

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

ALEXANDRE MOROSO GUILHÃO

**CONFLITO EM TELA GRANDE: OS CONFLITOS SOCIAIS E POLÍTICOS EM
CUBA NA DÉCADA DE 1960 ATRAVÉS DO CINEMA DE TOMÁS
GUTIÉRREZ ALEA**
Porto Alegre
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

ALEXANDRE MOROSO GUILHÃO

**CONFLITO EM TELA GRANDE: OS CONFLITOS SOCIAIS E POLÍTICOS EM
CUBA NA DÉCADA DE 1960 ATRAVÉS DO CINEMA DE TOMÁS GUTIÉRREZ
ALEA.**

Dissertação apresentada como requisito
para obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós Graduação em História da
Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Orientador: Dr. Charles Monteiro

Porto Alegre

2019

Ficha Catalográfica

G956c Guilhão, Alexandre Moroso

Conflito em tela grande : os conflitos sociais e políticos em Cuba na década de 1960 através do Cinema de Tomás Gutiérrez Alea / Alexandre Moroso Guilhão . – 2019.

144 p.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

1. Cinema Cubano. 2. Tomás Gutiérrez Alea. 3. Revolução Cubana. 4. Cinema-História. I. Monteiro, Charles. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Bibliotecária responsável: Saete Maria Sartori CRB-10/1363

ALEXANDRE MOROSO GUILHÃO

**CONFLITO EM TELA GRANDE: OS CONFLITOS SOCIAIS E POLÍTICOS EM
CUBA NA DÉCADA DE 1960 ATRAVÉS DO CINEMA DE TOMÁS GUTIÉRREZ
ALEA.**

Dissertação apresentada como requisito
para obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós Graduação em História da
Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Aprovada em: 8 de março de 2019

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Charles Monteiro – Orientador

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini

Prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Porto Alegre

2019

Dedico essa dissertação à memória da bravíssima Suélen Cristina
Barbosa do Nascimento, sem a qual, eu não teria chegado até aqui.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador Prof. Dr. Charles Monteiro por aceitar o desafio de desenvolver esse trabalho tão importante para a minha trajetória profissional e, além disso, por colaborar com o meu desenvolvimento enquanto pesquisador.

Agradeço muito também aos professores que aceitaram compor nossa banca. Prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa e Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini que com suas contribuições certamente emprestaram todos seus anos de dedicação e experiência para o nosso desenvolvimento.

A todos os professores e professoras que participaram da minha formação acadêmica sejam os do departamento de História da Escola de Humanidades, sejam os do Curso de Produção Audiovisual da PUCRS, em especial, o Prof. Dr. Glênio Nicola Póvoas, por ter acreditado tanto em mim e na minha pesquisa, ter me apresentado a filmografia, da qual, eu posteriormente retiraria meu objeto de pesquisa e ter me disponibilizado importantes fontes de pesquisa.

A todos e todas colegas da Escola de Humanidades pelo apoio mútuo nessa incessante trajetória de pesquisa, em especial a Renata Dariva e Pedro Barbosa pela aproximação nesse período de mestrado e pelo desenvolvimento de projetos conjuntos. Fernanda Trentini, pela amizade desde os tempos de graduação e pelo apoio tanto para participação de projetos dentro da universidade quanto pelo auxílio com os estudos para a seleção da pós-graduação e dicas sobre a finalização da dissertação.

A todos os funcionários e funcionárias da PUCRS que tanto trabalham e mantêm funcionando a estrutura, na qual, estamos todos inseridos, em especial, a Henriette secretária do nosso programa de Pós Graduação, por toda atenção, paciência e por incentivar cada aluno do nosso curso.

Aos meus amigos e amigas que me permitem ter algum sossego e alegria nos momentos de lazer, agradeço e espero retribuir à altura todo o amor e carinho que me dedicam. Em especial os que estiveram mais próximos durante esses dois últimos anos, Pâmella Costa, Maurício Knevez, Rafael Ganster e Ane Briske.

À minha companheira Adriana Sacramento, por tudo.

Ao amigo Pedro Juan, que além da amizade também me possibilitou cópias do filme *Histórias da Revolução* com mais qualidade do que a que eu tinha e com legendas.

A todas as pessoas que participaram da minha trajetória pessoal, incluindo aí minha família e todos os amigos que tenho e que tive. Todos fazem parte da minha história e eu faço parte da história de vocês.

A todos os que lutam e que lutaram por conquistas coletivas. Cheguei até aqui tendo sido financiado pelo Prouni e minha pesquisa financiada pela CAPES. Espero poder retribuir à sociedade pelo menos parte do investimento que foi feito em mim.

A natureza do homem é a História

Antonio Gramsci

*Num filme o que importa não é a realidade,
mas o que dela possa extrair a imaginação.*

Charles Chaplin

RESUMO

Em disputa desde meados da década de 1950 e tendo seu triunfo apenas em 3 de fevereiro de 1959, a Revolução Cubana viria ser um dos acontecimentos mais marcantes da América Latina no século XX. Porém, os guerrilheiros de *Sierra Maestra* nunca visaram à tomada do poder, tão somente, para governar. Havia com eles um projeto, não apenas de governo, mas também de sociedade. Buscavam alterar a base de troca econômica daquela sociedade, para assim, reconfigurar sua estruturação social. Em 24 de março de 1959, portanto, apenas oitenta e três dias após o triunfo revolucionário, fora criado o ICAIC – Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica – com intuito de ser o pólo produtor do que viria a ser o chamado *Nuevo Cine Cubano*. Este instituto recebe a missão de formar uma nova geração de cineastas, produzir filmes e distribuí-los, com exclusividade no país. A função cultural e social desse instituto se alia, perfeitamente, à ideia da criação de um “homem novo”, buscada pelo governo revolucionário. Este trabalho visa um estudo para compreender como se dá a criação de um campo cinematográfico a partir do advento da revolução e como isso reconfigura a circulação de ideias, através do cinema, tanto em termos culturais, quanto estéticos.

Para tanto, buscamos compreender os conflitos sociais e políticos de Cuba entre 1960 e 1968 através da obra fílmica de Tomás Gutiérrez Alea. Seleccionamos três filmes: *Histórias da Revolução*, *A Morte de um Burocrata* e *Memórias do Subdesenvolvimento*. Tendo como objeto esses filmes nós realizamos trabalho de investigação a partir de análise fílmica de cunho Cinema-História, para assim identificarmos os conflitos em jogo no período proposto.

Palavras-chave: Cinema Cubano; Tomás Gutiérrez Alea; Revolução Cubana; Cinema-História.

RESUMEN

En disputa desde mediados de la década de 1950 y teniendo su triunfo sólo en 3 de febrero de 1959, la Revolución Cubana vendría a ser uno de los acontecimientos más marcados de América Latina en el SEC. XX. Sin embargo, los guerrilleros de Sierra Maestra nunca apuntaron a la toma del poder, tan sólo, para gobernar. Había con ellos un proyecto, no sólo de gobierno, sino también de sociedad. Buscaban alterar la base económica de aquella sociedad, para así, reconfigurar su estructuración social. En 24 de marzo de 1959, por lo tanto, apenas ochenta y tres días después del triunfo revolucionario, había sido creado el ICAIC - Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica - con el propósito de ser el polo productor de lo que vendría a ser el llamado Nuevo Cine Cubano. Este instituto recibe la misión de formar una nueva generación de cineastas, producir películas y distribuirlos, con exclusividad en el país. La función cultural y social de ese instituto se alía, perfectamente, a la idea de la creación de un "hombre nuevo", buscada por el gobierno revolucionario. Este trabajo busca un estudio para comprender cómo se da la creación de un campo cinematográfico a partir del advenimiento de la revolución y cómo eso reconfigura la circulación de ideas, a través del cine, tanto en términos culturales, como estéticos.

Para ello, buscamos comprender los conflictos sociales y políticos de Cuba entre 1960 y 1968 a través de la obra fílmica de Tomás Gutiérrez Alea. Seleccionamos tres películas: *Historias de la Revolución*, *La Muerte de un Burocrata* y *Memorias del Subdesarrollo*. Con objeto de estas películas realizamos trabajo de investigación a partir de análisis fílmico de cuño Cine-Historia, para así identificar los conflictos en juego en el período propuesto.

Palabras Clave: Cine Cubano; Tomás Gutiérrez Alea; Revolución Cubana; Cine-Historia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	55
Figura 2 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	55
Figura 3 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	56
Figura 4 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	57
Figura 5 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	58
Figura 6 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	59
Figura 7 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	60
Figura 8 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	62
Figura 9 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	62
Figura 10 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	63
Figura 11 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	65
Figura 12 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	66
Figura 13 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	67
Figura 14 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	68
Figura 15 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	69
Figura 16 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	71
Figura 17 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	72
Figura 18 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	73
Figura 19 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	74
Figura 20 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	75
Figura 21 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	77
Figura 22 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	79

Figura 23 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	80
Figura 24 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	81
Figura 25 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	82
Figura 26 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	83
Figura 27 – Cena de <i>A Morte de um Burocrata</i>	88
Figura 28 – Cena de <i>A Morte de um Burocrata</i>	89
Figura 29 – Cena de <i>A Morte de um Burocrata</i>	89
Figura 30 – Cena de <i>A Morte de um Burocrata</i>	90
Figura 31 – Cena de <i>A Morte de um Burocrata</i>	91
Figura 32 – Cena de <i>A Morte de um Burocrata</i>	93
Figura 33 – Cena de <i>A Morte de um Burocrata</i>	95
Figura 34 – Cena de <i>A Morte de um Burocrata</i>	96
Figura 35 – Cena de <i>A Morte de um Burocrata</i>	97
Figura 36 – Cena de <i>A Morte de um Burocrata</i>	99
Figura 37 – Cena de <i>A Morte de um Burocrata</i>	100
Figura 38 – Cena de <i>A Morte de um Burocrata</i>	105
Figura 39 – Cena de <i>A Morte de um Burocrata</i>	106
Figura 40 – Cena de <i>A Morte de um Burocrata</i>	107
Figura 41 – Cena de <i>Memórias do Subdesenvolvimento</i>	113
Figura 42 – Cena de <i>Memórias do Subdesenvolvimento</i>	114
Figura 43 – Cena de <i>Memórias do Subdesenvolvimento</i>	116
Figura 44 – Cena de <i>Memórias do Subdesenvolvimento</i>	117
Figura 45 – Cena de <i>Memórias do Subdesenvolvimento</i>	118

Figura 46 – Cena de <i>Memórias do Subdesenvolvimento</i>	120
Figura 47 – Cena de <i>Memórias do Subdesenvolvimento</i>	123
Figura 48 – Cena de <i>Memórias do Subdesenvolvimento</i>	124
Figura 49 – Cena de <i>Memórias do Subdesenvolvimento</i>	127
Figura 50 – Cena de <i>Memórias do Subdesenvolvimento</i>	128
Figura 51 – Cena de <i>Memórias do Subdesenvolvimento</i>	128
Figura 52 – Cena de <i>Memórias do Subdesenvolvimento</i>	129

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
1.1 Cinema-História, apontamentos de uma relação.....	17
1.2 Da guerrilha ao Cinema.....	20
2 NACIONALISMO E CAMPO CINEMATOGRAFICO EM CUBA.....	28
2.1 A violência política e a formação de guerrilha: surge o M-26.....	31
2.2 Do cinema comercial ao cinema revolucionário.....	35
2.3 As sementes do ICAIC: A Sociedad Cultural Nuestro Tiempo.....	40
2.4 O ICAIC.....	44
2.5 O modelo de produção do ICAIC.....	45
2.6 Estética e circularidade dos filmes.....	48
3 A REVOLUÇÃO CHEGA AO PODER.....	52
3.1 T. G. Alea: Cineasta e rebelde.....	52
3.2 O Ferido.....	54
3.3 Rebeldes.....	65
3.4 Santa Clara.....	74
4 A RELAÇÃO COM O BLOCO E O SOCIALISMO.....	84
4.1 A Morte de um Burocrata.....	84
4.2 Revolução e burocracia.....	93
4.3 A estética da dialética.....	100
5 OS INTELLECTUAIS E A REVOLUÇÃO.....	108
5.1 Memórias do Subdesenvolvimento.....	108
5.2 O Nuevo Cine Latino.....	109
5.3 O papel do intelectual.....	111
5.4 Relações de Estado.....	123
6 CONCLUSÃO.....	131
REFERÊNCIAS.....	135
ANEXO A.....	139

1 Introdução

Trabalhar um tema como a Revolução Cubana é um desafio muito grande. Não obstante a dificuldade inerente a um assunto tão complexo surge o desafio do levantamento da bibliografia disponível em português, surpreendentemente limitada. Quando iniciamos as pesquisas sobre Cuba e o cinema cubano, ainda nos tempos da graduação, nos deparamos com a triste realidade de encontrarmos relativamente poucos livros publicados em português sobre o tema, a maioria lançados ainda antes dos anos 2000. Há também a produção de material de detração pura e simples e a produção de materiais de conhecimento empírico pessoal ao estilo “o que vi em Cuba”. Existe material tanto positivo quanto negativo desse estilo. Pesquisando por artigos em periódicos científicos encontramos um número maior de trabalhos. Dentre tais trabalhos conhecemos recentemente o trabalho de dissertação de Edinaldo Lima, intitulado *Preparar, apontar, foto! A construção da imagem fotográfica dos camponeses cubanos nos periódicos Revolución e Campo de Revolución (1959-1961)*, que se aproxima de nossa proposta, visto que, ambos trabalhamos com História Visual na Revolução Cubana e no Movimento 26 de Julho. Tal realidade se põe de modo estarrecedor visto o quão pungente é o debate público sobre Cuba, em especial nos meios de comunicação de massa. Evidentemente as publicações de caráter científico que não foram publicadas por editoras não tem o conhecimento do grande público.

A historiadora Cláudia Wasserman publicou, em 2007, na revista *Historia Caribe*, da Colômbia, um levantamento bibliográfico sobre a produção historiográfica brasileira até aquela data. Além dos livros, também levantou publicações em jornais, fazendo aí uma introdução sobre a recepção da Revolução. A maior parte da produção brasileira sobre o tema se encontra entre o final da década de 1970 e a de 1980. Dentro dessa produção destacamos *Da Guerrilha ao Socialismo*, de Florestan Fernandes, que em 1979, realiza um importante trabalho de identificar as diferentes forças que compunham as fileiras revolucionárias e analisa como se dá, posteriormente, a tentativa de implementação do socialismo. Já na introdução, o próprio Florestan credita a pouca produção acadêmica ao próprio desafio de se retratar um tema tão grandioso e que ainda está em curso. Wasseman adiciona também a possibilidade de censura no período, visto que, vivíamos naquele momento uma ditadura militar no país. No mesmo período ganhou notoriedade os trabalhos de Ecosteguy (1978), de Loyola Brandão (1976) e

Fernando Morais (1976), que apesar de serem reportagens estendidas, são muito elucidativos e cumpriram um papel de amenizar a lacuna deixada por publicações acadêmicas no período. Por algum tempo, o único livro existente foi o *Cuba: A Revolução na América*, de Almir de Matos, em 1961. Também há o trabalho de Emir Sader *A Revolução Cubana*, de 1985, mas nesse caso é um trabalho o qual não temos proximidade. Outro trabalho de dentro da academia é *Revolução Cubana: de José Martí a Fidel Castro (1868-1959)*, de 1983, escrito por Abelardo Blanco e Carlos Alberto Doria.

Posteriormente a 2007, temos ainda *De Martí a Fidel: A Revolução Cubana e a América Latina*, de Moniz Bandeira, em 2009, que se tornou uma grande referência, *Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural*, da historiadora Mariana Villaça, em 2010, que para nós tem uma importância especial não apenas pela excelente qualidade do trabalho, mas por ser o único sobre Cinema Cubano publicado em português e um dos únicos no mundo. Também é de singular importância para nós o livro *Os Intelectuais Cubanos: e a política cultural da revolução*, de 2009, da historiadora Silvia Miskulin. Existem também os livros estrangeiros publicados em nosso idioma, dos quais destacam-se *História da Revolução Cubana*, de 2015, premiado livro da estadunidense Aviva Chonsky e principalmente, *Cuba: Uma nova história*, de Richard Gott, em 2004, e *Cuba: ou os caminhos da liberdade*, de Hugh Thomas, em 1971, ambos historiadores ingleses e seus trabalhos são os mais completos sobre o tema. Há também o material não publicado em português, no qual, uma parte também foi objeto de nosso estudo. Inclusive existem duas biografias sobre o diretor que trabalhamos: *Alea: uma retrospectiva crítica*, de 1998, do francês Ambrosio Fernet, mas publicado em Havana e *Tomás Gutierrez Alea*, do espanhol José Antonio Evora, publicado em 1996.

Tendo em vista que a produção acadêmica e bibliográfica não corresponde ao volume de informações propagadas e debatidas nos veículos comunicação de massa e, mais contemporaneamente, nas mídias digitais, surge a indagação sobre qual seria o embasamento para tantos debates. Evidente que nos sugere pensar que o debate está mais ligado a um imaginário e até mesmo a uma concepção ideológica, na leitura gramsciana do conceito, do que a qualquer base científica de pesquisa e conhecimento.

Em um primeiro momento esses fatores poderiam causar um desestímulo para que não nos aprofundássemos no estudo da Revolução Cubana e sua produção cinematográfica, mas o efeito foi justamente o contrário. Desde muito temos clareza do poder transformador do Cinema enquanto linguagem, expressão artística e meio propagador de comunicação, o maior do século XX. São fartos os exemplos nesse sentido, tanto positivos quanto negativos. Na segunda década do século passado temos *O Nascimento de uma Nação*, de D. W. Griffith, em 1915, como um dos responsáveis pelo retorno da *Kuh Kux Klan* no sul dos Estados Unidos, assim como, *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, de 1936, que fez com que se multiplicassem os estudos sobre os efeitos da rotina de trabalho para a saúde do trabalhador, a ponto de se reconhecer as lesões por esforço repetitivo (LER). Mesmo na capital do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, emerge o exemplo do documentário *Ilha das Flores*, dirigido por Jorge Furtado em 1989, que fez com que o poder público visse com maior atenção a região das ilhas, à margem da cidade.

Tirando proveito de nossa formação em Cinema e a experiência empírica como diretor, roteirista e diretor de fotografia, aliada com os estudos históricos iniciados no âmbito universitário em 2012 e agora consolidados com a obtenção do grau de mestre. Sempre nutrimos expectativa de utilização do Cinema como meio de se pensar a História, não como reflexo simples de seu meio, mas sim compreendê-lo como agente dentro do próprio processo histórico. Nunca desejamos limitar o mote de pesquisa por meio do mote cultural, buscando, para além, também a compreensão do âmbito político, de base material, almejando uma compreensão social da cultura. Nesse sentido, o estudo cultural sobre Cuba é um privilégio, visto que, qualquer estudo envolvendo Cuba envolve, necessariamente, a inclusão do âmbito político.

Exatamente por isso, quando tomamos ciência do tamanho do desafio, dadas as condições limitadas de pesquisa, decidimos por nosso conhecimento e esforços de pesquisa a serviço da produção de conhecimento quanto a esse tema, que contribua para que esse debate possa ser um pouco menos obscurecido. Esperamos contribuir para que algumas questões sejam um pouco melhor esclarecidas. A categoria de um estudo com bases na relação Cinema-História torna-se, assim, ainda mais necessária em contextos como esse em que o tema em questão tem tantas limitações de acesso. O Cinema como

objeto e fonte primária de pesquisa consolida-se cada vez mais quando o colocamos diante de tal desafio.

Dito isso, é importante destacar que dentro de toda riqueza e diversidade do cinema cubano dos anos 1960, a opção de escolher um só diretor foi uma escolha que visava acompanhar a evolução de todo o processo em um mesmo sujeito ao longo da década. Foi ele o escolhido, pois, é o autor dos filmes mais pungentes em debates e de maior propagação popular, além de sua biografia como militante revolucionário. Ainda caberiam análise de outras figuras como Julio Garcia Espinosa, também colaborador do M-26 e figura que ascendeu politicamente chegando ao Ministério da Cultura na condição de ministro especial para o Cinema. Ele dirigiu um dos filmes mais recomendados do período, a comédia *As Aventuras de Juan Quin Quin*, de 1967 e foi o único a dirigir um roteiro escrito por Cesare Zavattini, um dos próceres do *Neorealismo Italiano* e um conselheiro importante dos fundadores do ICAIC. Havia também Santiago Alvarez, autor de tantos documentários elogiados por Fidel Castro, mas a escolha se deu por filmes de ficção por sua maior propagação nas salas comerciais de cinema. Muitos outros fatores poderiam ter sido levado em consideração na escolha. O cineasta e historiador Humberto Solás, com seu filme *Lucia*, em 1968, primeira produção a ter repercussão internacional também enriqueceria o debate.

1.1 Cinema-História, apontamentos de uma relação.

É comum se apontar Marc Ferro, um dos próceres da “Nova História”, comumente chamada de “Terceira geração dos Annales”, como sendo o primeiro historiador a dedicar-se às influências entre ambos os campos. Hoje em dia sabe-se que ele não foi nem de perto o primeiro historiador a se dedicar a esse campo de estudos, tendo sido os primeiros historiadores poucos anos depois da própria invenção do cinema, ou seja, as primeiras buscas pelos impactos do Cinema na evolução dos estudos históricos são mais antigas do que a própria Escola dos Annales. No Brasil, José Honório publicou seus primeiros estudos sobre essa relação em 1952, cerca de dezessete anos antes de “O filme: uma contra análise da sociedade” famoso artigo de Ferro, considerado por muitos como o pontapé inicial da relação Cinema-História. Podemos compreender, no entanto, que a obra de Ferro tenha um poder de propagação quase absoluto pelo que Pierro Bourdieu chama de Teoria do Campo, ou seja, de forma latente podemos considerar que a Escola dos Annales exerce um papel de predominância

dentro do campo historiográfico, sendo ele, além de tudo, um nome de destaque, em especial da Nova História, escola de maior destaque no lançamento de sua obra, portanto, é natural a capilaridade que acaba recebendo. Por mais que façamos aqui observações acerca de um ineditismo superestimado de seus escritos, não nos cabe diminuir sua obra e mais do que isso, tomamos parte de sua metodologia e importância, admitindo, sim, seu pioneirismo. A própria expressão Cinema-História é alcunhada por ele como título de sua mais importante obra, de 1970. Quando Ferro trabalha com a ideia do filme como estando em uma categoria de contra análise social, a qual, nos associamos, refere-se à possibilidade de estudar determinadas sociedades a partir de um produto cultural da magnitude da obra fílmica, que em função das camadas múltiplas de autoria, foge completamente da centralização de seu autor por excelência, o diretor, e segundo Ferro, isso faz com que possamos analisar quesitos ideológicos e de posicionamento que ele não escolheu estarem ali, mas que estavam, pois, isso está aquém de seu controle. Por isso seria possível analisar a sociedade de trás para frente. Como já diria Sigmund Kracauer, “O Cinema é sintoma da realidade”, o que faz com que Ferro diga que “Um filme é um testemunho da sociedade que o produziu”. Daí vem a importância de analisar um filme a partir da sua linguagem, mas não de maneira segmentada, e sim o colocando dentro de seu contexto, ou seja, buscando suas condições de produção, suas fontes de financiamento, sua relação com o público, a trajetória do diretor, a trajetória da própria obra a partir de seu lançamento, o contexto social e histórico, é isso que nos permite construir uma historicidade do filme para, a partir disso, realizarmos, o que José D’Assunção Barros chama de “leitura historiográfica do filme” (BARROS, 2012), ou seja, utilizar a análise e interpretação da linguagem fílmica para justamente fazer com que essa historicidade se torne a nossa escrita historiográfica, tomando emprestado a linguagem do filme e não fazendo com que nosso trabalho seja mera fonte de análise fílmica, mas sim um estudo de base de pesquisa, tudo dentro do processo histórico, nada fora. Em função disso nos utilizamos o método da Análise Fílmica, o que difere da crítica cinematográfica, segundo Jacques Aumont (2009), por não envolver juízo de valor, matéria principal da crítica, e por se basear em uma pergunta de pesquisa, como qualquer fonte, ou seja, é necessário saber o que se está procurando, para saber o que encontrar, que nosso caso são os conflitos sociais e políticos envolvendo o processo revolucionário e seu processo de institucionalização. Para Aumont, é necessário analisar os elementos internos de uma

obra, ou seja, suas técnicas de linguagem e fazer uma contraposição com os elementos externos sejam as condições de produção. Além disso, é necessário analisar as questões estéticas subjetivas da obra, para assim melhor compreender suas intenções de autoria, escola cinematográfica e por aí adiante.

A pesquisadora portuguesa Manuela Penafria acentua que:

[...]embora não exista uma metodologia universalmente aceita para se proceder à análise de um filme (Cf. Aumont, 1999) é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Cf. Vanoye, 1994). (PENAFRIA, 2009)

Dentre as categorias que ela destaca como sendo as principais, e que evidentemente podem ser usadas mais de uma simultaneamente, a que mais e melhor utilizamos para esse trabalho é a análise de imagem e do som.

[...] Este tipo de análise entende o filme como um meio de expressão. Este tipo de análise pode ser designado como especificamente cinematográfico, pois centra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos cinematográficos, por exemplo, verificar o uso do grande plano por diferentes realizadores; para um determinado poderá ser apenas um plano para dar in- formação ao espectador (por exemplo, nos filmes de Griffith) e, noutro caso, estarmos perante uma utilização mais dramática e pessoal deste tipo de plano (por exemplo, no filme A Paixão de Joana D'Arc, de Dreyer). Com este tipo de análise encontramos, sobretudo, o modo como o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo (por exemplo, determinado realizador apresentar sempre uma visão pessimista da humanidade). (PENNAFRIA, 2009)

De acordo com essa concepção, nos fazemos do Cinema o entendendo como uma linguagem, como dito por Carlos Gerbase (2012) como sendo uma arte que tomou emprestado a linguagem e a técnica de diversas outras artes como a fotografia, o teatro, a pintura e a literatura, para a partir disso construir sua própria linguagem, como trabalhamos aqui com o Cinema como fonte primária, nos propomos a analisar todo o universo fílmico a partir da compreensão de sua própria linguagem e seus aspectos técnicos, fazendo uso de bibliografia específica e também de nossa formação em Cinema. Entendemos aqui o Cinema não como imagens estanques, mas como resultante de uma justaposição entre seu universo imagético com seu universo sonoro, em movimento. Fazemos assim uma tabela de pesquisa destacando e decompondo tanto os aspectos sonoros quanto os imagéticos para assim analisá-los. Trabalhamos com filmes

denso e extenso e para tirar dessa metodologia os segmentos que serão alvos de explicitação da nossa escrita historiográfica nos utilizamos de técnicas de redução fenomenológica, em especial, de sua variação cinemática, a Filmologia. Depois de feita a decomposição fílmica, retiramos diferentes cenas do filme, através de montagem reversa, para compreender quais cenas ou segmentos são, de fato, essenciais, e quando retirados tornam incompreensível a narrativa. Sabendo quais são os momentos chave do filme, dentro de sua estética narrativa, temos condições de partir para uma leitura historiográfica da obra.

Outra fonte que nos é muito cara é o livro *Os filmes que não filmei* Gutiérrez Alea de Silvia Oroz, pois nele a autora entrevista o diretor diariamente por cerca de 90 dias, separando os capítulos através dos filmes do diretor. A utilização dessa fonte é importante para a formação da nossa historicidade, porém, requer cuidado, escolher falas do diretor que venham a complementar ou nos trazer alguma informação que não teríamos originalmente. Não nos permitimos, de maneira nenhuma, utilizá-las para, tão somente corroborar com nossas hipóteses, ou basear nossos escritos tendo o discurso do diretor como ponto de partida, pois, ele e suas falas são para nós uma fonte de pesquisa e não nos cabe aqui o papel de replicar o discurso de nossa fonte, como se a ela servíssemos. Portanto, temos o cuidado de selecionar trechos que nos complementem enquanto aos elementos externos da obra, visto o material ser muito rico. Cabe aqui a utilização da concepção do cineasta-historiador (Barros, 2012), ou seja, do profissional que através de sua obra fílmica busca não apenas a retratação, ou representação histórica, mas também a interação com a própria história, em sua expressividade.

1.2 Da guerrilha ao Cinema.

Provavelmente ninguém, ou pouca gente, na América Latina, imaginaria nas décadas anteriores, uma revolução triunfando no continente. Ou como no famoso discurso de Fidel nominado, *a posteriori*, como “sou marxista leninista” em que diz: “eles (os americanos) não podem perdoar uma revolução socialista que aconteceu debaixo de seu nariz”. Evidente que esse tipo de especulação hipotética não tem lugar algum na história. No entanto, a eclosão de um movimento revolucionário popular com força suficiente para enfrentar belicamente uma ditadura militarizada como a de Fulgêncio Batista, em Cuba, era um fator inesperado, insólito. Tal fato surpreendeu as

duas grandes potências econômicas do mundo que disputavam sua consolidação e influência em larga internacional.

A Revolução Cubana pegou a União Soviética de surpresa. A ignorância sobre a América Latina tinha raízes profundas no governo e na sociedade soviética, e os seus líderes estavam totalmente despreparados para a possibilidade de adquirir um aliado socialista no Caribe. (GOTT, 2004, p. 208)

A via revolucionária era até mesmo desaconselhada pelos dirigentes de Moscou, que orientavam os grupos alinhados a si em torno do mundo a se aliarem às burguesias nacionais para que buscassem o controle estatal via pleito eleitoral. Mesmo que Cuba tenha se tornado um dos principais palcos de conflito entre soviéticos e estadunidenses, tendo seu auge na deflagração da “crise dos mísseis”, em 1963, onde muito se temeu uma invasão militar dos Estados Unidos, sua revolução ocorreu também pela imbricação do Fulgêncio Batista com o governo de Washington. É fato notório que houve, em certo momento, uma aproximação com a União Soviética, facilitada devido ao sufocamento econômico capitaneado pelos vizinhos do Norte. No entanto, essa aproximação trouxe diversos momentos de turbulência política e diplomática, além de radicalizar a tensão com os Estados Unidos. Mesmo na “crise dos mísseis” os cubanos correram um risco maior, pelo menos em nível de cogitação.

Os cubanos não sabiam das observações feitas por Dean Rusk duas semanas antes, na primeira reunião de crise na Casa Branca, na terça-feira, 16 de outubro, mas a linha de pensamento seguida pelo secretário de Estado norte-americano quase certamente refletia o raciocínio deles: “Acho que devemos pensar muito seriamente em dois cursos principais de ação como alternativa”, disse Rusk a seus colegas, “Um é o ataque rápido...que não creio que exija uma invasão de Cuba...Ou vamos decidir que está na hora de eliminar o problema cubano eliminando a ilha de uma vez”. (GOTT, 2004, p.225)

Não bastasse cogitar repetir Hiroshima e Nagasaki em território cubano, o secretário de defesa estadunidense Robert McNamara, confirmaria, décadas mais tarde, no documentário *A Névoa da Guerra*, de 2003, que a CIA executou 13 tentativas de assassinato de Fidel Castro só durante o seu mandato.

Com os revolucionários emergindo da clandestinidade na Sierra Maestra, tomando o controle do Estado e figurando tensionamento entre as maiores potências do mundo à época, vem à luz o debate sobre toda a extensão e representatividade. Seu

triunfo representava a esperança de um grito de liberdade pelo povo cubano e de renovação de identidade para os latinos, de modo geral.

O vento de renovação que atingiu Cuba já andara soprando sobre as ditaduras militares há muito estabelecidas na América Latina, e a própria revolução teve impacto quase imediato em países de todo o mundo. Explodiu em um momento em que os impérios francês e britânico estavam se aproximando do colapso final, e quando os Estados Unidos estavam no limiar de uma nova era de ativismo estudantil e militância negra. Em muitos dos mais importantes Estados do mundo, onde figuras envelhecidas do tempo da segunda guerra mundial (e antes) permaneciam no poder, a revolução foi percebida como a aurora de uma nova era. Com Dwight Eisenhower nos Estados Unidos, o general De Gaulle na França, Harold Macmillan na Grã Bretanha, Konrad Adenauer na Alemanha, Nikita Krushev na União Soviética e Mao Tsé-tung na China – todos nascidos no século XIX – o velho mundo parecia definitivamente velho.

Nesse cenário geriátrico, saltaram os jovens e, sobretudo fotogênicos guerrilheiros das montanhas cubanas, combatentes enérgicos em seus 20 e 30 anos de idade, prometendo varrer a velha ordem e abrir caminho a uma nova época. O fervor reformista e a chamejante retórica internacionalista foram rapidamente compreendidos pelas novas gerações em toda parte, insatisfeitas – ou simplesmente entediadas – com o arranjo pós-guerra. (GOTT, 2004, p. 202)

Em meio a esse contexto surgia um cineasta igualmente engajado a modificar a realidade social e o campo cinematográfico em Cuba, tão dominado pelos Estados Unidos quanto a maioria dos setores no país. Insatisfeito com o predomínio do cinema comercial americano nas salas de cinema do país, sobretudo com a estética empregada com esse tipo de produto, decidiu fazer seus filmes. Unido a outros realizadores de esquerda tiveram um filme censurado pelo regime de Batista. Alea une-se aos guerrilheiros da Sierra Maestra em busca de uma mudança social tão vislumbrada por aqueles de sua geração. De maneira um tanto insólita recebe a missão de dar visibilidade artística para a Revolução, ao invés de se envolver em atividades diretamente bélicas. Acaba, por conseguinte, organizando uma Divisão Cultural do Exército Rebelde e filmando um documentário de dentro da guerrilha.

O Cinema recebeu vasto investimento, dentro das possibilidades cubanas, com a vitória de Fidel Castro e a instituição do autoproclamado “governo revolucionário”, passando de uma realidade, onde não havia investimento estatal para esta área anteriormente, e as poucas produtoras de capital privado não conseguiam nem garantir uma produção de um filme por ano, para uma situação de produção em larga escala com produção cem por cento via Estado. Portanto, se sai de uma situação onde não havia um

campo profissional desenvolvido no país, para uma em que o Cinema passa a ser o grande norteador das políticas culturais no país. Tanto que o gerenciador das políticas do cinema era o Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica (ICAIC) e no nome já se percebe a predileção do Cinema, afinal é um meio de larga propagação de mensagem, ou “a arte do século XX” (BARROS, 2012, p.55), visto seu poder de abstração junto ao imaginário social.

Em cuba, o cinema foi fundamental para a consolidação da imagem, dentro e fora do país, do governo instituído em 1959. Também foi determinante na construção de uma certa memória da Revolução e colaborou na conformação de uma identidade latino-americana na ilha. Além disso, a produção fílmica realizada a partir de 1959 constitui-se estética e ideologicamente de forma plural, muitas vezes conflitante, envolvendo uma grande quantidade de cineastas que, por opção ou não, se dedicaram à tarefa de produzir o “cinema da revolução”. (VILLAÇA, 2010, p.19)

O principal cineasta dentro dessa ideia de traduzir a Revolução para o Cinema foi Alea. Em parte, por ter sido um militante revolucionário e em parte por ser o único dos cineastas da Revolução a ter formação teórica. Foram dele os filmes mais conhecidos do público e que geraram maior debate, no país e fora, durante, pelo menos a primeira década de governo revolucionário.

Justamente em função dos conflitos inerentes ao meio cinematográfico urge a necessidade de se fazer uma leitura crítica deste para melhor compreender a sociedade que o produziu. O célebre historiador Marc Ferro, autor do seminal *Cinema e História*, de 1977, indica que uma obra fílmica produz muito mais significado do que o diretor pode controlar, afinal, é produto de uma produção coletiva e, portanto, deixa visível uma série de questões da zona ideológica do diretor, que não consegue suprimi-la. Disso surge o conceito de “documento privilegiado”, conferido por Ferro às obras quando analisadas dentro de seu contexto histórico, pois possibilitam uma “análise inversa” da sociedade, visto que, todo filme é produto da sociedade que o produziu.

Em uma sociedade complexa como a cubana, em que há certa dificuldade de se consultar dados de informação, haja vista, viver um regime ainda um pouco fechado mas que mobiliza diversos e suntuosos debates em todo o mundo, torna-se ainda mais necessário um trabalho analítico de viés Cinema-História para que possamos abordar questões ainda não tratadas por parte da historiografia tradicional e até mesmo dialogar com essa produção, mas de maneira a trazer uma contribuição diferente, fortalecer um

instrumento de trabalho. Sobretudo quando encontramos um cineasta como este, de tamanha projeção dentro da Revolução e do governo que se segue, mantendo suas relações sempre imbricadas.

O primeiro filme da Revolução Cubana, *Histórias da Revolução*, não é considerado uma coprodução com a Itália somente porque foi o governo cubano quem financiou o projeto em sua íntegra, porém é dado que, a maioria dos profissionais envolvidos veio daquele país. Essa equipe veio capitaneada por Cesare Zavattini, escritor ficcional e roteirista de grande prestígio internacional, de suas mãos saíram alguns dos grandes filmes do movimento cinematográfico dos anos 40 conhecido como *Neorealismo Italiano*, como *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio de Sica, vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro em 1947. Esse filme, dividido em três episódios, narra diferentes momentos da evolução do movimento revolucionário, desde a clandestinidade até o seu momento de triunfo. Zavattini foi seu professor, quando estudou cinema Escola experimental de Cinematografia em Roma e contratá-lo junto a toda uma equipe se dá por uma tentativa de fazer um cinema que se assemelhasse com o italiano dos anos 40. O primeiro episódio *O Ferido*, trata da luta clandestina em Havana e é o único que tem atores profissionais como protagonistas. Esse episódio conta com uma predominância de técnicos italianos nas principais funções de realização, inclusive de Otello Martelli como diretor de fotografia, responsável por consagrados filmes do *Neorealismo*. O segundo episódio *Rebeldes* é ambientado na guerrilha da Sierra Maestra e conta com ex-guerrilheiros atuando como atores. Já em *Santa Clara*, episódio final do filme, temos a reprodução da última grande batalha da Revolução e seu consequente triunfo. Este último episódio contou com um número menor de italianos em sua produção, sendo substituídos por cubanos, inclusive, a fotografia ficou a cargo de Ramón F. Suarez, que foi assistente nos outros episódios.

Como exigido em uma perspectiva de análise Cinema-História, trataremos os elementos da sua construção fílmica, decomposição por cenas, análise de enredo, primeiro para estabelecer uma relação com o *Neorealismo Italiano*, compreender como ela se relaciona com esse movimento cinematográfico e que mudança de paradigma ela busca. Além da busca permanente por elementos que nos indiquem a identificação de conflitos sociais e políticos advindos do processo revolucionário, intento *a priori* deste trabalho de investigação. Não apenas o conteúdo formal, de enredo, ou trama, será analisado

para esses fins, mas também a forma como se expressa esteticamente, marca autoral de qualquer obra artística, que lhe dá autenticidade, lhe faz única (BENJAMIN, 2015). A pesquisa através, também de sua forma estética será fundamental para a análise não apenas dessa obra, mas também das demais a que nos propomos, pois, é um dos grandes motes de análise que pretendemos para analisar a obra não apenas em seu referencial teórico, mas também como possibilidade de análise social inversa, ou seja, pretendemos desse modo averiguar o que e por que cada elemento fílmico está colocado.

Seis anos mais tarde dirige *A Morte de um Burocrata*, passados sete anos do regime já com uma visão bem mais crítica e com um mote estético mais distante dos italianos. Aqui já com um estilo de filmar mais tradicional, pois estamos falando de um Alea agora muito mais experiente e que domina muito mais as técnicas propostas. Por ser um filme muito mais tradicional em linguagem e muito mais fluído em ritmo, porém com uma série de críticas de conteúdo, nossa análise terá um esforço de avaliação maior na trama do que na linguagem formal.

Nosso último filme trabalhado, *Memórias do Subdesenvolvimento*, de 1968, único filme adaptado de livro e, no caso, escrito conjuntamente com o autor deste, Edmundo Desnoes, o filme é resultante da interseção de diversos dispositivos narrativos como documentário, fotomontagem, áudio radiofônico e discursos televisivos, unidos à trama ficcional da obra. O filme trata dos temas mais relevantes da década cubana como as ondas emigratórias exiladas, a crise dos mísseis, a invasão da Baía dos Porcos, a ruptura diplomática com os E. U. A e a censura no meio cultural. A construção desta obra se dá, predominantemente, através da montagem por entre os diferentes dispositivos e estilos fílmicos pelos quais transita. É necessário destacar que entendemos aqui a montagem, como para Eisenstein, para o qual, o plano é “o bloco de construção fundamentalmente básico do cinema” (EISENSTEIN, 2002), tendo a montagem como elemento que os une através de blocos, dando-lhes sentido de “atração”, sendo através dessa perspectiva que o espectador se torna passível criticamente ao filme.

Através da análise desses filmes, por base Cinema-História, pretendemos identificar os conflitos sociais e políticos decorrentes do processo revolucionário cubano ao longo da década de 1960, ou seja, pretendemos abordar quais elementos concernentes ao período são identificáveis nas obras, quanto a sua produção e, a partir

disso, levantar debates possíveis sobre o processo revolucionário, sua institucionalização e sua construção política e social, por base material de análise. Vamos confrontar os filmes com a bibliografia disponível do período, localizando assim o lugar do Cinema no debate sobre a Revolução.

Partimos do que Mariana Martins Villaça defende ser uma “instituição privilegiada” (2010) dentro da política cultural cubana, ou seja, uma instituição que tem autonomia de gerir suas próprias políticas, em termos de criação artística, sem passar pelo crivo burocrático estatal. O ICAIC surge como o maior exemplo desta política. Dentro do ICAIC, encontramos Gutiérrez Alea, maior evidenciado por dentre esses “privilégios”, o cineasta e ex-guerrilheiro movimentou as maiores discussões fílmicas do período, seja pelo maior alcance de seus filmes, seja pela maior concentração orçamentária quando comparado aos seus colegas. A escolha que fizemos com seus filmes, resultado de pesquisa preliminar, identifica suas obras de maior repercussão do período e também aquelas que levantam o maior número de questões e debates. Julgamos ser, portanto, a melhor oportunidade que temos de buscar as resoluções às quais nos propomos, para debates de difícil arguição na bibliografia encontrada do período proposto. Nesse sentido justificamos a escolha em Gutierrez Alea, haja vista, ele ser o único diretor cubano originário do próprio processo revolucionário, militante do Movimento 26 de julho. Isso nos dá melhores condições de debater o lugar do cinema na revolução, na institucionalização do movimento e na manutenção da revolução no poder. Com a análise dos filmes nos colocamos em condições de interpretar os conflitos sociais decorrentes desse processo de institucionalização e problematizá-los.

Em nosso capítulo inicial estabeleceremos as origens do processo revolucionário dentro da sociedade cubana e como esse processo se entrecruza com a atividade cinematográfica no país de modo a alterar. Teremos como base a bibliografia disponível já tratada. Nossos capítulos subsequentes serão dedicados, cada um deles, aos filmes já referidos. Trabalhamos os filmes obedecendo a sua ordem de lançamento, de modo a compreender a evolução do processo de institucionalização da revolução ao longo da década. Nos propomos a trabalhar os filmes a partir de análise fílmica, decompondo o seu processo e o confrontando com a bibliografia de que temos posse. A partir disso suscitaremos novos debates acerca dos diferentes conflitos gerados a partir do processo

revolucionários e de sua institucionalização, levantando novos debates que pontuaremos ao longo do trabalho.

2 NACIONALIDADE E CAMPO CINEMATOGRAFICO EM CUBA.

O triunfo do processo revolucionário, iniciado com o movimento guerrilheiro na *Sierra Maestra*, em 1959, pôs em disputa, mais do que nunca, o que viria a ser um projeto de nação para Cuba. Mas esse processo começara, em realidade, mais de meio século antes da formação de guerrilha pelos partidários de Fidel Castro. Nesta ilha, pequena em tamanho, porém gigante em projeção, a violência, sobretudo a política, foi o principal meio de ação por décadas a fio.

Cuba conquistou sua independência do imperialismo espanhol tardiamente, já em fins do século XIX. A República de Cuba foi proclamada somente em 20 de maio de 1902. Mesmo com a independência conquistada, os conflitos continuaram, agora não mais com a Espanha, mas entre as diferentes facções insurgentes. Como resultado, tivemos uma sequência de governos autoritários, que passaram a gerar embate não apenas com a oposição, mas também com o governo dos Estados Unidos. País que foi aliado cubano no processo independentista, mas que após esse intento conquistado, tomou uma postura intervencionista na ilha. Segundo o historiador Richard Gott “Os Estados Unidos governaram Cuba por quatro anos sob um regime que era, de fato, uma ditadura militar. O capitão-geral espanhol foi substituído por um general americano” (GOTT, 2004, p. 125). A tal passo que abandonou suas posições militares apenas em 1906, recebendo em troca a base de Guantánamo, em sua posse até os dias atuais. O melhor exemplo da postura intervencionista adotada pelos Estados Unidos foi a aprovação da Emenda Plat, que permitia intervenção militar na ilha sempre que se julgasse necessário.

A única figura que conseguiu, de certa forma, reunir os interesses dos diferentes grupos sociais durante o processo de independência, foi Jose Martí, intelectual e escritor exilado de Cuba por seus escritos agressivos contra a Espanha, com vistas à independência. Residiu e estudou nos Estados Unidos depois disso. *A posteriori* à independência, ele seria conhecido como o libertador de Cuba e sua figura seria reivindicada por diferentes movimentos e projetos em torno de uma pretensa nação cubana. É difícil saber até onde se torna aceitável compreender Martí como sendo o líder do movimento de independência, ou até que ponto esse movimento tivera, de fato, um líder. Existiam muitos grupos e partidos em torno deste intuito, cada um com seu projeto, tanto de independência quanto de nação. Martí era escritor, poeta e um notório

intelectual, com sua oratória bem desenvolvida e seu discurso inflamado e nacionalista, foi o único capaz de unir todos os grupos em prol do objetivo de tornar Cuba independente.

Provavelmente não seja possível falarmos de um só movimento de independência, mas sim de diversos movimentos. Mas isso não significa que ele tivesse poder de decisão sobre os outros grupos além do Partido Revolucionário Cubano, fundado por ele, ainda no exílio nos Estados Unidos. Pensá-lo, então, como libertador cubano, talvez seja uma tarefa ainda mais árdua, visto que, ele morreu nos primeiros meses de guerra, que teve, aliás, três anos de duração. O Partido Revolucionário Cubano, fundado em Nova Iorque por uma série de exilados cubanos tinha um estatuto notoriamente democrático-liberal, muito provavelmente em função de seus fundadores, entre os quais, Martí, terem estudado nos Estados Unidos. A ata do primeiro congresso do partido expressa que: "O Partido Revolucionário Cubano (PRC) não se propunha perpetuar na República Cubana, que aspira fundar, o espírito autoritário e a composição burocrática da Colônia, mas fundar um novo povo¹, capaz de vencer pela ordem do trabalho real e o equilíbrio das forças sociais os perigos da liberdade repentina em uma sociedade composta pela escravidão". Temos aí o primeiro fragmento do que se propunha a ser a nação cubana, enquanto independente e proponente de sua autodeterminação. Nesse primeiro congresso, compareceram muitos porto-riquenhos, em função de seu país também ser uma colônia, porém, sem um notório movimento independentista. O PRC passou assim a adotar um programa latino-americanista, desde que os porto-riquenhos aceitassem lutar primeiro pela independência cubana, visto essa já estar mais bem organizada, para que depois o partido apoiasse um movimento de libertação em Porto Rico. Surge aí uma conceituação um tanto ocasional e oportuna de América Latina. Fidel Castro teria uma postura semelhante, nos anos 1960, quando tenta uma reaproximação comercial com os países vizinhos. Villaça (2010) afirma que o esforço por se forjar uma "latinidade" se deu para reduzir os efeitos negativos do isolamento econômico.

O PRC se dissolve logo após o fim da guerra e se dilui em diferentes grupos². Seguiu-se a isso uma série de governos autoritários na ilha, sempre apregoados em conflitos com seus adversários políticos, bem como, com a agressiva influência dos

¹ Podemos notar aqui, que o conceito de um "homem novo", tão defendido pelos revolucionários cubanos, era uma ideia antiga no ideário nacionalista de Cuba.

² Para melhor compreender as relações entre os grupos e Partidos em Cuba ver: GOTT, 2006.

Estados Unidos³. O último desses presidentes foi Gerardo Machado, do Partido Liberal, um antigo general da guerra de independência. Machado se dizia sucessor direto do legado de Martí, curiosamente durante seu governo Cuba viveu um período de relativa abundância e crescimento econômico jamais dantes visto. Foram construídas muitas escolas e hospitais, alguns deles de pé até hoje. Porém, ele alterou a constituição em seu favor, tornando possível a reeleição. Além disso, os efeitos da crise econômica mundial de 1929, levaram mesmo que tardiamente, seus nefastos efeitos ao país, diminuindo o valor do açúcar no mercado mundial. THOMAS (1975) estima que a comercialização do açúcar significasse cerca de 85% da economia cubana, portanto, a queda de seu preço no mercado mundial, fez com que o governo Machado entrasse em crise. Esses fatores fizeram com que as oposições a seu governo se unissem, dando assim início a um golpe militar conhecido como Revolta dos Sargentos. Apesar do nome, o movimento não era composto, tão somente, por sargentos, mas foi idealizado por estes. Dentro desse movimento surge o nome de Fulgêncio Batista, uma espécie de arquiteto do golpe. Esse grupo foi se tornando majoritário dentro das forças armadas, até derrubar Machado, em 1933, que seguiu para seu exílio nos Estados Unidos, cumprindo, assim, uma longa tradição, que podemos dizer, persiste até hoje, de cubanos que exilam-se em terras estadunidenses.

Após a vitória do movimento insurgente de 1933, Batista se fez valer da influência adquirida e nomeou a si próprio como chefe das forças armadas, com o poder de coerção nas mãos de Batista ele passaria a ter mais poder de decisão do que qualquer presidente, o que ocorreu, de fato, com uma série de presidentes que ficaram muito pouco tempo no cargo. Até que em 1940 foram convocadas eleições livres, vencidas por Fulgêncio Batista, pela coalizão socialdemocrata. Foi promulgada uma nova constituição, à qual, participaram lideranças de distintos movimentos dentro de Cuba, como Prío Socorrás e Ramon Grau San Martín, do Partido Autêntico, Eduardo Chibás, fundador do Partido Ortodoxo, Blas Roca Calderío, do Partido Socialista Popular de Cuba (PSP) e Juan Martinello Vidaurreta do Partido Comunista de Cuba⁴. Os partidos Ortodoxo e Autêntico eram, à época, os dois maiores partidos de Cuba e ambos reivindicavam o legado do Partido Revolucionário Cubano, os Autênticos foram

³ Para melhor compreender as relações entre Cuba e Estados Unidos no período tratado ver: BANDEIRA, 1998.

⁴ Não confundir esse partido com o Partido Comunista Cubano (PCC) fundado pelos revolucionários cubanos em 1965 e que segue no poder até hoje.

fundados durante a violenta revolta contra Machado e os Ortodoxos foram formados a partir de uma dissidência do próprio Autênticos.

Vale ressaltar, que desde estes partidos mais tradicionais até os partidos socialistas, passando pelo partido Liberal, todos os partidos, sem exceção, declaravam-se revolucionários, porém, cada um com sua própria definição do que seria este conceito e tendo como único ponto convergente a reivindicação do legado de Martí. Com essa congregação de forças foi formulada uma constituição relativamente progressista, com amplas garantias trabalhistas e de seguridade social, o que garantiu legitimidade ao governo de Batista, que passou a acumular as funções de chefe das forças armadas e presidente da república. Após um mandato de quatro anos, acusado largamente de corrupção, até pelos estadunidenses, Batista deixa o país e vai viver em Miami. Ele retorna apenas para disputar as eleições de 1952, onde é derrotado por Prío Socorrás. Insatisfeito, acaba perpetuando novo golpe de estado apenas a quatro meses das eleições. Socorrás segue a velha tradição cubana e se exila no vizinho do norte, os Estados Unidos. Em seu discurso de posse, Batista evoca o nome de Martí, prometendo resgatar os valores proferidos pelo independentista cubano. Aqui Martí acabou tendo seu ideário mais ligado ao conservadorismo e aos ditos bons costumes, do que com o pensamento liberal, ao qual, era adepto. Alcançar a liberdade plena da nação cubana seria, supostamente, o intuito de Batista, daí se torna oportuna essa relação com Martí.

Quando deu o primeiro golpe, em 1933, Batista se tornou o primeiro nome não ligado ao movimento independentista que chegava ao poder em Cuba, portanto, naquela época o legado de Martí estava em cheque: De um lado, Machado e seus correligionários alegavam estarem continuando seu trabalho. Já Batista e seu grupo de sargentos anunciavam retomar os ideais do grande líder cubano, supostamente deturpados ao longo dos anos.

2.1 A violência política e a formação de guerrilha: Surge o M-26.

Como já é de se esperar, aqui entraremos na seara de uma nova ressignificação do que seria a nação cubana, a partir de um grupo de guerrilheiros que chegaria ao poder no fim da década de 1950. Porém, antes de conceituarmos sua origem ou seu ideário, se faz necessário situarmos e até mesmo retomarmos algumas questões. Primeiramente, quando falamos em nação, tomamos aqui a conceituação expressa pelo historiador espanhol Xosé Manuel Núñez Seixas, para o qual:

[...] uma nação é todo o coletivo de pessoas que sentem um vínculo de natureza ancestral com base numa série de fatores comuns

variáveis (etnicidade, territorialidade, história, etc.) e que consideram que esse coletivo é a principal referência de delimitação territorial do poder e da soberania. (NÚÑES, 1995).

Para ele o conceito de nacionalismo é a doutrina política que defende o direito de autodeterminação de uma nação e que passa a ter por esse ponto o seu principal mote de ação política. Portanto, é o nacionalismo que cria a nação e não o contrário. Como já vimos, Martí tinha o seu ideário do que era e principalmente, do que deveria ser, a nação cubana. Machado e Batista também o tinham e cada um, à sua maneira, retinham o discurso de Martí em seu favor. Mas, sem dúvidas, a partir dessas conceituações todos eles são exímios nacionalistas, cada um a seu modo.

Um ano após o golpe de Batista, em 26 de julho, um grupo de jovens ligados, principalmente à juventude do Partido Ortodoxo, acrescidos de alguns comunistas, planejaram e executaram um assalto a um quartel na cidade de Santiago de Cuba. Esse grupo era liderado por um jovem advogado ligado ao Partido Ortodoxo chamado Fidel Castro. Eles planejavam roubar armas e munição, para assim, iniciar um processo de enfrentamento militarizado contra Batista. No episódio conhecido como *Assalto ao quartel Moncada*, o grupo não teve êxito, tendo muitas baixas e os demais sendo presos. Praticamente ninguém escapou. Os militares, porém, tiveram muito mais baixas do que os rebeldes, em números totais, mesmo que tivessem expulsado os rebeldes. O que causou a ira total do regime que partiu para uma violenta retaliação. Cerca de 70 militantes capturados foram executados em prisões de Havana, segundo o historiador Hugh Thomas (THOMAS, 1971, p. 149). Esse momento é essencial para entendermos o projeto nacional que estava em disputa, pois, a nação cubana estava mais uma vez em debate sobre qual projeto se faria necessário. De um lado, um projeto representado por Batista, onde, nada nem nenhum cidadão poderia se sobrepor ao estado, sem que houvesse direta reação militarizada e de outro lado Fidel, que representaria um projeto, onde, diferentes tendências de visão de mundo poderiam se correlacionar em prol de uma nação mais democrática, muito embora, ele nunca tenha dado sinais de que seu eventual governo pudesse ser descentralizador. A comoção popular foi tanta em função da violência exercida por Batista que ele se viu diante de mais oposição do que tinha antes do episódio. No julgamento de Fidel e os demais militantes sobreviventes, Fidel, representando a si mesmo, declamou a famosa frase: “a história me absolverá”. Esse registro é muito importante, pois, mostra como Fidel e seu grupo tinham a completa consciência de estarem disputando a narrativa histórica de Cuba e de que estavam

lutando por um projeto de construção de nação. Eles tiveram penas relativamente brandas e foram exilados para o México, onde planejaram uma nova tentativa de derrubar Batista. Esse grupo se nomeou como Movimento 26 de Julho (M-26), em referência ao assalto à Moncada.

Mas vamos voltar, por um instante, ao julgamento de Fidel. Ele proferiu, nessa ocasião, cinco promessas que ficariam conhecidas como as *cinco leis revolucionárias* e usadas como manifesto do M-26. A primeira era genericamente, a volta do povo ao poder, a segunda seria uma reforma agrária muito moderada, a terceira garantiria aos trabalhadores de grandes indústrias participação nos lucros, a quarta garantiria o mesmo aos plantadores de açúcar e a quinta, de caráter moralizante, prometia combater a corrupção revertendo os lucros obtidos de atividades ilícitas em doações para hospitais, escolas e instituições de caridade. As reformas de Fidel tinham caráter notoriamente liberal.

É importante salientarmos que esse grupo não era o único a enfrentar militarmente o regime de Batista. Tal qual a guerra de independência, aqui também não podemos falar de apenas um movimento, mas sim de vários. Um desses movimentos, o Movimento Nacional Revolucionário, realizou uma tentativa de assalto em uma base militar em Havana, poucos meses antes de Fidel⁵. Havia também o Organização Autêntica, ligado ao Partido Autêntico e financiado pessoalmente por Prío Socorrás. É importante fazermos esse registro, visto que, após 1959 o governo revolucionário vai entender a revolução como sendo um movimento unitário e se referir ao M-26 como sendo a expressão máxima da juventude, referindo-se muitas vezes ao grupo como sendo o “exército rebelde” dando a entender, assim, que houvera um grande grupo unificador das reivindicações populares. Trata-se aqui, mais uma vez nos estudos históricos, da narrativa do vencedor sobrepondo-se às dos vencidos, contudo, os historiadores tem tido essencial papel ao desconstruírem tais tipos de narrativas.

Quando voltam a Cuba, aportados em um iate, Fidel faz questão que o seu desembarque aconteça próximo ao local de onde Martí desembarcou e começaria a campanha de independência em 1895. Tudo fez parte da construção histórica, à qual, Fidel vislumbrava construir para a nação cubana, que também viria a ser reconstruída. O M-26 não era mais o mesmo movimento que deixara o país. Agora ele continha financiamento – mesmo que escasso – de alguns exilados e até de uma parte pequena do

⁵ Para melhor compreendermos os diversos movimentos e a violência entre os diferentes grupos, ver: THOMAS, 1975.

Partido Ortodoxo, além de possuir um braço armado em Havana, responsável por sabotagens, incitações a greves e propaganda ideológica⁶. O movimento também tinha um poderoso aliado chamado Frank País. Ele era um rico proprietário de terras, que perdeu muito espaço depois do golpe de Batista. Conseguiu algum financiamento para os guerrilheiros assim como cedeu terras que possibilitaram o começo da luta armada, bem como, conhecimento sobre a geografia da Sierra Maestra⁷.

A guerra de guerrilha evoluiu como o planejado e, embora, o M-26 não fosse o único movimento guerrilheiro em Cuba, sem dúvidas ele já se projetara como sendo o mais forte. A figura carismática de Fidel, bem como, seus seguidos pronunciamentos e entrevistas a jornalistas internacionais, muitos deles, dos Estados Unidos, faziam com que mais e mais pessoas simpatizassem com sua causa. Com o passar dos anos subsequentes os guerrilheiros foram adquirindo maior domínio da região onde estavam instalados fazendo com que os militares não conseguissem capturá-los, nem abatê-los. Cada nova vitória da guerrilha abalava um pouco mais a reputação do regime de Batista, aumentando, assim, a reputação de Fidel. Os guerrilheiros tinham chegado a uma confortável situação, onde, não precisavam ir à cidade derrubar o regime, pois, a sua própria resistência nas montanhas já desmoralizava Batista a tal ponto de quase derrubá-lo. Ao pronunciar-se repetidamente para o povo cubano, Fidel não vislumbrava, tão somente, angariar apoio ao movimento, mas também anunciar a pátria, à qual, ele desejava construir. Referindo-se sempre a exemplos históricos de Cuba e a personagens por ele admirados e comparados. Em 1958, declarou a um grupo de jornalistas, sobre suas vitórias contra o exército: “Cada uma das entradas para Sierra Maestra é como o desfiladeiro das Termópilas”. (CASTRO apud GOTT, 2006).

A confiança de Castro não era para menos, já que, no ano de 1957, a repressão de Batista aumentou consideravelmente, fazendo com que a opinião pública fosse cada vez mais contrária a este. Além disso, trouxe um inesperado revés. Os demais grupos armados que enfrentavam o regime foram aniquilados frente à escalada de violência imposta por Batista naquele ano, fazendo com que os sobreviventes desses grupos se unissem ao cada vez mais forte M-26. Além deles, o Partido Comunista e o PSP, este outrora grande crítico da tática guerrilheira, também se uniram à causa. Porém em 1958 Fidel conheceu uma importante baixa que foi a de Frank País, morto a tiros no centro de

⁶Para melhor compreender os diferentes grupos que se conciliavam e formavam o M-26 e sua atuação diversa no campo e na cidade ver: FERNANDES, 1979.

⁷ Para maiores detalhes sobre o processo revolucionário em Cuba ver: THOMAS, 1974.

Havana. Frank era uma peça chave no tabuleiro de Fidel, pois era o elo de ligação da guerrilha com as elites cubanas, com a imprensa e com os Estados Unidos. Sua morte gerou grande comoção no seio guerrilheiro, fazendo com que o grupo decidisse dar um golpe final no regime: Uma greve geral em Havana. Não podemos confundir a maior parte das greves gerais que vemos nos países do ocidente, com a tradição de greve geral em Cuba. Gott lembra que lá, a tradição de greves gerais inclui, além da interrupção das atividades produtivas e laborais, sabotagem, perseguições e até assassinatos (GOTT, 2004, 187). Foi assim na época da independência e foi assim em 1933. Fidel não aceitou a ideia a princípio, entendendo que a guerrilha deveria se manter como estava, fazendo seu trabalho majoritariamente no interior. Mas acabou sendo convencido, ainda reticente, pelos demais líderes do grupo. O dia escolhido foi o 9 de abril, quando explodiram bombas em Havana, fecharam-se as escolas e até mesmo, foi sequestrado o Piloto argentino, Juan Manoel Fangio, campeão mundial de Fórmula 1, solto no dia seguinte. Apesar do volume de violência imposto pelos guerrilheiros, o exército controlou seus ímpetos com grande efetividade prendendo e abatendo muitos membros. O susto em Batista foi grande, mas os resultados práticos da ação foram ínfimos, tendo em vista as suas perdas. Fidel ficou inconsolável e em correspondência para sua amiga Célia Sanchez disse:

Eu sou o suposto líder desse movimento e aos olhos da história tenho de assumir a responsabilidade pela estupidez de outros, mas sou um merda que não pode decidir coisa nenhuma. (CASTRO apud GOTT, 2006).

A reação de Fidel revela não apenas sua ira pelo fracasso de uma ação que ocorreu contra sua vontade inicial, mas também reforça mais uma vez a preocupação de Castro com o seu devir histórico, com a construção de uma nacionalidade a partir do movimento que ele liderava. Mesmo com o relativo fracasso da greve de abril, a guerrilha seguiu forte e uma vitória contra Batista era questão de tempo. Às vésperas do ano novo, informado da vitória do M-26 na vizinha cidade de Santa Clara, sob comando de Che Guevara, Batista fugiu de Havana, rumo aos estados Unidos e poucos dias depois os guerrilheiros já haviam tomado a capital para instalar um regime que duraria, pelo menos, mais de meio século.

2.2 Do cinema comercial ao cinema revolucionário.

Seguindo a proposição de uma História Social da Cultural, faremos uma breve introdução sobre a trajetória do cinema em Cuba e como este se relaciona com a história

do próprio país, pois, tal como Kracauer (1995), acreditamos que “o cinema é sintoma da realidade”.

Chegado à ilha poucos anos depois de sua criação, o cinema em Cuba teve rápida propagação (RODRIGUES, 1992. P.13). Levado pelo cinematografista francês Gabriel Veyre, a chegada do experimento cinematográfico em Cuba está relacionada com a própria aparição deste invento em fins do século XIX. Depois do desenvolvimento do aparelho cinematógrafo e sua apresentação pública em um quarto de porão no *Le Grand Caffé*, na cidade de Paris em 1885, os desenvolvedores do aparelho, os irmãos Lumière, capacitaram uma série de técnicos para operar o equipamento e os enviou ao redor do mundo, onde teriam a missão de divulgar seu invento. Gabriel Veyre foi um destes técnicos. Enviado inicialmente ao México, onde filmou e exibiu quatro filmes, ele é convencido por um grupo de empresários a ir até Cuba apresentar o aparelho.

É importante destacar que, à época, Havana era tido como um grande centro de entretenimento, recebendo grandes investimentos de empresários desse segmento, em específico. Do México vinha parte desse empresariado. Portanto, se faz necessário compreendermos a ida de Veyre da Cidade do México para Havana, dentro dessa perspectiva. Chegando à ilha caribenha, Veyre filmou e exibiu aquele que é considerado o primeiro filme cubano, *Simulacro de Incendio*, além de exibir os filmes realizados anteriormente, no México.

Cabe salientar que em Havana o processo de propagação da arte cinematográfica ocorre de modo um tanto acelerado, muito provavelmente em função da característica de entretenimento da cidade. Muito embora, estejamos aqui falando de uma rápida propagação e difusão desta arte, não podemos, de forma nenhuma, confundir a difusão do espetáculo cinematográfico com a realização cinematográfica local. Se por um lado, havia muitos espectadores, por outro lado, isso não se traduziu em uma consistente produção local, ou seja, havia muita exibição de filmes estrangeiros, mas quase nada de produção fílmica local. Para termos uma ideia, segundo o historiador de cinema cubano Raúl Rodrigues (1992, p.14), quase nada se conservou do período do cinema silencioso⁸, em sua maioria apenas fragmentos, tendo apenas um filme completo conservado hoje.

⁸ O cinema silencioso é também conhecido vulgarmente como “Cinema Mudo”, porém, está expressão é incorreta, visto que, o cinema nunca foi, de fato, mudo, ou desprovido de sons em suas exibições.

Para termos uma melhor ideia sobre o que Cuba produziu desde seu primeiro filme até o triunfo revolucionário, em 1959, o ICAIC realizou um estudo que demonstrava a porcentagem de filmes exibidos nos cinemas em Cuba durante todo o período pré-revolucionário, dividindo por países. O estudo foi publicado na revista *Cine Cubano*, publicação oficial do ICAIC, já em seu primeiro ano, em novembro de 1960, em artigo assinado por Alfredo Guevara (GUEVARA, 1960, v. 3), nos demonstrando o seguinte número: 54, 95% Estados Unidos, 16, 32% México, 9,09% Inglaterra, 5, 17% Itália, 4, 96% França, 3, 93% Espanha, 5, 58% outros países. Dentre essa parcela de 5, 58% situa-se o Cinema Cubano e que ocupa apenas uma pequena parte dessa fatia. A publicação não nos traz o número exato que compõe essa “pequena fatia”. Em 1959, ano do triunfo da revolução, foram exibidos na ilha 484 filmes, sendo: 266 estadunidenses, 79 mexicanos, 79 soviéticos, 44 ingleses, 25 italianos, 24 franceses, 19 espanhóis, 8 argentinos, 3 japoneses, 3 alemães, 2 poloneses, 2 suecos, 2 brasileiros e 8 cubanos. Todos esses cubanos são coproduções estrangeiras e a maioria deles eram produções que já tinham sido exibidas no ano anterior e agora estavam a ser reexibidas, em alguns casos eram filmes de até dois anos antes. O estudo aponta ainda que desde o longo período que vai desde o final do século XIX até o início da década de 1960, foram realizados em Cuba cerca de 80 filmes de longa-metragem, entre ficção e documentário, deste total não chegaria nem a dez o número de filmes 100% cubanos, sem nenhum tipo de coprodução internacional. A publicação também não traz o número exato ou quais filmes seriam esses, especificamente.

Na era do cinema silencioso, podemos destacar o diretor Enrique Díaz Quesada, considerado por algumas publicações como o “pai” do cinema narrativo cubano. Quesada é largamente o cineasta cubano de maior prestígio no cinema silencioso que se tem notícias, segundo Rodrigues (1992, p. 49) ele fundou a empresa *The Moving Pictures Company*, que produzia filmes e peças teatrais. Dirigiu filmes em diferentes metragens⁹ e dispositivos narrativos¹⁰, foram muitos documentários e, pelo menos, 10 filmes de ficção. Curiosamente, dirigiu também a primeira série de ficção cubana e

⁹ Nos estudos de cinema, quando falamos em metragem de um filme, nos referimos ao tempo de duração, podendo ser um curta metragem, um média metragem ou um longa metragem. A categorização de um filme em uma dessas categoria varia de acordo com a época ou o país, mas para termos idéia, mesmo que de forma generalizada, um curta costuma ter até 30 minutos, um média até 60 minutos e a partir disso temos um longa.

¹⁰ Em termos de narrativa cinemática existem dois tipos de dispositivos narrativos: A ficção e o documentário. É comum encontrarmos na indústria do entretenimento o documentário sendo categorizado como um gênero cinematográfico, o que é um erro.

depois disso se dedicou a realizar cine-noticiários. Boa parte de sua obra fílmica de ficção é dedicada a produções de temática histórica, como a eventos sobre a guerra de independência. Praticamente nada do que esse notório cineasta realizou pode se conservar e além dele, não há nenhum outro diretor com filmografia tão regular durante o período silencioso.

Como já destacado por Raúl Rodrigues (1992), o cinema cubano era uma atividade meramente comercial antes de 1959, nunca tendo sido considerado uma política de Estado, portanto, as empresas que entrassem nesse ramo de atividade precisavam investir capital próprio e esperar reverter o lucro na bilheteria, o que, de fato, raramente funcionou. Daí uma pequena penetração do setor privado nesse segmento. A ausência de política pública também explica a tragédia de ausência de conservação dos filmes cubanos do período, no entanto, isso não é uma exclusividade de Cuba, mas sim, quase uma regra entre os países latino-americanos. Essa ausência de política pública também é verificada no período do cinema sonoro, a partir da década de 1930, porém encontramos aí algumas incursões de empresas estrangeiras no país, em especial da Espanha e principalmente do México. Podemos encontrar, no período sonoro, diretores de cinema cubanos como Miguel Santos e Ramón Peon, porém, os realizadores que mais produziram obras são mexicanos e espanhóis, visto que, as empresas desses países traziam seus próprios diretores, vemos assim, com esses realizadores, muitos filmes pastiche e de faroeste, em uma espécie de tentativa de se copiar fórmulas estadunidenses que rendiam boas bilheterias. Havia também algumas companhias cubanas como a Cuba Hispania Artis Films S. A., a Casa Films Mundiales e o Centro Cinematográfico Cubano, mas não conseguindo realizar um grande número de produções, elas acabavam dedicando-se também a outras atividades, a Casa Films Mundiales, por exemplo, promovia espetáculos teatrais¹¹. Existia também a Cuba Sono Film, que pertencia ao Partido Comunista Cubano¹² e que realizava documentários sobre acontecimentos históricos, não atingia produção em larga escala, mas também não se dedicava a outras atividades, pois, se sustentava com financiamento do partido. Lá trabalhava o famoso fotógrafo Raúl Corrales¹³, que ganhou posterior notoriedade por bater algumas das principais fotografias da Revolução Cubana¹⁴.

¹¹ Encontramos exemplares da revista *Mundo Fílmico Cubano*, periódico anterior a Revolução, que divulgava tais espetáculos.

¹² Não confundir esse partido com o Partido Comunista de Cuba (PCC), fundado em 1965 por Fidel Castro.

¹³ Não confundi-lo com Alberto Korda, que bateu a famosa fotografia de Che Guevara olhando

No entanto, é necessário salientar que, embora, a produção fílmica local nesse período seja ínfima, não podemos desconsiderá-la. O discurso do ICAIC ao passar dos anos, visa afirmar, de modo peremptório, que nunca houve cinema em Cuba antes da revolução, esse discurso é reiterado diversas vezes, tanto pelas palavras de seus dirigentes, como nas páginas da revista *Cine Cubano*. Por mais que esse discurso possa parecer, de certa maneira, sem maior impacto ou valor, é preciso destacar que, na verdade, o discurso oficial do instituto, bem como o do governo, ecoa forte sobre diversos pesquisadores. É fácil encontrarmos, até mesmo aqui, no Brasil, amostras da proliferação desse tipo de discurso, como por exemplo, no célebre trabalho de Silvia Oroz (1985), onde já no começo se afirma: “Não existia cinema em Cuba antes da Revolução”. Também no trabalho de Leonardo Aires Furtado (2007) encontramos exatamente a mesma afirmação. Como já demonstrado nesse trabalho, havia atividade cinematográfica em Cuba antes da revolução, o que não havia, de fato, era o desenvolvimento de um campo cinematográfico. Isso nos leva a uma outra discussão: O que é cinema? Segundo Carlos Gerbase (2012) o Cinema é, acima de tudo, uma linguagem, uma narrativa audiovisual e não apenas uma indústria ou uma tecnologia, muito embora também dependa desses fatores. Portanto, a questão seria identificar se no período pré-revolucionário existiam profissionais que contassem histórias através de filmes projetados, e nós já identificamos que sim. Raul Rodrigues (1992) autor do maior e, provavelmente, único grande trabalho sobre cinema silencioso cubano, adentra a discussão para, de certo modo, contemporizar a visão do ICAIC, discursando de que a afirmação de que “não houvera cinema antes da revolução” não poderia ser entendida no sentido literal e que o significado real era o de que a revolução inaugurou um tipo de cinema legitimamente cubano. Autor de um trabalho que por si só faria declinar a ideia de que só houve cinema pós 1959, o trabalho de Rodrigues se desenvolveu na academia, mas foi publicado posteriormente pelo próprio ICAIC¹⁵. Independente de validarmos,

ao horizonte. Sobre a obra desse fotógrafo ver: LOVINY, 2016. Foto-livro que traz as principais fotografias de korda, não apenas durante a revolução, mas durante toda a carreira, além de sua trajetória.

¹⁴Muitas das fotografias de Corrales foram trabalhadas em: LIMA, Edinaldo Aparecidos dos santos de. *Preparar, apontar, foto!* A construção da imagem dos camponeses cubanos nos periódicos *Revolución e Campo de Revolución*. 2018. Dissertação em que o autor trabalha a representação dos camponeses durante o processo revolucionário através de veículos ligados ao M-26.

¹⁵ Rodrigues formou-se em comunicação social, com habilitação em cinema, e em seu trabalho de conclusão de curso dedicou-se a analisar a existência de um cinema silencioso em Cuba. Após isso, ele dedicou-se à pós graduação em História, onde seguiu pesquisando sobre a história

ou não, o discurso de Rodrigues nos leva a outra questão que nos é fulcral no escopo deste trabalho: A disputa pela narrativa histórica de Cuba.

Dentro dessa ideia, é curioso perceber que sustentar a inexistência de alguma atividade cinematográfica no período pré-revolução, não significa negar, tão somente, a realização de um tipo de cinema específico não engajado politicamente, e mais “espetacularizado”, mas também se acaba por negar o próprio passado dos pais-fundadores do ICAIC, visto que todos eles já realizavam cinema em Cuba antes de 1959.

2.3 Sementes do ICAIC: A Sociedad Cultural Nuestro Tiempo.

Tendo isso em vista, é interessante analisarmos o caso da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*. Esta foi uma associação cultural mantida pelo *Partido Socialista Popular (PSP)* e presidida pelo marxista Alfredo Guevara. O PSP foi um partido socialista de boa projeção na sociedade cubana, com representação no parlamento e que, inclusive, já apoiou Batista em algumas ocasiões, tal qual o antigo Partido Comunista. Com o recrudescer do movimento guerrilheiro, o partido foi se forçando a posicionar-se à oposição de Batista, mesmo que, no entanto, não tenha escolhido a via das armas para depô-lo, mantendo, assim, certa crença na via democrático-eleitoral. Em um primeiro momento o PSP, apesar de colocar-se como sendo parte da oposição, não apenas não apoiou o M-26, como desdenhou da tática guerrilheira a acusando de infantil. Quando a vitória do M-26 parecia uma realidade, já nos meses finais do conflito, o PSP acabou aderindo à guerrilha e ao M-26. Isso fez com que garantisse alguns postos no futuro governo e, sobretudo, muita influência quando da aproximação cubana com os soviéticos, como veremos mais tarde.

A *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo* fundou também um cine clube, que mais tarde passou a ter um projeto de também realizar filmes, em especial documentários engajados¹⁶. Ávidos pela expectativa de pensar e realizar filmes uniram-se a eles outros aficionados pela arte cinematográfica, os quais devemos descrever brevemente, em função da importância que irão receber posteriormente. Tomás Gutierrez Alea¹⁷, posteriormente apelidado dentro do ICAIC de Titón, é proveniente de uma família de classe média, descendente de espanhóis e filho de um advogado progressista de larga

cinematográfica cubana. A trajetória acadêmica de Rodrigues, nesse sentido, assemelha-se com a nossa.

¹⁶ Algo semelhante ao que foi a *Cuba Sono Film* para o Partido Comunista.

¹⁷ Para maiores detalhes sobre a trajetória individual de Alea ver: FORNET, 1998, FURTADO, 2007 e ÉVORA, 1997.

tradição de oposição a Batista. Alea forma-se em direito, porém, ainda nos idos universitários ele envolve-se com cinema, onde, dirige dois curtas metragem em bitola 8mm: *El Fakir* e *Uma confusión Cotidiana*, este último uma adaptação de um conto de Franz Kafka. Como não teve a oportunidade de conviver com pessoas que dominassem a técnica cinematográfica, Alea teve de aprender a executar diversas funções em seus curtas como a operação de câmera e a montagem, o que foi muito útil posteriormente para a *Sociedad Cultural...* Santiago Alvarez¹⁸ é originário de uma família rica e passou uma boa parte da juventude nos Estados Unidos, onde também se formou em direito. Ainda no país do norte ele se tornou ativista dos direitos civis e passou a se interessar por cinema documentário. E, por fim, Julio Garcia Espinosa, outro entusiasta dos estudos cinematográficos que futuramente chegaria, inclusive, a ser ministro da cultura. Em 1955, Espinosa traz ao grupo o projeto de fazer um documentário em curta metragem sobre os trabalhadores carvoeiros de Ciénaga de Zapata, esse grupo de cineastas realiza, então, o documentário *El Megano*, filme esse que mostra as precárias condições de trabalho e de subsistência desses trabalhadores. Apesar de ser um documentário, os próprios trabalhadores encenam suas condições de vida. O filme é muito mal recebido pelo governo de Fulgêncio Batista a ponto de Julio Garcia Espinosa, precursor da obra, ser preso, mas solto logo em seguida. Após esse incidente, Alea e Espinosa decidem estudar cinema na Itália, pois, não havia escolas de cinema em Cuba. Lá eles vão ao Centro Experimental de Cinematografia, em Roma, escola mundialmente famosa por ter participado do movimento cinematográfico do *Neorealismo Italiano* e que tinha entre os colaboradores da escola Vittorio de Sica e Cesare Zavattini, dois dos maiores nomes deste movimento e que davam palestras e disciplinas isoladas na escola. Lá eles conhecem o colombiano Gabriel Garcia Marques, à época, um aspirante a cineasta. Com roteiro de Alea e assistência de direção de Espinosa e Alea, eles filmam o curta metragem *Il Sogno di Giovanna Bessain*, como trabalho de conclusão de curso e regressam à América Central.

De volta ao país, em 1957, eles unem-se ao M-26 tornando-se colaboradores dos guerrilheiros, mas curiosamente, a guerrilha receberia por parte deles muito mais do que uma colaboração, tão somente, para trocar tiros com o inimigo. Eles fundaram a “divisão nacional de cultura do exército rebelde”, que buscava organizar eventos culturais para os moradores da região serrana da Sierra Maestra, onde se debatiam

¹⁸ Para maiores detalhes acerca da trajetória individual de Alvarez ver: LABAKI, 1994.

problemas pertinentes ao país, o mesmo acontecia em Havana. Como já falado anteriormente, o M-26 tinha uma grande inserção na comunidade campesina local, bem como na capital, sobretudo entre os estudantes, apenas não tinha influência nos sindicatos, o que mudou depois da adesão dos comunistas à guerrilha, caracterizando melhor o grupo enquanto um exército rebelde. Como o conflito envolvia a visão de mundo dos envolvidos, passou a ser muito bem-vinda essa divisão cultural, que posteriormente gerou também uma subdivisão de cinema, onde, vamos encontrar o maior registro do trabalho deles junto à guerrilha: O documentário *Esta Nuestra Tierra*. Tendo um pouco mais de 19 minutos, o filme foi feito praticamente todo apenas por Alea, que é o diretor e Espinosa que é o roteirista, algumas pessoas emprestaram ajuda, como alguns parentes de Espinosa e alguns amigos dos dois, até alguns profissionais e entusiastas de cinema, mas essa ajuda era muito esparsa, em algumas diárias apenas. Foi todo filmado em 1958 e finalizado em 1959, já nas dependências do ICAIC, sendo considerado, assim, o primeiro lançamento do instituto. Este documento fílmico é muito interessante, haja vista, ter sido todo filmado em acampamentos da guerrilha e com a população local, tornando-se assim, um primoroso documento fílmico da revolução. O filme trata de modo bem didático, apesar da estética, de certo modo, requintada, das relações entre os trabalhadores, a terra e o capital privado das empresas estrangeiras que atuam no país, defendendo sempre o ponto de vista da guerrilha, evidentemente. Já no início do filme, vemos uma cartela com um texto de José Martí, nos indicando que a disputa pela narrativa histórica do grande libertador seguia mais viva do que nunca. Ouvimos uma narração que narra os fatos, enquanto vemos os trabalhadores locais que enfrentam diversos problemas com o governo vigente e o exército, bem como uma série de imagens ilustrativa, como empresas estadunidenses, etc. Ao final do filme, vemos os campesinos se unindo aos guerrilheiros e junto combatendo o exército. Para um filme feito de forma independente, chega a impressionar as cenas de batalha que são filmadas entre a guerrilha e o exército. Nota-se também o alto envolvimento de participação dos guerrilheiros no projeto. É interessante notarmos que no filme os campesinos interpretam a si e os guerrilheiros também, o que destaca ainda mais o valor histórico do documento.

Podemos encontrar alguns fatores em comum entre os documentários *El Mégano* e *Esta Tierra Nuestra*, sobretudo no que tange ao referencial estético. Existem diferentes concepções, que se contrapõem em uma disputa não menos do que milenar,

pela definição do conceito de estética. Utilizamos aqui, os conceitos que fazem maior distinção entre a forma e o conteúdo e que mais se aproximam da linguagem cinematográfica. Walter Benjamin¹⁹ delimita o conceito determinando que estética é o conjunto de características que fazem com que determinado elemento seja único, que nos faça ter um olhar singular sobre tal, sendo assim possível falar em uma estética de um som, de um móvel, se lhe for cabível e assim por diante. Na arte, de um modo geral, ele vai chamar esse conjunto de características de “aura” e dizer que a criação dessa aura também está vinculada a outros fatores externos, como o momento que vive o artista, ou os artistas e demais fatores externos. Complementando essa visão, podemos retroceder um pouco até a escola dos formalistas russos, que vão delimitar a estética enquanto a justaposição do elemento formal com o seu conteúdo inerente. Dentre esses autores, o que mais nos interessa é o cineasta e teórico Sergei Eisenstein, que em 1929, no seu *A Forma do Filme*, já tinha feito uma breve introdução dessa relação no cinema e que em 1942, com o seu *O Sentido do Filme*, considerado o primeiro estudo mais técnico de análise fílmica, ele configura um pouco melhor a relação entre a forma, que é, basicamente, delimitada pela montagem²⁰ e o conteúdo, que é delimitado pelo roteiro, portanto, a justaposição entre estes fatores, sob a autoria do diretor é o que constrói a estética de uma obra cinematográfica.

No caso dos dois curtas referidos, percebemos sempre o viés pelo popular, o caráter de denúncia das obras, a questão da terra e de como os trabalhadores camponeses se relacionam com esta, tudo isso faz parte da estética desses filmes. A via armada e a união entre trabalhadores como resposta à exploração do capital estrangeiro, também surge em ambos os casos. Não temos diálogos, mas as falas se dão sempre com cartelas²¹ e no caso do segundo filme, através de um narrador. Ambos são filmados inteiramente em cenários externos e com muitos planos abertos o que pode nos remeter a alguma restrição de locação e até de iluminação, mas também ao fato de que as histórias se passam no seio popular. Portanto, em termos de técnica fotográfica e de montagem, bem como de uma forma mais ampla de elaboração de forma e até de conteúdo, esses dois filmes são bem similares e é um tipo de temático-estética raríssima,

¹⁹ Para conhecer melhor a definição de estética deste autor ver: BENJAMIN (2015)

²⁰ Essa já havia sido a contribuição de seu livro anterior.

²¹ Conhecidos também como cartões-título são informações escritas na tela para que o espectador receba de forma direta as informações passadas pelos realizadores. Foram criadas e amplamente utilizadas na era do cinema silencioso, mas nunca caíram em completo desuso mesmo no cinema falado.

para não falar até, inexistente, no cinema cubano até então, proveniente, até de certo modo dos movimentos do Free Cinema inglês e, sobretudo, do Neorealismo Italiano²². Esse tipo de temática, passará a ser não mais a exceção, mas sim a regra depois que esses cineastas forem os responsáveis pela elaboração de políticas culturais para o cinema em Cuba. Em função disso consideramos esses filmes como um prelúdio, uma semente do que vira a ser o cinema produzido pelo ICAIC. Até porque se não tivessem feitos esses dois filmes, eles não estariam à frente do instituto quando de sua fundação. A importância desse momento foi tanta, que no lançamento de *Esta Tierra Nuestra*, o general Camilo Sienfuegos, um dos principais quadros revolucionários, referindo-se a Alea e Espinosa, declarou:

[...] Eles, com seu esforço, fizeram esse documentário. Passaram mil penalizações, porque não havia nem o dinheiro necessário, mas souberam ganhar essa batalha. Para eles, nossa sincera saudação, porque esse documentário contém a história de Cuba republicana e esse documentário contém a verdade do que será a nova Cuba, colocada entre os primeiros países da América Latina. (CIENFUEGOS apud GÁLVEZ, 1967)

2.4 O ICAIC.

Quando do triunfo dos revolucionários em 3 de janeiro de 1959 foi formado o então chamado “governo revolucionário”, é importante termos essa noção, pois, em Cuba não se fala na revolução como um período apenas de 1955 até 1959, fala-se, na verdade, de fases da revolução, que são basicamente duas a fase da guerrilha e a fase da revolução no governo, que duraria até os dias atuais, portanto. Considera-se que a revolução ainda está em curso, pelo menos essa é a narrativa oficial. Assim como também vai se defender, a partir dos discursos de Fidel Castro, que tanto a revolução cubana, quanto a revolta dos sargentos de 1933, quanto a guerra de independência, no fim do século XIX, são, em realidade, o mesmo processo, que seria a luta do povo cubano para conseguir ser livre. Dentro dessa ideia também estaria incluso o conflito do governo revolucionário com os Estados Unidos. Nós não concordamos com essa mera simplificação, pois, entendemos que cada um desses processos foi protagonizado e vivenciado por agentes diferentes e que cada um desses processos deve ser compreendido dentro de suas especificidades, cremos nós, que o tempo histórico não é linear, nem tampouco, regido por uma mera causalidade de causa e efeito. Mesmo que

²² Mais adiante abordaremos com mais especificidade a estética desses movimentos.

caiba salientar que o conflito com o governo estadunidense deu a tônica de cada um desses processos. Por mais que haja elementos concernentes que rejam todo esse longo processo, existem elementos específicos que devem ser estudados em seus pormenores, ou estaremos tão somente legitimando a narrativa vencedora de 1959.

A estruturação do novo governo se deu com os membros do M-26, como era de se esperar, ocupando postos de grande relevância, tanto dentro do governo, quanto das forças armadas, ganhando assim, grande relevância dentro da gestão. Porém, alguns dos principais ministérios couberam a políticos de orientação liberal que tinham ligação com os Estados Unidos, para amenizar a desconfiança vinda daquele país. A preocupação de Fidel com esse fator era tanta que horas antes do seu discurso de vitória ele esteve reunido com o embaixador estadunidense, como lembra Gott (2004, p. 190). Já ao PSP couberam os cargos ligados à educação e cultura. Esse fato é natural, se tivermos em mente que os membros do partido eram mais ligados à teoria marxista do que o M-26, além do fato de estarem mais alinhados à Moscou, o que lhes conferia uma visão de mundo com objetivos mais específicos a se buscar e, nesse caso, essas áreas eram muito bem vindas, além de não serem das mais cobiçadas pelos guerrilheiros.

Três meses após a vitória rebelde é fundado o ICAIC e com ele nasce uma nova concepção de se fazer cinema no país. Anteriormente, as empresas produtoras financiavam seus filmes por meio de recursos próprios, muitas vezes advindo de outras atividades, como já visto, e por vezes em parceria com o setor público. O investimento privado se dava mais vezes por empresas estrangeiras do que locais. Com o ICAIC, o estado passa a financiar quase que exclusivamente a atividade cinematográfica. No entanto, é necessário lembrar que coproduções com outros países nunca deixaram de ser feitas, vez ou outra. Com o México, outrora grande parceiro, findaram, mas com Espanha e França seguimos vendo.

2.5 O modelo de produção do ICAIC.

Para compreendermos como passa a se dar a produção fílmica do ICAIC, é necessário entendermos as prioridades do instituto. Em um primeiro momento, são produzidos apenas documentários e filmes educativos, visando a conscientização política da população, como lembra a historiadora Silvia Miskulin (2009, p.29). Esses filmes são realizados com baixíssimo orçamento, a intenção é se produzir o máximo possível com o mínimo de recursos e para esse intento de austeridade os documentários

acabam sendo muito úteis, até em função do seu poder de conscientização e reflexão, outra das prioridades do instituto.

A estruturação do instituto se dá a partir de setores. Há o setor de filmes educativos, de documentários, de cinejornais, de curtas metragens, de longas de ficção e assim por diante. O setor de longas ficcionais é ocupado, basicamente, pelos chamados “cineastas de primeira geração” do instituto: Tomás Alea e Julio Espinosa. Alfredo Guevara (lembrando que ele não é cineasta) e Santiago Alvarez, também da primeira geração que ocupa, respectivamente, a presidência do instituto e a liderança do setor de documentários. Esses quatro nomes passam a exercer influência e, de certo modo, “formar” uma nova geração de cineastas, surgem nomes como: Pastor Vega, Sergio Giral (único cineasta negro no ICAIC), Sara Gomes (única cineasta mulher do ICAIC), Humberto Solás, entre outros.

Para ascender dentro do instituto era necessário começar em funções mais simples. Um profissional poderia começar trabalhando em alguma função mais operacional em algum dos setores de maior volume de produção, como o de curtas metragens ou o de filmes educativos e ir alcançando postos maiores até conseguir mudar para o setor de longas ficcionais. Lá ele começaria em alguma função menor e poderia almejar subir de postos e assim se segue. Lógico que essa trajetória poderia durar toda uma vida. Nem todos precisaram percorrer esse trajeto, temos os “cineastas da primeira geração”, que evidentemente já começaram no “topo” da hierarquia. Temos também os cineastas que foram formados diretamente por eles e que também desfrutaram desse mesmo privilégio. Somam-se a eles, posteriormente, uma série de técnicos que foram enviados para receber formação no exterior, em especial, no leste europeu, através de bolsas cedidas por outros países para técnicos cubanos. Mas esses foram preparados para atuar em funções mais técnicas como, diretor de fotografia, montador, técnico de som, etc. E não como diretores, pois, como já falado antes, a direção de um filme é a responsável, em última instância, por sua autoria estética e, no caso de Cuba, esta deveria ser realizada pelos intelectuais que estavam à frente da política cultural para o cinema.

Houveram também profissionais que vieram de outras áreas, nas quais, eram renomados, mas que por um ou outro motivo, acabaram indo trabalhar no ICAIC. Temos os casos de Jesus Dias e Nicolas Landrian, que vieram da literatura e começaram trabalhando ou direto em longas, ou fizeram rápido estágio em outro setor antes de ir

para os longas metragens. Ou seja, eles não precisaram percorrer o mesmo caminho de outros cineastas por já serem escritores renomados. No caso de Landrian tinha ainda o fato de ser também sobrinho de outro escritor muito famoso e colaborador da revolução.

Isso se dá, segundo a pesquisadora Mariana Villaça (VILLAÇA, 2010, p. 391), em função do ICAIC ser uma instituição “privilegiada” dentro da cultura oficial cubana, pois, mantém certa autonomia de regulação. Isso significa que os próprios líderes do instituto administravam o orçamento e escolhiam os temas retratados nas obras. Claro que não de forma totalmente independente, mas em comparação com as demais instituições culturais, obtinham maior autonomia nesse sentido. Esses privilégios ecoam dentro do próprio instituto, onde vemos algumas figuras recebendo maior, ou menor, importância do que outras. Toda essa movimentação gera uma série de disputas, até certo ponto regulares, dentro do instituto. Disputas por espaço, por financiamentos, enfim.

Já não bastasse isso, temos outra disputa, a que chamamos “ideológica” e de “visão de mundo” dos envolvidos. Como já referido, as áreas educacionais e culturais do governo revolucionários ficaram a cargo dos quadros do PSP e não foi diferente no ICAIC, afinal, o próprio Alfredo Guevara, que recebeu a presidência, era um quadro de alto escalão do PSP. Porém aqui, há um problema. Os principais cineastas do instituto, Alea e Espinosa, eram ligados diretamente ao M-26. Ambos os grupos lutaram contra Batista, mas tinham visões de mundo e, principalmente, projetos para Cuba, bem distintos. O PSP possuía uma base de formação puramente marxista-leninista e, muito embora, possa ter sofrido alterações ao longo de sua trajetória, exerce essa visão de mundo dentro do governo e do próprio ICAIC, vislumbrando um maior alinhamento com o bloco socialista, coordenado por Moscou. Já o M-26, embora, tenha sua trajetória ligada, evidentemente, à esquerda, nunca foi um grupo com matriz ideológica mais definida. O que unia seus militantes era a ideia de derrubar o governo cubano por meio da guerrilha. Muitas são, inclusive, as divergências ideológicas de seus membros, como por exemplo, dos irmãos Castro com Camilo Sienfuegos. Em estando no governo, os integrantes deste grupo vislumbravam um governo de matriz de desenvolvimento mais nacionalista e menos ligado à Moscou, uma maior diversidade econômica e menor dependência do açúcar, mesmo que esse pensamento venha a se alterar mais tarde.

Portanto, esses conflitos de visões de projeto, se traduziam na cultura e, em especial, na área do cinema, onde tínhamos essa estruturação que contemplava quadros

dos dois grupos em posições chave. Ou seja, o campo cinematográfico era formado por uma série de conflitos: os conflitos internos dos cineastas lutando por financiamento e para ocupação de postos de maior destaque, os conflitos entre os diferentes grupos em função de sua associação pregressa ao ICAIC e o conflito do ICAIC com o próprio governo, que financiava, não regulava, mas exigia resultados.

2.6 Estética e circularidade dos filmes.

É curioso analisarmos que durante todo o primeiro ano do ICAIC, não foi produzido nenhum longa ficcional, ou seja, abriu-se mão, de certo modo, das salas de cinema em um primeiro momento. A política para o cinema comercializado no circuito exibidor limitou-se a regular quais os tipos de obras poderiam ser alocada nas salas. A exibição dos filmes educativos e documentários do instituto se deu por meio dos cine-moveis, onde, jipes iam para os mais remotos locais da ilha e faziam sessões para a população local. Os filmes estadunidenses não foram banidos da sala, em um primeiro momento. Na verdade, nunca foram completamente banidos, porém a partir de 1961 o mercado exibidor cubano ficou restrito para os estadunidenses, sendo permitidos apenas para aqueles que, em algum momento, se declarassem favoráveis a Cuba, os chamados “cineastas amigos de Cuba”.

Muitos foram também os cineastas renomados mundialmente que foram convidados a conhecer o país e contribuir com a formação local e assim o fizeram: Jean-Luc Godard, Agnès Varda²³, Chris Marker, Joris Ivens, Roman Karmen, Georges Sadoul²⁴, Gerard Philipe, entre outros. Como também se tinham muitos técnicos que foram receber formação no leste europeu, acabou por haver uma grande circularidade de ideias e estilos. Em 1960, quando foi se realizar o primeiro longa metragem de ficção *Histórias da Revolução*, ainda vieram algumas dezenas de técnicos italianos, alguns anos depois, em 1964, foi a vez de uma série de técnicos soviéticos, liderados pelo diretor Mikhail Kalatosov, que vieram filmar *Soy Cuba*, portanto o cinema, de certo modo foi uma grande oportunidade de se fazer intercâmbio e trocar relações com diferentes povos, mesmo alguns povos em que as relações diplomáticas não estivessem muito bem. Nem sempre foi Cuba a favorecida por esses intercâmbios, a partir da metade da década de 1960, quando alguns países foram sendo tomados por ditaduras militares, o ICAIC ofereceu asilo para muitos cineastas que filmaram no país,

²³ Ela desenvolveu uma relação muito próxima com Sara Gómez, negra e única diretora mulher no ICAIC, acabando por influenciar muito sua breve carreira.

²⁴ Sadoul não era cineasta, mas sim um dos mais renomados teóricos do mundo, sendo autor, inclusive, do primeiro livro sobre a história do cinema mundial.

fortalecendo ainda mais esse fluxo de troca cultural, como Glauber Rocha, Orlando Senna, Fernando Birri, Fernando Solanas, Miguel Littin, Pedro Chaskel, Patricio Guzmán. Esses intercâmbios, aliás, funcionaram segundo Villaça (2010), para fazer uma aproximação com os demais países latino-americanos, afinal, houve certo isolamento em função da polarização política e do conflito com os Estados Unidos, culminando com a expulsão de Cuba da Organização dos Estados Americanos (OEA) em 1962. A partir dos anos de 1970 também houveram alguns técnicos africanos que chegaram ao ICAIC para receber qualificação, mas foram poucos. No entanto, existiram muitos filmes cubanos, no período, que foram exibidos naquele continente.

Não por mera coincidência o segundo longa metragem de ficção de Tomás Gutiérrez Alea, *Cumbite*, de 1964, se passa no Haiti e é a adaptação de um livro escrito por Jacques Romain, um dos líderes do partido comunista daquele país. Em 1967 ocorreu em Viña Del Mar, no Chile, o surgimento do Nuevo Cine Latino (NCL), um movimento de cineastas, de engajamento à esquerda, que prometiam uma nova linguagem para o cinema feito no continente e que romperia com o realizado na Europa e nos Estados Unidos. O movimento veio na esteira dos movimentos do Cinema Novo Brasileiro, do Cinema Novo Argentino e do Novo Cinema Cubano e defendia o uso do documentário em conjunto com a ficção, do discurso engajado, da câmera na mão e da estética Neorrealista. O ocorrido intensificou ainda mais o intercâmbio com cineastas latinos a tal ponto que em 1979 se fundou um festival em Havana exclusivo para o cinema latino, bem como, em 1985, foi inaugurada a Fundação do Novo Cinema Latino Americano, que além de abrigar o festival, também passou a ser um acervo de conservação de filmes do continente, sendo até o hoje o maior espaço de conservação fílmica da América Latina. Foi fundada também a Escola Internacional de Cinema e TV de San Antonio de Los Baños (EICTV). Com o intuito de conceder bolsas de estudos a jovens realizadores latino americanos.

Houve também, em 1960 o lançamento da revista *Cine Cubano*, publicação oficial do ICAIC, que visava educar o público com a linguagem do cinema, com artigos sobre diversos temas relacionados com o cinema sempre com o intuito de familiarizar o público com a linguagem cinematográfica. A ideia era formar um público para o novo cinema cubano. Isso nos leva a uma questão fulcral: O que é esse novo cinema cubano? Quando Alea e Espinosa foram estudar no exterior, o país escolhido foi a Itália e a escola foi o Centro Experimental de Cinematografia por um motivo muito específico,

ambos estavam convencidos de que a estética do Neorrealismo Italiano²⁵ era a abordagem ideal para filmes feitos na América Latina. Esse pensamento era bem comum à época entre cineastas latinos²⁶. Para melhor compreendermos o que esse movimento significou precisamos entender que em termos de estrutura narrativa o cinema no ocidente se estruturou a partir do chamado Cinema Clássico, que se baseia na estrutura de três atos²⁷, proveniente do teatro, o primeiro ato é a apresentação, onde conhecemos os personagens e o universo em que vivem, o segundo ato é o desenvolvimento do problema dos personagens e o terceiro ato é a resolução. O Neorrealismo Italiano veio a romper com esses paradigmas ao não estabelecer de forma tão distinta uma separação entre estes atos, além de realizar uma difusão da encenação, ou do francês *mise-en-scène*, entre os protagonistas, ou seja, muitas vezes temos um número maior de protagonistas em comparação ao Cinema Clássico. Utilizava-se muitos atores não profissionais nos filmes, muitos planos longos, filmagem com câmera na mão, tudo para aproximar a estética cinematográfica da realidade popular e uma certa aproximação com a linguagem do documentário. O cinema Neorrealista provocou uma quebra no Cinema Clássico, inaugurando, assim, a era do Cinema Moderno. Estes cineastas vinham de uma geração que tinha combatido o nazi-fascismo. Fica bem estabelecido qual seria esse novo cinema cubano tendo em vista que o primeiro longa metragem do ICAIC é um filme sobre a própria revolução que eles tinham acabado de vencer, com o diretor, Alea, sendo um nome ligado ao M-26 e com uma série de técnicos italianos que tinham trabalhado em filmes do Neorrealismo.

De 1960 em diante, o parque exibidor cubano, ou seja, as salas de cinema passaram a exibir muitos filmes cubanos, todos os filmes de longa-metragem do ICAIC chegaram às salas de cinema. Uma das edições da revista Cine Cubano do ano de 1969 nos mostra que a produção audiovisual na ilha entre 1960 e 1968 (CINE CUBANO, 1969, v. 1), período em que esse grupo foi o responsável pela coordenação de cinema dos estúdios ICAIC foi: Longas e médias de ficção – 44, documentários – 204, vídeos didáticos – 77, animações – 49, cine jornais da ICAIC – 435, construção de cinemas móveis – 81, textos teóricos – 94. Se fizermos uma comparação com a era pré revolucionária, veremos que a produção se tornou imensamente maior. Toda essa

²⁵ Para melhor compreender a especificidade estética e abrangência histórica desse movimento ver: FABRIS, 1996.

Para maiores detalhes acerca da influência neorrealista na América Latina ver: AVELLAR, 1995.

²⁷ Para compreender melhor a estrutura em três atos do cinema clássico ver: MAMET, 2001.

produção não ficou restrita apenas ao mercado mais tradicional do parque exibidor, os cines móveis iam ao interior do país, alocados em jipes com projetores de cinema e passavam filmes para as populações locais. Geralmente se exibia um longa de ficção, ou animação, um documentário, um noticiário e um pequeno filme didático. Também eram distribuídos exemplares da revista Cine Cubano e algumas vezes algum folheto didático complementar. Também havia, algumas vezes, debates ou palestras com teóricos ou pesquisadores de cinema. Portanto, o cinema cubano, que outrora fora relegado à iniciativa privada, que por sua vez nunca teve recursos suficientes para transformá-lo em uma indústria rentável, e nem mesmo nos governos de Machado e Batista, que tinham uma visão centralizadora de estado, foi utilizado como uma ferramenta social ou cultural. Agora na revolução o cinema passa a outro patamar, com uma instituição própria de financiamento e elaboração de políticas, com um grupo de profissionais capacitados, com apoio estrangeiro, com todo um parque exibidor à sua disposição.

O Cinema cubano iria confirmar a tendência apontada por Walter Benjamin de que quando no poder, os socialistas buscavam politizar a arte, em contraposição com os fascistas que tendiam a esvaziar seu conteúdo crítico, mesmo quando se tratada da abordagem de temas políticos (BENJAMIM, 1986, p. 195). Os filmes cubanos passam, inclusive, a frequentar festivais ao redor do mundo, a partir de 1968 com o filme *Lucia*, de Humberto Solás, depois seguiu-se com *Memórias do Subdesenvolvimento*, de Alea e assim por diante. Chegou a ponto do filme *Morango e Chocolate*, também de Alea, concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1994, lugar onde o cinema cubano chegava pela primeira e, até hoje, única vez. Alea circulou mundo afora com tantos filmes que quando de sua morte até mesmo o NY Times noticiou o ocorrido.

3 A REVOLUÇÃO CHEGA AO PODER.

3.1 T. G. Alea: cineasta e rebelde.

Pensando em termos historiográficos, intenção *a priori* deste trabalho, não podemos nos permitir pensar o filme como uma categoria estanque, ou mero objeto de estudo que virá a compor outro objeto histórico maior. Para atingirmos a compreensão da relação cinema- história, precisamos compreender as condições de produção fílmica e conhecer mais de seu autor em termos de trajetória, para assim estabelecer certa historicidade do filme. Compreenderemos assim a relação do diretor com a já referida criação do ICAIC, bem como, com seu envolvimento na revolução.

No curso de direito da Universidade de Havana, formava-se em 1948 Tomás Gutiérrez Alea, filho de um advogado renomado na cidade. Amante inveterado e estudante autodidata de cinema. Alea fez suas primeiras experimentações ainda nos tempos universitários, dirigindo os curtas metragens *El Fakir* em 1946 e *Uma Confusão Cotidiana*, baseado em um conto de Kafka, em 1948. Militante político, ele teve sua primeira experiência cinemática mais séria com *El Mégano*, filme censurado no governo Batista. Desiludido com os rumos do país e enfrentando a impossibilidade de formação em cinema ele foi para a Itália, onde fez o curso do Centro Experimental de Cinematografia, em Roma. Escola fundada por alguns dos grandes nomes do movimento cinematográfico do *Neorealismo Italiano*. Lá ele teve aulas com Cézare Zavattini, roteirista de muitos dos filmes clássicos desse movimento. Chegou a conhecer, em uma palestra, Vittorio de Sica, um dos mais consagrados diretores da Europa. Lá escreve e faz assistência de direção do curta metragem *O Sonho de Giovanni Bessain*, rodado em bitola 35mm.

Voltando ao país, ele chegou a trabalhar em uma empresa que realizava cine-jornais, mas logo em seguida preferiu abandonar o trabalho formal e se uniu à guerrilha do M-26 na Sierra Maestra, em 1957. Ao contrário do que se imaginou em um primeiro momento, Alea não ingressou às primeiras fileiras de combate do movimento. Eles já constituíam ali uma força militarizada de força inegável e já muito se cogitava, nos mais variados setores da sociedade cubana, sobre uma real possibilidade de vitória rebelde, mas o grupo não visava apenas uma tomada de poder via força bélica, mas também uma conscientização popular em prol da revolução e foi aí que se percebeu que Alea tinha

maior potencial de colaboração. Logo ele fundou a “Divisão Cultural do Exército Rebelde”, responsável por atividades culturais e rodas de conversas com camponeses da região serrana do país. Em seguida, chamou antigos companheiros dos tempos da Sociedad Cultural, para realizarem o documentário “Essa Tierra Nuestra”, dirigido por ele, com financiamento dos rebeldes e filmado de dentro da guerrilha, que aborda questões defendidas pelos revolucionários. Em tom bastante didático, o filme explica detalhadamente, com números, inclusive, a realidade social e econômica do país, a relação com as potências estrangeiras, o desemprego, o subdesenvolvimento, o domínio das companhias estrangeiras, defende a reforma agrária em contraposição ao capital privado e termina por convocar o povo a unir-se à causa rebelde. O filme foi rodado em 1958, mas a montagem terminou apenas no ano seguinte, logo após o triunfo dos rebeldes. Quando há a institucionalização do processo revolucionário do poder e se instaura, pela primeira vez na história do país, uma política específica para o cinema, são privilegiados os nomes ligados a esses raros momentos de rompimento com a indústria tradicional estadunidense. O ICAIC vem como uma forma de traduzir o pensamento revolucionário nas telas, porém esse pensamento ainda não era muito claro, visto que, existiam diferentes tendências dentre os revolucionários e muito conflito havia em função disso. Provavelmente isso tenha favorecido o instituto a receber tamanha liberdade criativa e orçamentária por parte do Estado. As únicas reivindicações estatais eram para que houvesse grande volume de produção, que deveria ser engajada e barata. Alfredo Guevara, antigo presidente da Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, é nomeado presidente do ICAIC e Alea torna-se o cineasta com maior liberdade para dirigir projetos. Claro que havia uma predileção por ele em função dele ter apoiado o grupo e filmado dentro da guerrilha, mas, além disso, devemos notar que ele não apenas fez um filme com recurso nenhum de dentro da guerrilha como esse filme agradou às autoridades máximas do movimento, portanto, o caminho óbvio era o de apostar que ele era o nome certo para seguir fazendo filmes nessa linha, que preenchiam perfeitamente as demandas das novas diretrizes para o cinema, que apesar de vagas, estavam estabelecidas e não apenas se encaixavam e apontavam para Alea, mas que acabaram também sendo delineadas pelo seu filme da guerrilha.

3.2 O Ferido

Um dos fundadores da análise fílmica moderna, Raymond Bellour, antigo orientador e uma das principais influências de Jacques Aumont, afirmaria que o primeiro plano da primeira cena de um filme contém a expressão máxima de sua ideologia (BELLOUR, 1990), teoria posteriormente questionada pelo próprio Aumont. Por certo que nos parece um exagero levar em última instância a afirmação de Bellour, pelo menos em termos metodológicos. No entanto, não é de se negar que tenha algo de lógico nessa afirmação, visto que, a estrutura tradicional do cinema clássico e mesmo em boa parte do chamado cinema moderno podemos observar que o primeiro plano de um filme costuma ser bem aberto, trazendo certa ambientação do espectador com o universo tratado, não é casual que se chame essa técnica de plano de ambientação, afinal, quando utilizado dessa forma acaba por adiantar do que tratará a trama.

Dada essa importância, vemos que o primeiro plano do episódio é uma tomada aérea de Havana, filmada com um movimento panorâmico bem suave de câmera, enquanto passam os créditos, uma abertura de estrutura clássica. A legenda anuncia “O Ferido, 13 de março de 1957, O governo do general Batista leva 5 anos e 4 dias no poder” temos o nome do filme e sua ambientação, mas aqui não podemos nos permitir a um olhar mais inocente. É muito comum o uso de letreiro para enunciar a ambientação da trama central, em termos macro, em filmes de narrativa clássica, em especial, os estadunidenses, mas o uso aqui é um tanto mais específico. O mais usual no cinema estadunidense é o uso de um breve texto que explicita o contexto em que a trama se inicia para que a partir disso o espectador tenha interesse em acompanhar o desenrolar dos fatos. É um convite com promessa de final surpreendente. Aqui não, o letreiro inicia já explicitando o final, a deposição de Batista, inclusive com o tempo exato em que durou o seu governo, ou seja, a estratégia dramática aqui é a de focar o personagem em si, a revolução, como sendo a própria trama principal, é uma história contada da revolução a partir da visão dos próprios revolucionários, a preocupação é explicitamente a de representar a própria revolução por um olhar de dentro. A formação de uma estética autoral inicia-se, portanto, desde os créditos iniciais.

Figura 1- Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Figura 2 – Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Em seguida ele usa uma técnica já utilizava em seu filme anterior e repetido em filmes posteriores, que é a de recortar o ambiente, como um pesquisador que tem um grande tema em mão e faz um recorte de seu objeto de pesquisa, é comum em sua filmografia ele começar com um grande plano aberto e na sequencia realizar um corte para uma parte do cenário, nesse caso ele já havia iniciado o plano com uma tomada

lateral do centro de Havana e parado a imagem onde está o Palácio Presidencial, quando este se fixa no quadro, após vermos os primeiros créditos, já tratados aqui, ele recorta a imagem para o próprio Palácio, indicando que é o ponto de partida, o objeto fílmico, do qual ele extrai o restante de sua narrativa, ouvimos uma música sempre em tom grave, nos inclinamos a sensações de tensão e expectativa de mistério.

Figura 3 – Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC



Fonte: Captura de tela do autor.

Após essa sequência inicial toda ficcional, toma início uma característica que será uma das marcas estéticas mais acentuadas do cinema de Alea e até mesmo de outros cineastas cubanos, que chegam a influenciar outros na América Latina, que é a mistura entre ficção e documentário na mesma trama²⁸. Vemos uma série de imagens captadas de cine jornais da época, que registraram parte da busca dos militares aos guerrilheiros que executaram uma tentativa de atentado ao Palácio. Sobre a utilização documental nesse momento Alea afirma:

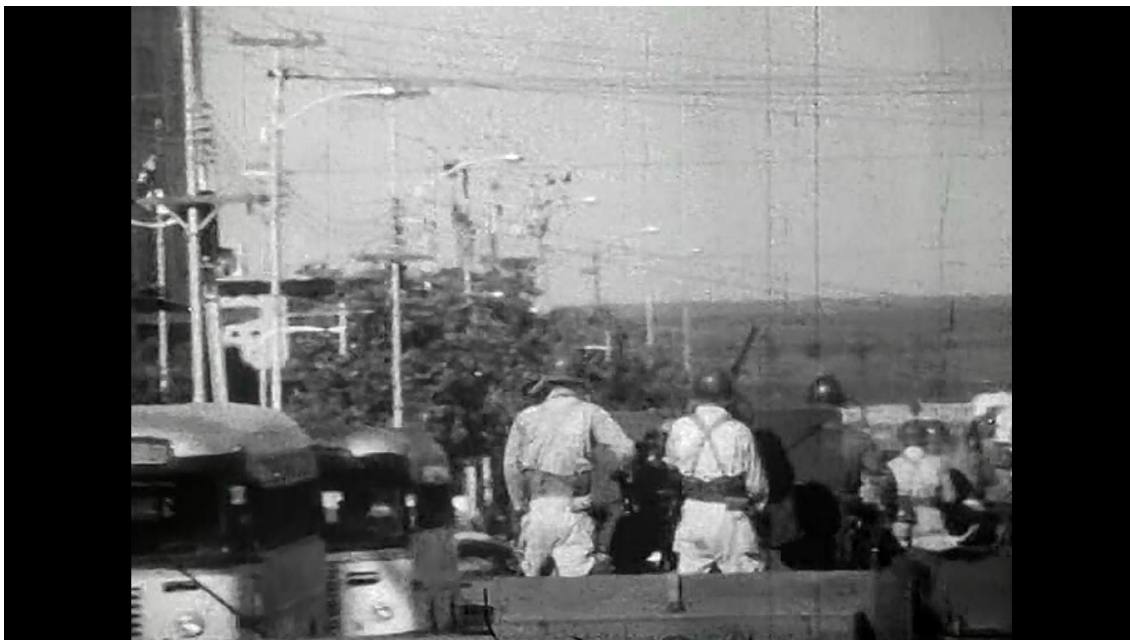
Por um lado, reconstruir o assalto ao Palácio e as batidas policiais posteriores não teria sido impossível, mas muito caro. Havia ainda o problema de Martelli, que só queria usar uma câmera Mitchel BNC, como as que Hollywood utilizava nos anos cinquenta. Havia uma Arriflex, mas ele se negava a usá-la porque, segundo dizia, não fixava

²⁸ Trataremos maiores informações sobre o uso de documentário e ficção na obra de Alea mais detalhadamente no capítulo 4 e sobre como essa produção se conecta com a América Latina. Para maiores detalhes ver: VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano: Revolução Política e Cultural*. São Paulo, Alameda, 2010. p. 165-170.

o quadro. Uma reconstrução daquelas cenas de ação teria sido muito complicada porque a câmera era muito pesada. Fico muitíssimo alegre de não tê-la feito. (ALEA in OROZ, 1985)

No concernente a dimensão sonora, ouvimos sons de tiros durante praticamente toda essa sequência, é possível imaginarmos, embora não haja nenhuma comprovação disso, que esses sons tenham sido incluídos na pós produção, em função da regularidade em que acompanham a sequência em diferentes planos de maneira regular e por não vermos ninguém disparando, muito embora vejamos civis se jogando ao chão, feridos sendo carregados e comboios militares iniciando a perseguição, mas nos parece serem momentos filmados *a posteriori* ao ocorrido, que aliados à sensação de sentido gerado pelo som acabam se parecendo com o momento exato do tiroteio. Os planos, além de serem sempre abertos, característica comum aos cinejornais, tem uma nítida degradação na definição de imagem, além de muito tremidas, entregando que são filmadas por um cinegrafista com a câmera no ombro, sem equipamento de suporte, tendo uma textura bem diferente das cenas filmadas pela equipe do filme, tornando-se notória a linguagem estética, evidente na figura 4.

Figura 4 – Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Quando se inicia a ficção, Alea utiliza-se de outra técnica que também marcará seu estilo estético, em muitos dos seus filmes, que é a simulação documental, ou seja, ele filma alguns planos dando a impressão de serem documentais, mas trata-se de um falso documentário, ou docudrama, fazendo assim a transição entre as imagens

documentais e as ficcionais, levando o espectador a compreender ambos como sendo uma coisa só, isso tem a ver com a unidade estética pretendida por esse cineasta, onde ambos dispositivos narrativos poderiam conviver como sendo o mesmo dentro da unidade estética. Vemos um militar controlando o trânsito, como sendo uma sequência da batida para encontrar os rebeldes (ver figura 5). Mas percebemos serem imagens encenadas pela qualidade de imagem, muito mais próxima do restante do filme do que da introdução e até pela estabilidade da câmera a seguir passo o carro, onde estariam os rebeldes, driblando a barreira, em uma típica rima de composição e se inicia, definitiva, a ficção. Contemplada a figura 6.

Figura 5 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Figura 6 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Quando o grupo entra em uma residência, que saberemos depois ser de uma amiga do grupo vemos algumas imagens que chamamos de indiciárias, destacamos aqui que logo na entrada da casa há uma empregada doméstica saindo com uma lista de compras, não recebe muito destaque na trama, mas é importante compreendermos que há ali um resíduo da sociedade cubana pré-revolução, além de indicar a categoria socioeconômica em que se situa aquela família. A composição do filme é clássica e ele se baseia em uma sólida estrutura em três atos. A personalidade dos personagens guarda certa importância na condução da narrativa e aqui há um evidente destaque para Alberto, o marido, e protagonista, pois é aquele que mais recebe nuances de camadas dramáticas de interpretação, a dificuldade desse tipo de estratégia obriga, inclusive, no uso de atores profissionais e vejam que é importante salientar que é o único dos três episódios, estrelado por atores profissionais, existem em algumas cenas o uso de populares que são não atores, e nos demais episódios temos a utilização exclusiva de atores não profissionais. Alberto inicia sua participação indiferente e dando ordens para a esposa, que por sua vez dá ordens a empregada, estabelecendo a rígida hierarquia familiar.

Quando são expostos ao problema de estarem abrigando um grupo em fuga da repressão com um de seus integrantes feridos, Mirian, esposa de Alberto, se mostra solidária e disposta a ajudar, em parte por ser amiga de Elena integrante do grupo. Todo

esse segmento faz utilização de trilha musical dramática, atenuando o drama e dilema dos personagens, em uma escolha de viés melodramático. Dentro dessa perspectiva ganha notoriedade o embate paradigmático do dilema entre o casal central, visto, que isso permeará a temática do episódio, Alberto tenta livrar-se do problema e visivelmente assustado questiona “Por que não foram à casa de Elena, já que é tão revolucionária?” e de forma peremptória declara a Mirian “Eu não quero problemas”, acaba forçando autoridade doméstica ao dizer “Ou eles vão, ou vamos nós, agora mesmo!”, mas quando percebe a resistência de Mirian acaba por abandonar o próprio lar, a composição da cena faz utilização de emolduramento natural, como visto na imagem 7. É muito importante o jogo de olhares e silêncios disposto pelos personagens ao longo dessa cena, isso só é possibilitado pelo uso de atores profissionais e experientes, diferentes dos dois episódios posteriores que utilizam atores não profissionais exclusivamente. Nesse episódio foram utilizados apenas em papéis pequenos, interpretando populares.

Figura 7 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Quando Alberto sai rumo à rua, vemos, no corredor, os guerrilheiros, todos estão fumando, menos o ferido que agoniza, mais um vestígio, portanto, daquela sociedade, pois, todos os personagens fumam em algum momento. A música se torna mais intensa depois da saída de Alberto da casa, ele passa a andar pelas ruas durante todo o dia como se buscando um lugar que não encontra, talvez esse vazio parta dele mesmo, o personagem torna-se aqui reflexivo, existencialista, uma das marcas do chamado

Neorealismo Italiano, durante a busca interna/externa ele evita qualquer encontro com a polícia e vemos diversos pontos de instituições americanas como um posto SHELL e marcas de resistência como uma pichação em um muro que diz “Batista assassino”. São marcas que se percebem na periferia da imagem, mas que estão ali e são parte integrante da história contada, afinal, é necessário aqui dissecar a linguagem pluridiscursiva do Cinema (BARROS, 2007)

Nos preocupamos aqui com a composição das cenas e tudo que está tanto no universo sonoro quanto no visual. Durante essa busca, Alberto procura uma amiga que não está em casa e ninguém sabe onde ela se encontra, é interessante notar que essa ausência pode ter significado.

Desaparecida? Presa? Sequestrada? Tudo é possível, é importante analisarmos o visto pelo não visto, a escolha do que está presente torna-se aqui tão importante quanto a do que está ausente, é importante em qualquer regime autoritário verificar o registro de suas ausências. Quando anoitece Alberto busca um hotel, onde, o atendente, suspeitando dele e sob uma música muito dramática, vai lhe denunciar a polícia. Não sabendo disso, no quarto ele reflete sobre toda a situação e liga para casa avisando Mirian que estava arrependido, logo após isso o quarto é invadido por policiais que lhe prendem, nos parece simbólico que quando ele se arrepende e decide voltar a polícia entre, de certo modo, representando uma certa censura ao pensamento e à tomada de consciência.

Figura 8 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Depois de ser ameaçado na delegacia e tentar, sem muito sucesso, nem muito talento, mentir sobre sua estadia no hotel, ele acaba levando os policiais até sua casa, mas sem avisar que havia revolucionários lá. Percebendo sua aproximação, os revolucionários armam uma emboscada dentro da casa e se inicia um grande tiroteio entre eles e a polícia.

Figura 9 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Essa é a uma das marcas que acentuam uma unidade estética entre os três episódios, o conflito bélico com cenas de ação e tiroteio, que são sempre bem duras e com o som dos tiros muito alto, criando agitação e tensão dramática. Ao fim do tiroteio todos os revolucionários morrem, inclusive, Mirian, que morre nos braços de Alberto, o único que consegue fugir e se esconde em um cortiço. Lá ele passa a noite e ao chegar da manhã percebe a chegada de um leiteiro e vai lhe pedir ajuda, ele acaba se colocando em uma situação de fragilidade e pede pela solidariedade do outro, a posição dele no quadro e a posição em que o leiteiro ocupa lembram a do plano em que Mirian tenta lhe convencer a ajudar os revolucionários, no início do filme, só que agora ele ocupa a posição de Mirian e o leiteiro ocupa sua posição, até em termos de uma certa autoridade.

Figura 10 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Inicialmente, com medo, o leiteiro recusa ajudá-lo, inclusive utilizando a mesma frase de Alberto para Miriam “Não quero complicação”, mas depois de deixá-lo ali, ele reflete, se arrepende e volta, esconde Alberto, que está ferido do tiroteio, no caminhão de leite e o leva em fuga, torna-se ele, o próprio Alberto, o ferido.

Ao longo do episódio percebemos movimentos de câmera muito sutis, sempre através de equipamentos de suporte, uma iluminação sempre demarcada e com bastante latitude, em nada semelhante com a linguagem estética do Neorrealismo, em parte pela

estrutura técnica montada pelos italianos, mas em parte também pelos próprios cubanos que vinham de um contexto anterior ao da Revolução, onde, o cinema local era controlado, em parte, pelos mexicanos, que desenvolviam filmes completamente dentro de uma estruturação melodramática.

Eu queria uma imagem mais dinâmica, mais solta em cena, com uma fotografia de alto contraste, dura, dramática. Contudo o resultado foi uma *mise-en-scène* viciada em convencionalismos, protegida por movimentos de câmera por demais cautelosos, e uma fotografia suave onde se via tudo. Seu trabalho, do ponto de vista técnico, foi perfeito, mas estava em contradição com a proposta estética. Eu não pude controlar isso, não só pela minha inexperiência, mas porque não via os copiões. (ALEA in OROZ, 1985)

A utilização dos atores profissionais destaca ainda mais o tom melodramático distante do que propunham os italianos da década de 40. É o único episódio que se utiliza de atores tendo, assim, uma forma bem demarcada.

É importante considerar que a visão posta como sendo a revolucionária aqui é a visão do Alea, não necessariamente enquanto autor marxista, mas sim enquanto militante do M-26, sendo divergente aí, portanto, do PSP. Lembremos que a este partido é atribuído o fato de ter sido aliado de Batista, o que vem como uma acusação vinda até de dentro do M-26. Porém, dentro de uma visão programática e estratégica dentro de um partido marxista talvez não seja algo de se causar um enorme espanto caso esse mesmo partido tenha nessa aliança uma maneira de crescer sua atuação de base, organizando o setor proletariado, o que de fato conseguiu com a aliança com Batista, e não tenha perdido de vista o horizonte revolucionário de sua atuação. Mas o mote revolucionário, precisaria vir, de uma maneira ou de outra, de dentro das fileiras proletárias. Já para o M-26, sendo defensor de uma retórica mais nacionalista do que propriamente marxista, qualquer cubano poderia aderir à luta revolucionária e temos aqui, nesse episódio, uma situação de tomada de decisão vinda de um burguês que acaba involuntariamente entrando no conflito, para a partir disso, obter uma tomada de consciência. Ele acaba recebendo auxílio do leiteiro que toma consciência mais rapidamente do que ele, em função de sua condição de trabalhador, mas ainda sim, não estamos aqui falando do proletariado, e podemos, a partir disso, compreender melhor o teor crítico das manifestações do PSP quanto à tática do M-26 no começo da luta guerrilheira. Assim, podemos perceber que através desse fragmento de filme, a visão do M-26, que agora passa a ser protagonista da narrativa oficial, luta para se legitimar e se institucionalizar

como sendo a legítima e verdadeira narrativa revolucionária cubana, não ser gerar atrito com outros grupos também de dentro do movimento, como o próprio PSP.

Figura 11 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

3.3 Rebeldes

O segundo episódio, intitulado *Rebeldes* vai retratar a luta guerrilheira na Sierra Maestra, palco principal da resistência. Inicia-se em seu primeiro plano, de ambientação, nos demonstrando a região serrana e de mata fechada, faz contraponto com o primeiro plano em *O ferido* trazendo uma ideia de conflito campo *versus* cidade, enquanto toca uma música calma de sopro ao fundo, até nisso temos uma diferenciação de produção de sentido, sugerindo que o campo, principal reduto guerrilheiro, é calmo e a cidade seria agitada.

Figura 12 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Novamente é possível inferir uma disputa de narrativa revolucionária pró M-26, pois, os guerrilheiros utilizam braçadeiras do movimento. Evidente que podemos cogitar ser apenas um retrato de fidelidade artística e temporal do filme, visto que, está a se retratar um episódio onde, de fato, o movimento foi o protagonista, o que nos faz pensar que se, assim o for, a escolha do episódio, exatamente neste momento, já posiciona o discurso do filme, ainda mais, pensando que a câmera foca diversas vezes nas braçadeiras.

Figura 13 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Para além das braçadeiras estampadas, os guerrilheiros nunca citam o movimento, mas se identificam como revolucionários cubanos, mais uma vez mantendo o esforço em naturalizar este grupo como sendo uma espécie de expressão máxima da luta nacional cubana. Este episódio recebeu consultoria de Ernesto “Che” Guevara, o que nos demonstra, tanto uma intencionalidade de Alea, quanto do próprio governo, de seguir alinhado a essa narrativa, disponibilizando, assim, um dirigente de alto escalão do movimento. Guevara passou, pelo menos, uma madrugada inteira contando histórias da guerrilha a Alea e seu grupo de roteiristas, para que eles pudessem elaborar um argumento fílmico que sintetizasse essa trajetória. Além da consultoria, Guevara indicou uma série de ex guerrilheiros que poderiam atuar no filme, ficando a cargo de Alea decidir quais seriam os escolhidos finais. As filmagens foram realizadas em um local onde ocorrera realmente uma emboscada em que Guevara e seu grupo estiveram e o próprio Guevara chegou a visitar as locações. Além do mais, o protagonista do episódio, o personagem Rubem, foi construído em referência a ele, também médico. O ator, mesmo que não profissional, foi escolhido em função da semelhança física com o retratado.

No filme, um pequeno grupo de cinco guerrilheiros, liderado por Rubem, prepara uma emboscada para um comboio do exército que se dirigia a um acampamento rebelde, depois do ataque, o grupo se vê obrigado a refugiar-se em meio à mata em

confronto ao comboio militar que além de muito superior numericamente e em termos de armamento, ainda aguarda mais reforços. Quando se refugiam, os militares resolvem aguardar na entrada da mata e aguardar reforços, enquanto um avião da aeronáutica bombardeia o refúgio dos guerrilheiros, mesmo que sem avistá-los. O grupo sobrevive ao ataque, porém o personagem Carlos é ferido mortalmente pelas bombas. Rubem lhe trata emergencialmente, mas logo nota que a situação de Carlos é gravíssima e sua morte é iminente.

Figura 14 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Todo esse segmento da mata não conta com música e aqui é importante notarmos como esse também é um recurso que pode ser utilizado de caso pensado a fim de aumentar a angústia da trama. Os personagens pouco falam e são representados muito por suas intenções e olhares, claro que o fato de não serem atores pode ter corroborado, mas há muito mais em jogo aqui, temos que pensar na construção de um guerrilheiro cubano, afinal, esse guerrilheiro não mais existe na data de lançamento do filme, pois já está organicamente implantado dentro da nova estruturação política, portanto, se faz necessário discutir quem é esse burocrata, ou esse político, ou esse pensador que até um ano antes foi um guerrilheiro. Aqui é tratado como sendo um ser

dotado de grande humanidade, bravura, solidariedade, patriotismo e que está sempre pronto a se sacrificar pelo coletivo.

Como no episódio anterior, os personagens vivem um dilema em função de um ferimento, claro que aqui ele está em situação muito mais grave, ainda assim passa a haver um debate que deixa sempre implícito a necessidade, nunca dita diretamente, de abandonar o ferido. Se eles permanecem ali, serão capturados cedo ou tarde, não há condições de transportá-lo em meio à mata e se enfrentam o comboio militar, dessa vez provavelmente não terão condições de saírem vivos, daí alguns deles, para não dizer todos, indicam de um modo, ou de outro, que deveriam abandonar Carlos, até que Rubem, o comandante, determina que eles ficarão com o companheiro e se necessário irão para o enfrentamento até as últimas consequências. Carlos, ao contrário do que parece em um primeiro olhar, não está totalmente inconsciente, como visto na figura 15, e ouve as conversas dos companheiros e ao perceber o dilema que eles enfrentam, espera um momento de distração, pega uma pistola da cintura e, com um esforço físico descomunal, tenta cometer suicídio, mas é impedido por um companheiro que vê em tempo de impedir. Aqui, Carlos ratifica, às últimas circunstâncias, a condição de guerrilheiro disposto a sacrificar tudo em nome da causa revolucionária, mas sob a ótica da narrativa isso não chega a lhe colocar num patamar acima de Rubem, por exemplo, pois ambos estão dispostos a sacrificar a própria vida, no caso do comandante, disposto até a sacrificar os demais companheiros junto dele.

Figura 15 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Dentro dessa construção guerrilheira são fundamentais as interpretações acerca de um personagem secundário, em termos de estruturação fílmica, mas importante em termos de discurso do filme, que é o personagem Ramon, um sujeito de feições indígenas, que mostra ser um conhecedor do território onde estão e que mostra algumas variações de atitude. Ele faz a guarda do grupo e conversa com um companheiro afirmando não estar com medo e preparado para tudo o que vier, mas ao mesmo tempo pede autorização a Rubem para correr até o acampamento rebelde que se encontra não muito longe dali, mas tem esse pedido negado, pois Rubem acha que ele não chegará a tempo com os reforços e não pode perder um soldado para o combate. Ao invés disso ele dá ordens para que Ramon encontre água, já que ele é nativo da região. Ao fazer essa busca, ele chega até um córrego e dali ele se põe a fugir, Rubem estranha sua demora em voltar e pergunta ao companheiro com quem Ramon dividia a guarda, este dá sua palavra de que ele apenas deve ter ido longe para tentar achar, é o único momento em que um personagem aparece solitário, perambulando de maneira existencialista pelo cenário dramático.

Figura 16 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Ramón acaba regressando, arrependido, com olhar baixo e um recipiente de água em mãos, seu companheiro de guarda se aproxima dele e pergunta se ele teve medo, Ramon assente, então é abraçado por esse companheiro que o leva até Rubem e se explica por ele, Rubem e Ramon nada dizem apenas se olham por alguns segundos, em silêncio. Os reforços do exército chegam e os militares iniciam a ofensiva terrestre pela mata, muito equipados e com um grande contingente. Os militares são vistos, desde o começo do filme, sempre em bloco, raramente demonstram algum tipo de emoção, quando raramente demonstram é maniqueísta, como quando bombardeiam a mata e temos um close de um soldado sorrindo, em deleite, eles nunca têm nome, lhes é retirada qualquer possibilidade de individualidade, ao contrário dos revolucionários que sempre tem nome, características e vontades próprias, apesar de priorizarem as decisões coletivas.

Figura 17 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Carlos não resiste aos ferimentos e acaba falecendo, Rubem, simbolicamente entrega a arma de Carlos a Ramon como sinal de reconhecimento por sua coragem em ter retornado, mesmo estando com medo. Portanto, temos aqui, como o personagem Alberto no episódio anterior, um sujeito que tem medo pela situação de conflito e a proximidade de uma possível subjugação, mas que depois de fugir do confronto se arrepende, volta e demonstra coragem pelo coletivo e passa por um processo de tomada de consciência.

Figura 18 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

O plano final mostra os revolucionários finalmente seguindo seu caminho, possivelmente escaparão do exército, que não faz ideia de sua localização. Eles caminham calmamente, mas de maneira firme, seguindo adiante, reafirmando a mensagem de que a Revolução precisa seguir em frente, haja o que houver, tanto no universo ficcional quanto na realidade de produção do filme. Pois, como já dito, não podemos esquecer que o filme é realizado em um contexto de processo de institucionalização revolucionária, onde, ainda era preciso lutar pela sua instalação social. O episódio nos mostra que o guerrilheiro é um sujeito como qualquer cubano, porém com algumas características idealizadas pelo movimento como: coragem, astúcia, tomada de decisão, companheirismo, etc. Ramon, apesar de ser um guerrilheiro, surge aqui como alguém ainda incipiente, mas que pode aprender e crescer junto com a revolução, como qualquer sujeito cubano. Rubem, caracterizado à imagem e semelhança de Che Guevara, é, por sua vez, um revolucionário experiente e sábio que conduz a tropa e Ramon, sendo o tipo de parceria perfeita para um dirigente do novo governo.

Figura 19 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

3.4 Santa Clara

Depois de uma incursão pela guerrilha urbana em Havana e outra pela mata fechada da Sierra Maestra, chega a hora do filme retratar a tomada do poder e o triunfo revolucionário. A batalha de Santa Clara foi o último grande confronto entre os revolucionários e as forças armadas em Cuba. Após a tomada da cidade, que fica ao lado da capital, pelas forças revolucionárias, Batista e parte de seus oficiais se retiram para os EUA. Esse episódio é um pouco mais curto que seus dois predecessores, que tinham em média 30 minutos. Esse tem cerca de 23 minutos, muito focado na batalha em si, que começa no quarto minuto de filme e dura pouco mais de oito minutos, ou seja, cerca de um terço do episódio. Percebemos, portanto, que mais do que favorecer o acontecimento de um fato social do filme enquanto agente histórico, o que não deixa de acontecer, enquanto unidade estética, esse episódio está mais centrado em estabelecer uma relação de representação histórica. Ou seja, uma leitura cinematográfica da história (BARROS, 2012), mantendo assim, certo caráter didático, com vistas a manter um registro, mesmo que ficcional, dessa batalha tão importante para a memória dos rebeldes.

O plano inicial mostra a cidade de cima, não há uma contraposição direta com os planos iniciais dos demais episódios, mas diferencia-se pelo fato de ser noturno, ao

contrário dos demais, diurnos, mas tem alguns detalhes aos quais devemos nos atentar: é uma região bem urbanizada, e com muitas luzes acesas, indicando ser uma cidade, no mínimo, de porte médio. Passam alguns planos e vemos que estão acontecendo preparativos para a batalha, tanto por parte dos militares, quanto dos rebeldes, cada qual com suas táticas. Ao final desse segmento inicial, do anúncio da batalha, já terá se tornado dia, mostrando, assim, em uma elipse temporal, que se passou uma noite toda e fazendo, assim, relação com o tempo que se passou durante todo esse conflito, que está prestes a ser resolvido. Lembremo-nos que desde o assalto a Moncada, em 1953, até o desfecho da vitória rebelde, seis anos se passaram, portanto, essa relação com o tempo é cara, não apenas a nós, historiadores que através de uma relação fílmica fazemos nosso trabalho de análise, mas também dos próprios rebeldes, atentos a manutenção da própria memória.

Figura 20 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Concomitante às imagens de abertura e a uma música em tonalidade muito serena, tocada predominantemente com instrumentos de sopro, entra uma voz de narração, reproduzida com um efeito de áudio que lhe dá a semelhança de uma locução de rádio, nos parecendo, em um primeiro momento, se tratar de um recurso intra-diegético²⁹, porém pelo discurso do locutor, que apenas narra os fatos e por usar a

²⁹ Diegese é todo o universo ficcional de uma obra, tudo aquilo que acontece dentro do universo onde se encontram os personagens, sendo assim, todos os elementos que ali se encontram são intra-diegéticos

narração no tempo passado, percebemos, após análise, tratar-se realmente de um narrador fílmico, colocando, assim, um tom didático e mais uma semelhança com a estética documental no filme. O narrador anuncia, em tom informativo, que “a guerra de guerrilha se transformou, nas últimas semanas, em uma guerra de posições, nos últimos dias, os rebeldes tomam posições nos arredores de Santa Clara... os rebeldes estão no centro da cidade e se preparam para o ataque final”.

Quando se começa a focar nos preparativos rebeldes para a batalha, em alguns planos diferentes, notamos a existência de braçadeiras do M-26 na maioria dos guerrilheiros, o que nos chama a atenção, pois, o episódio se passa já no final de dezembro de 1959, portanto, em um contexto histórico, onde, já havia um esforço para desintegrar a ideia da existência de diferentes grupos em detrimento de uma unificação e usava-se, tão somente, a definição “Exército Rebelde” para os diferentes grupos, trazendo, assim, uma ideia de coesão, não a toa o narrador do filme utiliza essa expressão. Mais uma vez, destacamos aqui a delimitação de posição do filme para com o M-26, estamos aqui, portanto, verificando um objeto de aderência e de caso pensado, e não uma imprecisão histórica, tão somente. Dentro da nossa proposta de trabalho em uma relação Cinema-História, buscamos sempre uma análise social e de conflito, deixado em aberto pela linguagem fílmica, o trabalho do historiador aqui não deve, de maneira nenhuma, limitar-se a uma verificação de precisão e imprecisão do filme dentro de sua representação de periodicidade histórica, pois, resultaria aqui de um trabalho menos enriquecedor.

como os próprios personagens, os cenários, a natureza, etc. Já os elementos extra-diegéticos são aqueles que não estão no universo diegético dos personagens, sendo percebidos apenas pelo expectador do filme como narração, trilha sonora, etc.

Figura 21 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Esteticamente, o episódio lembra um pouco mais os filmes do *Neorealismo Italiano*, em especial no relativo à fotografia, em que temos uma iluminação contrastada, com muitos pontos escuros e personagens silhuetados, uma preocupação menor em centralizar os objetos filmados e uso de câmera na mão em muitos planos, fazendo com que a parte imagética se torne um pouco mais movimentada. Em um dos planos desse segmento inicial temos uma pichação escrita “Fidel” em um muro, mais uma vez, nos permitimos aqui a uma análise que vai para além de uma demarcação de uma ambientação de época, mas aqui, nesse caso, trata-se de uma espécie de prelúdio sobre o protagonista do episódio, vivido pelo personagem Julio, muito parecido fisicamente e no modo de falar com Fidel Castro, sendo aqui, uma referência direta. No entanto, essa referência é mais relativizada se em comparação com Che Guevara no episódio anterior, onde tínhamos um personagem que se assemelhava a Guevara em todos os aspectos possíveis. Porém, Julio lembra Fidel mais de forma signatária do que, de fato, em todo seu espectro possível, inclusive na relação com seus companheiros, onde exerce um papel de liderança, mas não tão absoluta. Sua relação de humanidade e interesse pela condição do outro em uma visão, até certo modo romantizada, lembra mais até o próprio Guevara do que a Fidel. Aí voltamos à questão do intento do filme em naturalizar e até humanizar a figura do guerrilheiro.

Outra questão abordada de maneira central na trama é a do sacrifício que envolve os revolucionários durante o processo, isso já vinha de maneira gradual nos episódios anteriores, desde Mirian em *O Ferido* que se coloca em uma situação de perigo para ajudar os rebeldes, passando por Alberto que tem de ver Miriam morta em seus braços para tomar consciência do que seria a violência do regime Batista, passando por Rubem que arrisca a sua vida e de todo seu grupo para não abandonar um companheiro em *Rebeldes*, incluindo Ramon que foge do grupo, mas retorna. Porém em *Santa Clara* esse sacrifício é mais central à trama, e até um certo processo de martirização é notado, a começar pelo protagonista Julio que logo em sua primeira aparição está conversando com uma senhora que está lhe ajudando a preparar artefatos de “coquetel molotov” para o dia do confronto, já destacando aí, novamente, o caráter de humanização do personagem que trabalha de igual para igual com uma senhora de idade da população local. Ele, então, em sua primeira fala no filme, diz que não encontra Teresa, sua namorada, há um ano, e que agora sabe que ela está também em Santa Clara. Ou seja, mesmo sabendo que ambos estão na mesma cidade, ele não a procura por estar totalmente dedicado aos preparativos revolucionários, destacando a abnegação e a disposição por colocarem-se em situação de privação. Após o corte da cena, já no plano seguinte, vemos a própria Teresa em primeiro plano, indicando o protagonismo do casal na trama. Embora, o protagonismo individualizado em personagens seja menos evidente nesse episódio, temos uma certa difusão da *mise-en-scène*³⁰, fruto de uma estética Neorrealista. Ainda sim, esses dois personagens carregam elementos concernentes ao discurso do filme, por isso são retratados de uma maneira um pouco mais individualizada.

³⁰ Expressão, em francês, utilizada de maneira internacionalizada para se referir às interpretações e protagonismo dos atores/atrizes. Existem diferentes traduções do termo, em português a única tradução conhecida é “encenação”, embora isso não traduza de maneira tão específica a expressão original.

Figura 22 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

A cena de batalha ocupa uma considerável parte do filme, como já apontado, acaba delineando a estética ágil e rápida da visualidade fílmica do episódio, que carrega em si elementos Neorrealistas, mas também lembra muito os filmes de guerra estadunidenses, abundantes durante a década de 1950, muitos deles sobre a Segunda Guerra Mundial como *Os Deuses Vencidos*, *O Dia D*, *Glória Feita de Sangue*, *Quando Voam as Cegonhas*, *A Raposa do Deserto*, entre dezenas de outros títulos. Existem filmes Neorrealistas de guerra como *Roma*, *Cidade Aberta* que até é um filme bem querido por essa primeira geração de cineastas pós Revolução Cubana, mas que tem como tema central mais as questões humanitárias ligadas à guerra e ao sofrimento do povo italiano, sendo escasso em cenas de ação. Portanto, não é uma referência evidente, em nossa avaliação, com o filme de Alea, que se aproxima muito mais com os filmes estadunidenses do período, sobretudo pelas cenas de batalha com ação intensa e tiroteios muito estrondosos e altamente sonoros, grandes cenários, centenas de figurantes mobilizados, todo um receituário típico de um filme de ação, inclusive pela narrativa de dramaticidade de relação entre as cenas de batalha, algo quase impensável no Neorrealismo. Essa comparação é importante de ser feita para percebermos, mais uma vez, que um rompimento da estética fílmica não aconteceria por mero discurso dos idealizadores do ICAIC, pois, eles vinham de uma sociedade burguesa, como toda a estruturação que lhes precede e mesmo tentando alterar o padrão estético, padrão esse

que não vem apenas de uma mera escolha estilística do autor (ou dos autores, no caso do cinema), mas perpassa toda a sociedade, sublima o imaginário e transcorre de uma época. Portanto, nos momentos em que os cineastas aqui em questão não conseguiram imprimir uma marca Neorrealista, com ares cubanos, os referenciais de época aparecem como sendo recursos sempre confiáveis e imagetivamente assimilados.

Dentro de todo esse segmento da batalha de Santa Clara, se destaca o momento em que os rebeldes conseguem descarrilhar um trem, pois, sabiam que esse trem traria reforços aos militares, conseguindo previamente boicotar os trilhos com uma retro escavadeira, para depois fustigar o trem com tiros de morteiro e lançando coquetéis molotov, até que eles se rendessem. Esse é, provavelmente, o evento mais famoso dessa batalha, tendo sido, inclusive representado com grande esforço de recursos no filme *Che* (2008), de Steven Soderbergh. Cabendo aí o adendo, para evitar qualquer desentendimento, que essa batalha, foi liderada, em realidade por Guevara e não por Fidel, ficando aqui caracterizado o caráter da linguagem fílmica, por evidência. No filme de Alea nota-se claramente que também há um grande número de recursos para a filmagem, como a utilização de tanques de guerra, que disparam, inclusive, muita munição de festim, destruição de parte de construções pelos tiros, utilização da companhia férrea, entre outros atributos.

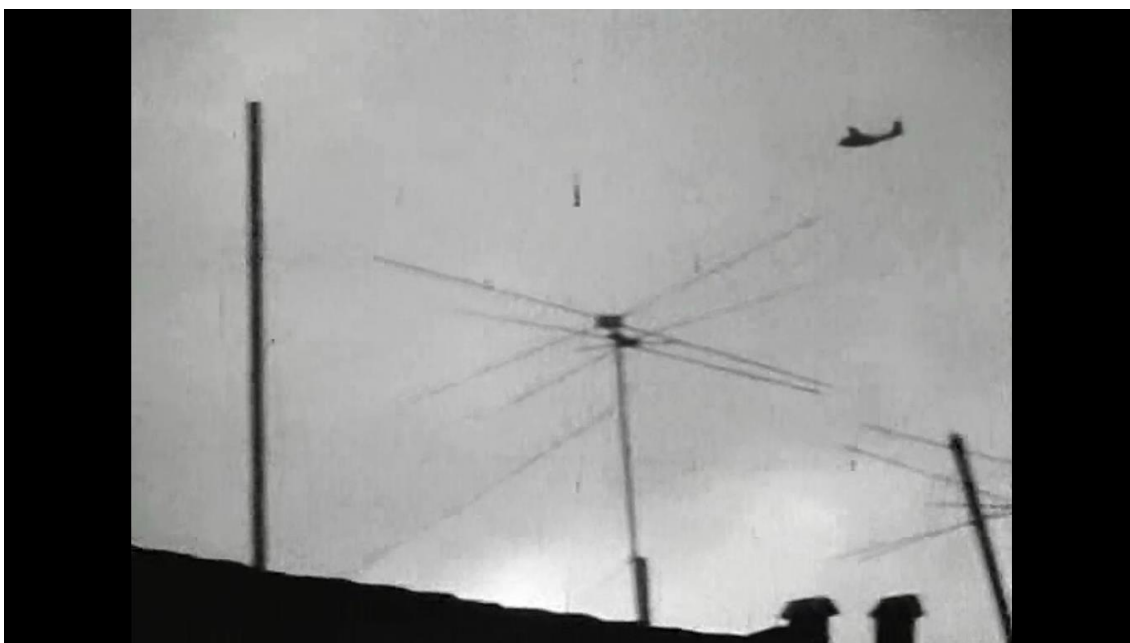
Figura 23 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Após a batalha, que termina com a rendição dos soldados, a narração volta e delimita a trama, de forma instrutiva e um tanto maniqueísta, contando que a cidade foi bombardeada por aviões da aeronáutica no dia seguinte, em represália por sua população ter apoiado os rebeldes. Vemos aí imagens de aviões, filmadas de maneira documental, mais uma vez entrando em consonância com essa concepção de unidade estética que admite o uso complementar de cenas documentais com ficcionais.

Figura 24 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Filmado de maneira a privilegiar diferentes personagens rebeldes, de maneira menos individualizada, primando por certa coletividade na linguagem narrativa, Julio aparece na maior parte do tempo envolvido na batalha e Teresa ajudando na confecção e reposição dos molotov utilizados pelos rebeldes. Voltamos a ter certo protagonismo individual de ambos no segmento final do episódio, após a batalha, quando os rebeldes entram triunfantes no centro da cidade, sendo festejados pela população. Aqui, Julio saúda e é saudado por todos, se comunicando de forma bem semelhante a Fidel em seus famosos discursos, mas muito mais com a linguagem gestual, aproveitando da semelhança física do ator, que não chega a discursar, em função de não termos um ator profissional no papel, o que poderia dificultar um trabalho de intensidade dramática dessa magnitude, discursar como Fidel certamente não seria uma tarefa simples.

Figura 25 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Durante essa festa pela vitória tiros atingem a caravana rebelde, que se põe em prontidão. São alguns poucos resistentes das forças armadas que armavam uma tocaia, os rebeldes lhes derrotam rapidamente, menos a um último que aparentemente é experiente em combate e consegue fugir sendo perseguidos por dezenas de rebeldes. Na perseguição ele atira diversas vezes contra os rebeldes e um desses tiros atinge Julio. O sujeito acaba capturado, mas Julio acaba morrendo. Quando Teresa é avisada de que Julio estava na carreta rebelde na avenida central da cidade ela sai correndo para encontrá-lo, mas vê, em meio à multidão, um jipe que carrega o corpo de seu namorado, os rebeldes lhe avistam e abrem passagem, todos eles, e também os civis da cidade, tiram seus chapéus da cabeça em sinal de respeito e reverência tanto a Julio, quanto a Teresa, que chega junto ao Jipe que segue em movimento, porém muito devagar, na velocidade de uma pessoa caminhando é abraçada por companheiros e seguem todos em respeitoso silêncio, enquanto vemos *inserts* da população em festa. A carreta segue atrás do jipe com o corpo de Julio, com uma multidão atrás do Jipe em um respeitoso silêncio enquanto ouvimos uma música serena, de sopro.

O sacrifício revolucionário, como já dito, é uma das marcas estéticas do filme, mas aqui toma uma proporção muito mais evidente do que nos demais episódios. Julio, de certa maneira, personifica a revolução, tanto por sua semelhança com Fidel, quanto por sua proximidade com o povo resultando, inclusive, no nome do personagem, em

uma clara alusão ao Movimento 26 de Julho (Julio, em espanhol), o M-26, e sua morte é estratégica, não apenas para destacar o sacrifício de todos os rebeldes, culminando inclusive com sua morte, mas também como norteador da necessidade da revolução seguir em frente, não importando o que acontecesse, e qual perda pudessem ter, assim como tiveram que seguir a Revolução depois da sentida morte de Frank País, um dos maiores apoiadores do movimento, uma espécie de líder indireto. O conflito militar já tinha acabado, mas a luta pela institucionalização do movimento ainda prometia muito esforço e resistência. Teresa caminha junto aos companheiros e ao Jipe, chora, mas resignada, nunca se desespera, e em seu último momento de cena ela olha para frente, indicando o horizonte, símbolo máximo do progressismo. Personagens que olham para o horizonte com vistas a buscar o futuro já eram habituais na obra de Alea, visto que, tanto *El Mégano*, quanto *Esta Tierra Nuestra* terminam com seus protagonistas olhando para o horizonte.

Figura 26 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

O conflito em Cuba estava longe de acabar, tanto na esfera governamental, quanto na cultural e os rebeldes em ambos locais seguiam forte na luta pela institucionalização do movimento. Alea e seus correligionários estavam muito mais preocupados em pôr em prática seus planos pregressos do que em retratar as reminiscências do passado recém glorioso, ao contrário, buscavam novas glórias no futuro vindouro.

4 A relação com o bloco e o socialismo.

Em seu quarto longa metragem, fora seus curtas e médias metragens, Alea é aqui um diretor já experiente e renomado, tanto quanto cineasta, quanto como teórico fílmico, além de um homem relevante em se tratando do debate público sobre o país e sua cultura política. Seu filme sobre a revolução foi um sucesso de público, rendeu lucro financeiro e foi aclamado pelos dirigentes do país. Seu segundo filme *As Doze Cadeiras*, tece críticas, de maneira bem-humorada, à burguesia cubana e seu filme seguinte *Cumbite* se passa no Haiti, em uma época em que Cuba tinha recém sido expulsa da OEA e tentava uma aproximação comercial com esse país, aproveitando a oportunidade da chegada do Partido Comunista do Haiti ao poder. Justamente aí o filme é uma adaptação de Jacques Romain, escritor e um dos líderes do partido. Portanto, seus filmes até aqui atendem a demandas específicas da nova configuração do Estado cubano. O que não significa que também não contenham motivação pessoal do diretor, muito pelo contrário. Do ponto de vista de um recorte temporal, esses filmes foram realizados em 1962 e 1964, respectivamente, portanto, mesmo estando em tempos sempre turbulentos havia uma comoção em torno da tentativa cubana de construção de uma nova estrutura social, econômica e cultural. Porém quando do lançamento de *La Muerte...* os revolucionários estavam no poder há sete anos. Em termos comparativos é um ano a menos do que o dobro de um mandato liberal-democrático na maior parte das democracias ocidentais. Já temos aqui críticas acirradas e inconformidades em diferentes setores da sociedade e mesmo dentro do Estado.

4.1 A morte de um burocrata.

O enredo do filme é uma comédia política, onde, um funcionário, considerado como “exemplar” pelo regime, constrói uma máquina que reproduz bustos de José Martí, em série, para distribuir para cada família cubana. No entanto, em um acidente de trabalho ele acaba sendo sugado pela máquina e transformado também em busto. Como forma de homenagem ele é enterrado com sua carteira de trabalho, por ser um exemplo perfeito de trabalhador, mas sua esposa necessita do documento para requerer sua pensão. Impossibilitada de fazê-lo, ela é ajudada por seu sobrinho, Juanquim,

protagonista da trama, que inicia uma epopéia para conseguir reaver o documento, sendo impedido por diferentes níveis de burocracia estatal.

É necessário compreender que Alea está, de certa maneira, confrontando o que ele considera ser um excesso de burocracia decorrente entre outros motivos, pela aproximação com a U. R. S. S. o que faz com que a máquina estatal aumente gradativamente objetivando um aumento de produção de açúcar e tabaco, a execução de um projeto nacional de educação e alfabetização, expansão do sistema de saúde e do sistema de defesa, muito em função de todos os distúrbios decorrentes da relação turbulenta com os E. U. A. Quando decide pela realização do filme, ele próprio faz suas formulações acerca do problema da burocracia:

quando não há possibilidades, na prática, de solucionar alguns problemas, algumas pessoas começam a agir de maneira absolutamente formal. Separam os verdadeiros objetivos das formalidades, se preocupam com os resquícios externos sem resolver o fundamental. Então, prolifera a burocracia. (ALEA in OROZ, 1985, P. 86)

Ele refere-se com isso a um contexto, no qual, muitos são os cidadãos que buscaram exílio no exterior, não apenas a burguesia mais tradicional, detentores de meios de reprodução, mas inclusive parte das camadas médias e entre elas parte da mão de obra qualificada de cinema, já tão escassa. Dezenas de milhares de pessoas saíram rumo aos E. U. A até que o governo limitasse o fluxo de saída, o episódio gerou um trauma conhecido como “crise do porto Mariel”. Claro que a fala acima refere-se a uma opinião pessoal do autor, que se reserva ao direito de explicitar suas dificuldades decorrentes do cenário imposto e cabe a nós nos situarmos diante de sua angústia. A máquina estatal tornou-se pesada diante de uma incapacidade de diversidade da economia cubana, cada vez mais dependente da exportação de açúcar e café aos soviéticos. O que era uma solução momentânea para a dificuldade de expansão irrestrita de prestação de serviços fundamentais, os quais motivaram a própria revolução em si, mas que fizeram com que esse sistema de produção praticamente anulasse qualquer tentativa de projeto alternativo de desenvolvimento econômico. Disso deriva boa parte da inconformidade latente. A partir disso encontramos motivação inicial no desenvolvimento da proposta criativa

Cheguei a um ponto em que me senti tão agoniado que tinha ânsias de ‘justiçar’ um burocrata. Tinha acumulado muitas situações de violência reprimida. Os problemas do cotidiano aumentavam e eu vivia irritado.

Até que, numa noite, fui assistir a uma filmagem de Octávio Gomez³¹ e me encontrei com Hector García Mesa³² que também andava se queixando. Começamos a caçar das situações que estávamos vivendo e daí surgiu ‘A morte de um Burocrata. (ALEA in OROZ, 1985, p.86)

Verificamos, portanto, inconformidade dentre pelo menos parte da classe cinematográfica com a burocracia crescente entre os setores do ICAIC e dos serviços públicos, de forma geral.

O segmento inicial do filme, com cerca de oito minutos de duração, reúne uma série de diferentes recursos narrativos e estéticos, uma marca autoral bem evidenciada na obra do diretor, com montagem de fotos, recursos gráficos e técnicas de animação. Aqui pode-se fazer uma relação com o conceito importante criado por Sergei Eisenstein, de montagem dialética (EISENSTEIN, 2002). Ou seja, a criação de diferentes planos que quando confrontados entre si produziriam novos sentidos, é esse tipo de montagem que Alea está realizando. Eisenstein, contemporaneamente ao estadunidense D. W. Griffith são considerados pela historiografia tradicional referente à evolução da História do Cinema como os pioneiros do cinema narrativo e da estrutura de cinema clássica. Porém, o russo Eisenstein foi um teórico fílmico, autor do primeiro livro de análise fílmica e um marxista de primeira ordem, suas teorias fílmicas se relacionam intimamente com conceitos de estética provenientes do mundo do trabalho que ele foi adaptando para suas categorias cinemáticas, se baseando sempre na técnica de montagem dos filmes, não se atendo a elas, tão somente, mas principalmente trabalhando categorias de análise a partir de teorias de montagem criadas por ele. Esse autor é fundamental para entendermos o tipo de estética que trabalharemos aqui, para tanto, falaremos mais especificamente dele posteriormente.

Os créditos iniciais do filme vão surgindo como se fosse em um documento oficial do governo, datilografado com máquina de escrever, ao fundo ouvimos uma música em tom oficial, como de uma banda marcial, por vezes interrompido pelo som da máquina de escrever. Quando a máquina começa a bater as teclas, a música para completamente, como se a burocracia de um documento interrompesse o curso do próprio tom oficial a que se pretende uma estética oficial e o peso da oficialidade atrasasse a fluidez natural da vida. Além das informações técnicas do filme, vemos ali uma série de outras informações que permitem refletir sobre o diálogo de Alea com a

³¹ Diretor cubano de Cinema, famoso por filmes como “Dias de Água” e “A primeira carga de Machete”.

³² Diretor da Cinemateca de Cuba à época.

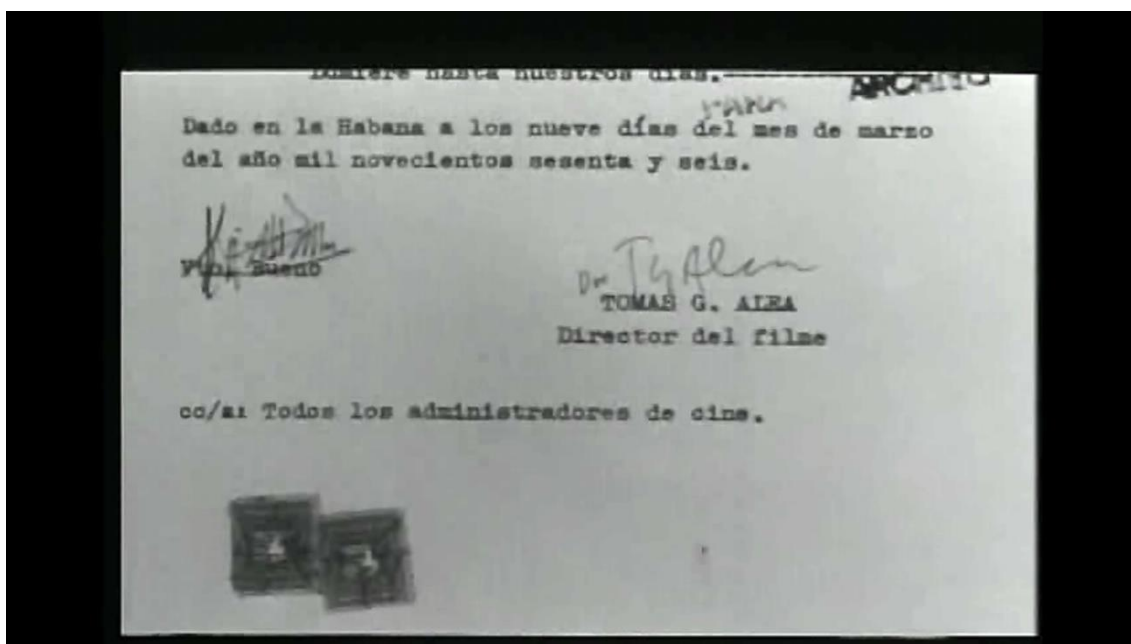
história do cinema ocidental. Como uma homenagem, em forma de agradecimentos a Luis Buñuel, Stan Laurel e Oliver Hardy, Ingmar Bergman, Harold Lloyd, Akira Kurosawa, Orson Welles, Juan Carlos Tabío, Elia Kazan, Buster Keaton, Jean Vigo, Marilyn Monroe. Nas palavras do filme “a todos aqueles que de uma maneira ou de outra tenham intervindo na indústria do cinema de Lumière até os nossos dias.” Todos os citados, com exceção do cineasta cubano Juan Carlos Tabío³³, são grandes nomes do cinema ocidental, alguns estadunidenses, inclusive. O que pode parecer curioso, em um primeiro momento, para uma filmografia que buscava se desvencilhar de uma estética mais consolidada no circuito comercial. Estamos em um momento de intensa disputa entre os quadros que defendem um desenvolvimento de base nacional e diversificação de produção, mais alinhado ao programa defendido pelo M-26 ao longo do processo revolucionário e aqueles que defendiam um maior alinhamento com o bloco liderado pela U. R. S. S. e uma ruptura mais clara com o modelo capitalista internacional e um direcionamento econômico que contemple os parceiros estrategicamente estabelecidos e alinhados. O que nesse caso, resultaria na manutenção de uma economia consolidada pela exportação de açúcar e café. Esse debate deriva de uma tradição revolucionária que prega o rompimento imediato com os meios de produção burgueses, em detrimento do discurso que venha a pregar que a superestrutura social possa ser revertida a ponto de interferir na infraestrutura econômica. Quando Alea homenageia artistas que tem sua trajetória intelectual dentro do capitalismo, ele está lembrando que a origem do cinema está com eles, o que os coloca como estando ligados à sua origem. O proletariado venceu, mas o Estado tem origem burguesa. Há certa afronta ao grupo, cada vez mais próximo de Fidel, que defende fervorosamente um alinhamento soviético e que primou por uma arte conceitualmente proletária. São propostas programáticas completamente divergentes, embora com origem no mundo do trabalho.

Diversos carimbos, de diferentes órgãos governamentais surgem no documento, reforçando a ideia de que o mesmo tenha passado por vários locais diferentes e recebido diferentes camadas de burocracia. Ao final temos um carimbo do próprio diretor, colocando-se em uma situação de metalinguagem e se afirmando enquanto autor do filme. Esse formato de créditos que contém mais do que informações técnicas do filme,

³³ Tabío não é parte da geração de cineastas fundadores do ICAIC, mas foi da primeira geração de diretores formados pelo instituto. Amigo de Alea, também se tornou um cineasta que dirigiu filmes que buscaram questionar os rumos revolucionários como *Se Permuta*, de 1984 e co-dirigiu os dois últimos filmes de Alea, no início da década de 90.

mas também carrega consigo uma linguagem própria e uma narrativa, com elementos fílmicos próprios, caracteriza um plano. Ou seja, é uma particularidade deste filme o fato dos créditos constituírem seu primeiro plano e, como dito no capítulo anterior, o primeiro plano de um filme contém forte impressão autoral sobre seu conteúdo. O último som que vemos desse plano é um som de descarga de banheiro algo deveras ríspido para com a burocracia da política cultural cinematográfica. Como se a descartando como algo sem valor.

Figura 27 – Cena de *A Morte de um Burocrata* (1966). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

A sequência seguinte se inicia por um simbolismo latente em que vemos diferentes estátuas de anjos em um cemitério, com uma voz em off de um sujeito entoando um discurso em um velório, suas palavras são cheias de formalismo e contém uma clara exaltação no tom de voz, enquanto vemos uma sequência de diferentes estátuas de anjos, representando as exaltações do discurso. É importante salientarmos aqui o conceito de “montagem intelectual” utilizado por Eisenstein (2002) caracterizado pela inserção de ideias em uma sequência de grande carga emocional. Ou seja, filma-se um ou mais planos com a ideia de representar um conjunto de ideias. O exemplo que o autor traz é de seu filme *Outubro*, de 1928, no qual, o líder manchevique Kerensky sobe uma escadaria rapidamente, representando sua rápida ascensão ao poder.

Figura 28 - Cena de *A Morte de um Burocrata* (1966). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Figura 29 - Cena de *A Morte de um Burocrata* (1966). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Na figura 28 ouvimos o personagem limpando a garganta para iniciar o discurso, já na figura 29 o ouvimos subir o tom do discurso. De certo modo há uma relação que se estabelece entre a ausência de mobilidade de uma estátua de gesso e do seu significado de simbolismo sacro, por isso é filmado em *contra plongée*, trazendo um sentimento de superioridade, com o discurso unísono e prepotente do dirigente partidário, que apesar

de ter um discurso repleto de palavras formais é pobre em conteúdo, ocupando um lugar que seria tradicionalmente de um padre, inclusive. Exatamente por isso, Alea chama os dirigentes mais engajados do partido de “dogmáticos” e a eles se dirige esse simbolismo.

Figura 30 - Cena de *A Morte de um Burocrata* (1966). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Todo o discurso do dirigente se baseia na própria narrativa oficial, se esmerando em destacar o recém finado Francisco Roda Peres, popularmente conhecido como “Paco”, uma peça destacada da engrenagem revolucionária, que repetidas vezes é mencionado como sendo um “funcionário exemplar” e um “exemplo para a classe operária”. Sendo os neologismos uma estratégia de discurso, há muita ênfase na palavra “proletário”. Há certa idealização e determinismo no conceito que estabelece uma sacralização de seu significado.

Figura 31 - Cena de *A Morte de um Burocrata* (1966). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Em seguida utiliza-se de uma mescla de diferentes recursos e técnicas imagéticas que buscam não apenas enrobustecer a ilustração visual do discurso, de modo a trazê-lo ao nível do real cotidiano, mas trazer tom irônico à narrativa. Algumas fotografias surgem com setas indicando onde Paco estava em alguns dos momentos decisivos da Revolução, sempre em situações onde não é possível identificar nenhuma pessoa individualmente, a não ser pela indicação, completamente jocosa, ao personagem, como na figura 31, acima.

Cabe ressaltar que a ideia de realismo no cinema não é restrita nem, tampouco, linear. O cinema de ficção e sua pungente propulsão imagética não podem ser classificados como mero simulacro. Walter Benjamim (2004) ressalta que nossos pensamentos se ordenam através de imagem, trazendo assim o conceito de figura, ou seja, um referencial mental no imaginário, ou imagens de pensamento. Mesmo aquilo que não conhecemos, imaginamos a partir de imagens do que conhecemos, para assim fazermos relação. Alfred Schultz e Edmund Hessel, autores da fenomenologia³⁴, lembram que nossos pensamentos vão emergindo através do que chamam de estoque de imagens, ou seja, um banco de dados, ou arquivo, onde estocamos essas imagens de pensamento que iremos acumular através de nossa vivência. A formulação de novas

³⁴ Ver: SCHUTZ, 1979.

imagens se dará com base nas imagens já existentes nesse estoque, trazendo assim impacto no imaginário social.

O Cinema, largamente evidenciado como arte de maior propagação ao longo do SEC XX, não pode deixar de ser um agente de grande elaboração dessas imagens que se relacionam com todo o tecido do imaginário social. Quando falamos na linguagem cinematográfica, nos referimos evidentemente a uma expressão artística, mas também a um processo de comunicação. Segundo o sociólogo e comunicólogo Armand Mattelart (1998) o processo de comunicação de massas não pode ser visto como um processo unilateral entre um emissor que transmite uma mensagem a um receptor impassível³⁵, que a recebe sem oferecer resistência. Em realidade o processo de comunicação é um fluxo muito mais circular, que se dá a partir das reações e comportamentos deste receptor, fazendo que dessa relação, dialética, se faça a informação. O mesmo ocorre no Cinema. Portanto, podemos afirmar que o fluxo cinematográfico que nasce de uma pré produção, com pesquisa e elaboração de roteiro, uma produção, onde se realizam as filmagens, uma pós produção, com a edição e finalização da obra, passando depois por um processo de publicidade e distribuição nas salas, não tem sua etapa final na exibição e sim no que se decore a partir disso, ou seja, a partir de uma dialética entre espectador e obra, permitindo diferentes significados para cada indivíduo que trará diferentes debates acerca dos temas postos, causando, assim, especial impacto no imaginário social.

Isto posto, quando nos deparamos com as alegorias visuais interpostas pelo filme, não podemos relegar isso a uma situação de irrealidade, de diminuição da esfera do debate tangível. Em realidade, há uma interpretação dessa realidade visível. Ou seja, quando vemos o discurso do dirigente sendo ilustrado por aqueles recursos gráficos que lhe adicionam uma espécie de aura jocosa, isso não significa que estejamos nos transportando para um discurso da ordem do surreal, mas sim, que essa é a interpretação do real feita pelo discurso fílmico, que pode conter ironia, mas ainda sim não perde sua validade. Não se trata de deslegitimar o discurso do personagem, mas de interpretá-lo para o espectador de uma maneira singular. O que o dirigente narra pode conter veracidade, ainda sim é descrito pelo discurso fílmico como sendo passível de certo personalismo jocoso em seu universo subjetivo. Essa situação permanece depois da descrição formal de Paco feita pelo dirigente, que passa a narrar o plano ao qual Paco

³⁵ Esse é o princípio da chamada teoria hipodérmica, para maiores detalhes ver: MATTELART, 1998.

tentava levar a cabo e que culminou com sua morte. Ele trabalhava na construção de uma máquina de construir bustos de José Martí “para que cada família possa ter um cantinho patriótico em sua casa”. Vemos então uma animação do personagem trabalhando em sua máquina, que aparentemente já estava funcionando e construindo bustos.

Figura 32 - Cena de *A Morte de um Burocrata* (1966). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

O problema ocorre quando a máquina emperra e ao tentar consertá-la, Paco acaba sendo sugado e transformado em busto. Como era considerado um funcionário exemplar é enterrado com sua carteira de trabalho em “homenagem a sua condição proletária”. Sua esposa não consegue receber sua pensão pela ausência do documento e Juanchín, seu sobrinho, inicia uma verdadeira epopéia na tentativa de reaver a carteira.

4.2 Revolução e burocracia.

Em diversos casos, ao longo do continente americano, existiram grupos revolucionários que empreenderam a tática da luta armada como método para deposição de governos tidos como autoritários, no entanto, Cuba é um raro caso onde o movimento revolucionário não apenas triunfou como conseguiu consolidar um processo de institucionalização bem-sucedida. A partir disso, diferentes motes metodológicos disputam as condições da nova estruturação política, cultural e socioeconômica.

Retrocedendo ao princípio do filme, tão logo termina a sequência inicial, que funciona como uma espécie de prelúdio independente do filme vemos Juanchín e sua tia em um órgão público fazendo a requisição da pensão. O funcionário que o atende não apenas se espanta verdadeiramente com a situação, como também admite não estar capacitado para uma resolução. Um colega ouve e vem em seu auxílio, mostrando-se mais prestativo, porém sem uma solução clara sugere que busquem auxílio. O primeiro funcionário sugere a ajuda de Lisandro, o mais antigo no setor, que ouve e chega a se levantar de sua cadeira, mas o segundo funcionário nega, dizendo que o correto é levar o caso até a chefia. A experiência é ignorada frente à hierarquização. Esse mesmo comportamento é recorrente com o protagonista que perpassa o filme todo e essa cena, em especial, exigindo tratamento especial para o caso de seu tio por ele ser supostamente um trabalhador exemplar.

Destacaremos a maneira como o discurso fílmico retrata o processo de hierarquia desde sua forma amplificada, nas instituições, até como isso é internalizado com os indivíduos. A internalização desse processo é apresentada de duas diferentes formas no filme. Quando vemos o diretor do órgão, ele discursa de maneira empolgada, um tanto semelhante com o dirigente que faz o discurso do enterro, no início do filme. Ele dá exemplos históricos para embasar sua narrativa, mas parece deveras desinteressado pelo caso em questão e acaba ordenando a exumação do cadáver para reaver o documento perdido. Juanchín se entedia ao longo do discurso e acaba se distraíndo com uma réplica de tanque militar posto na mesa do diretor, que quando termina de falar coloca exatamente no lugar onde estava a peça. Uma atitude sutil, mas que revela que ele se tornou incapaz de relevar qualquer situação fora do lugar e de seu controle.

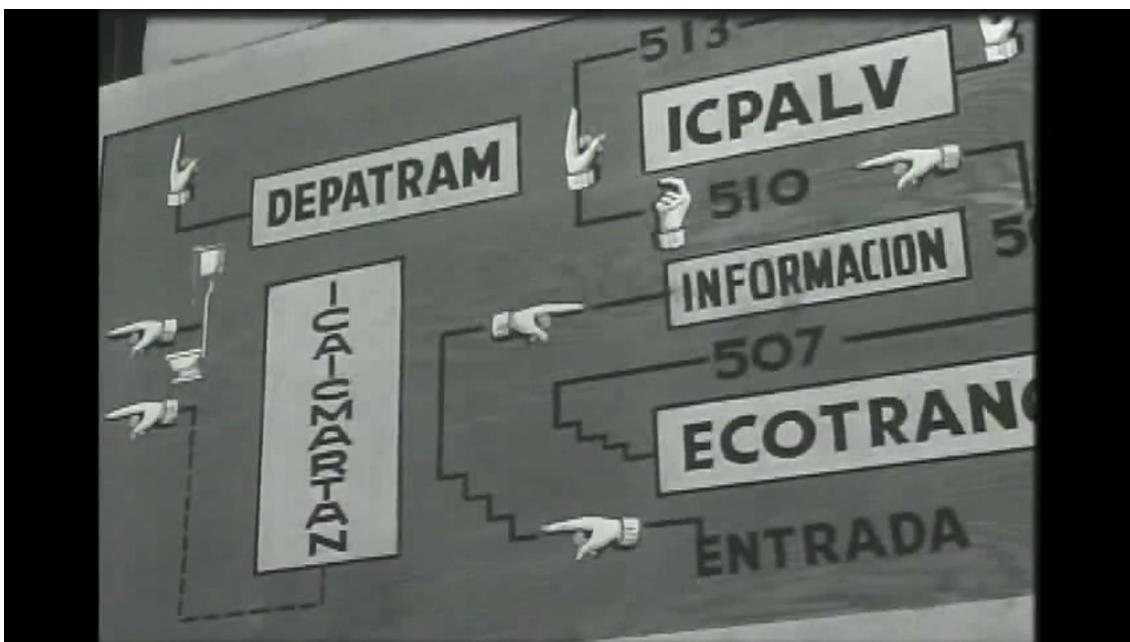
Em um nível diferente vemos a atendente do cemitério quando recebe o pedido de exumação, ela não termina de ouvir a narrativa de seu interlocutor e começa a falar diversos protocolos a serem seguidos. Vemos um close-up em sua boca e a cena é acelerada, como técnica de representação. Tanto a atendente quanto o diretor estão sendo esvaziados em sua singularidade, mesmo que em níveis diferentes. Enquanto ela tornou-se uma repetidora de protocolos, algo semelhante a uma máquina, o diretor elabora seus discursos, mas não podemos nos enganar acreditando que isso signifique que ele tenha consciência de sua situação, ao contrário, ele não tem mais controle e está

perdido em uma retórica contraproducente que dilacera sua capacidade de abstração. Ele se torna tão vítima quanto algoz.

Para compreensão do filme é central entendermos um local onde Juanchín tem de se deslocar em duas ocasiões, o Departamento de Aceleração de Tramites Burocráticos – DEPRATAM. Alea faz uma descrição interessante da cenografia proposta para o local:

Era um local amplo, funcionando com uma tecnologia de recursos subdesenvolvida. Os papéis vão de sala em sala através de um “foguetete” que caminha – tropeçadamente – sobre um carinho, e os deixa cair como se fossem bombas. Foi inspirado num escritório de verdade, que possuía esse tipo de soluções mecânicas: primitivas mas pretensiosas. Nesse lugar, se formavam filas imensas porque as maquininhas não funcionavam como deveriam. (ALEA in OROZ, 1985, p.93)

Figura 33 - Cena de *A Morte de um Burocrata* (1966). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Figura 34 - Cena de *A Morte de um Burocrata* (1966). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Na figura 34 podemos perceber o quanto o Depratam, em seu interior, é um local que flerta com uma pretensa modernização, tornando perplexa a funcionária, que passa a ser contemplativa

Como já se supõe, trata-se de um lugar muito confuso, desde as informações na entrada até seu funcionamento interno. Os funcionários do lugar não são atenciosos e encaminham os cidadãos de um guichê a outro erraticamente quando não conseguem encontrar resolução, culminando na formação de diversas filas. A iluminação do lugar é difusa, existem várias lâmpadas, além das máquinas que simulam foguetes para realizar a simples tarefa de levar papéis de um lugar para outro, criando um ambiente ao mesmo tempo futurista e rudimentar, pitoresco. Vemos que alguns funcionários estão organizando uma passeata contra a “burocracia”, mais uma vez reforçando que eles são tão algozes quando reféns da situação. Este local, de certo modo, funciona como sendo a expressão máxima do que o discurso fílmico está combatendo e a sua estética nos remete a uma realidade distópica. Não que a sociedade cubana se depare, de fato, com essa realidade em seu cotidiano, mas pode se deparar no futuro se não houver uma mudança de rumo, essa é a perspectiva trazida.

Esta realidade apresentada faz uma ligação com a empresa em que Juanchín trabalha. Trata-se de uma empresa de publicidade que trabalha prestando serviços ao

governo. O patrão é um sujeito excêntrico, que ostenta seu poderio, se relaciona com amantes e desfruta de uma vida regada a festas. Em certo momento ele aparece em uma festa com homens de boa condição financeira, que tratam mulheres como objeto, um deles, inclusive, namorando com mulheres. Temos aí a leitura de que o aumento do aparato burocrático não apenas não resolve a questão das diferenças de classe, como também serve para seguir sustentando um grupo de privilegiados como o dono da empresa publicitária, que ganha vendendo serviços ao governo. O interior de sua empresa é uma espécie de atelier onde se elaboram produtos diversificados: Uma escultura de um polvo que representa o imperialismo, pinturas que exaltam o trabalhador pela sua força, entre muitos outros tipos de representações artísticas.

Figura 35 - Cena de *A Morte de um Burocrata* (1966). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Em certo momento vemos dois trabalhadores observando com uma lupa e discutindo se estão vendo um verme ou um bicho de seda, Sr. Ramos, o patrão, aparece abruptamente e mata o animal dizendo “o verme, mesmo que de seda se vista, verme se mantém”. Evidente que com isso, o filme mira os dissidentes do regime que se exilaram em Miami, visto que, são detratados como “vermes”, ou *gusanos*, em espanhol, fazendo alusão a uma possível melhora em sua condição financeira, mas que não resultaria em uma mudança de sua origem. Mas também há uma repetição de discurso oficial, ou seja, o imaginário do empresário também está formado a partir dos mesmos moldes que

acompanhamos no burocrata ou em sua atendente. Portanto, estamos diante de diferentes vertentes do mesmo fenômeno, é a partir daí que o filme extrai sua narrativa.

Um fator que pode parecer despercebido em um primeiro momento, é de que em dois momentos diferentes do filme surge um chinês. Sempre deslocado, com expressão assustada, que contempla a situação de Juanchín, mas que tem uma importância narrativa. No primeiro momento, ele surge quando o outro está fugindo da casa do Sr. Ramos, visto na figura 36, o qual entrou escondido para pegar um documento que não lhe fora devolvido. Na saída, em meio à noite, ambos acabam se esbarrando. O chinês analisa a situação em Cuba. É visto dizer que um dos fatores de aproximação da União Soviética foi o temor de aproximação com os chineses, já que a revolução vista na ilha não foi comandada por proletários e sim por camponeses e esse temor se seguiu por toda a década. Além do mais, ainda estamos sob os adventos da chamada Revolução Cultural, vista por parte da esquerda internacional como uma possibilidade de renovação.

A relação do protagonista com a máquina burocrata fez com que ele se envolvesse com pequenos delitos de corrupção. Primeiro quando paga coveiros para retirarem seu tio da sepultura, pois, não conseguia a liberação, depois quando tentava buscar a assinatura de um documento para o novo enterro. Ele procura a ajuda do Sr. Ramos, por este ter muitos contatos, sugerindo um favorecimento. O próprio Ramos assina o documento, sob protesto do assustado Juanchín, que ouve de seu chefe: “não era uma assinatura o que você queria? Aí está. Não se preocupe, tenha o espírito mais leve”. Vemos uma consequência possível, no discurso fílmico, de uma máquina burocrática que cresce sem precedentes. Pessoas se esvaziando de seu conteúdo singular, se corrompendo para superação de trâmites e a manutenção de privilégios sociais.

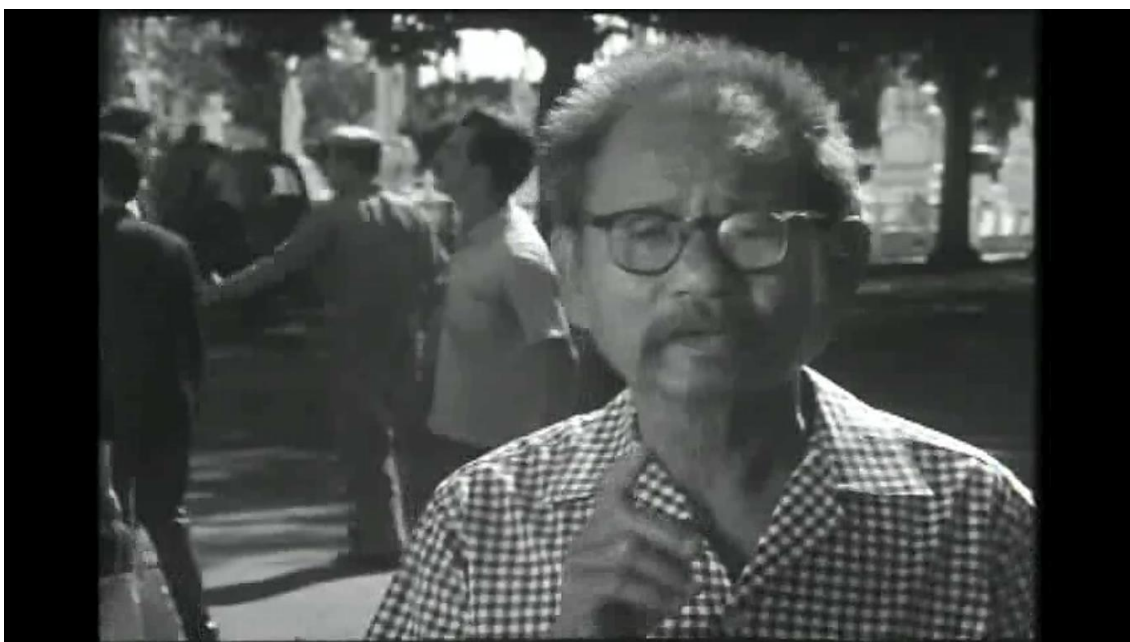
Figura 36 - Cena de *A Morte de um Burocrata* (1966). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Quando nos deparamos com a resolução da narrativa e Juanchín acaba internado a força em um hospital psiquiátrico, vemos outro chinês que, em uma situação de meta linguagem, encara a lente da câmera, portanto, para o espectador e conclama: “isso nunca teria acontecido na China, meu filho”. Não se trata tanto de um chamado ao sistema chinês, necessariamente, ou a uma comparação direta com os soviéticos, grande parceiro comercial cubano. Porém, estamos diante do constructo máximo da narrativa que é o apelo ao conceito de dialética, que surge como proposição principal. Uma elevação da dialética de relação intrínseca a Cuba não acarretaria apenas em uma relação entre a sociedade e o Estado, mas também do próprio Estado com as demais nações. Quando vemos o Chinês devemos lembrar não só da sociedade cubana que está sendo formada, mas também de suas relações com o bloco socialista com o qual se relaciona e como poderia também contribuir em termos sociais.

Figura 37 - Cena de *A Morte de um Burocrata* (1966). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

4.3 A estética da dialética.

Não temos aqui a intenção de realizar uma investigação pelas origens do conceito de Estética³⁶, pois afinal, isso nos afastaria de nossa proposição inicial. Contudo, se faz necessário que tenhamos, ao menos, o esclarecimento de que ao longo da trajetória do pensamento histórico-filosófico, não foram poucos os pensadores e pensadoras que se debruçaram para avaliar essa questão. Existem diversos conceitos sobre o que é estética e cada um deles se relaciona intimamente com seu autor, ou seja, todo conjunto de ideias defendidas por ele, sua trajetória intelectual, seu tipo de engajamento, de posicionamento, o movimento pelo qual possa estar associado, a sociedade a qual ele vive e até mesmo o *Zeitgeist*³⁷ da época em que viveu. Tudo isso tem um importante papel no pensamento de qualquer sujeito, portanto, é notório que influencia a conceituação de estética de cada autor ou autora que tenha trabalhado com esse tema.

A partir desse ponto de vista, utilizar-se da conceituação estética de determinado pensador, significa, de fato, aceitarmos, pelo menos em parte, sua visão de mundo. A

³⁶ Para compreender a noção de Estética que estamos utilizando ver: BENJAMIM, 2015 e BENJAMIM, 2004.

³⁷ *Zeitgeist* significa o tipo de pensamento majoritário aplicado a um determinado período histórico específico, seja qual for este.

própria palavra estética vem do grego *aisthēsis*, que significa percepção, sensação ou sensibilidade.

Aí reside um elemento fundamental, visto que, a maior parte das conceituações de estética nos séculos seguintes levaria em consideração questões ligadas à percepção para formular suas hipóteses. Sócrates deslocaria a ideia de Estética da ideia de belo, conceituação simplista e pouco verificável presente até o momento de sua vivência. Em seus famosos diálogos apresentados por Platão, destaca-se seu debate com Hípias, onde, com seu tradicional método de questionamento, ele o convence de que racionalmente, é praticamente impossível definir o que é o belo. Essa passagem é muito bem ilustrada no filme *Sócrates*, de 1971, dirigido pelo diretor italiano, precursor do Neorrealismo Italiano, Roberto Rossellini. Para os filósofos clássicos da literatura grega, podemos aí incluir Aristóteles, a Estética passa a ter essa ligação com a lógica e a expressar seus próprios conceitos morais. A estética de determinada obra passa a ser avaliada a partir da racionalização que se é feita a partir da mesma. Na modernidade coube a Kant trazer novos significados e conceitos de “Belo”, “Sublime” e “arte”, ampliando seu debate (1999).

No mundo do trabalho, talvez nós não possamos segmentar uma estética puramente marxista, ou marxiana, pois, sua obra não trata de conceituações estéticas mais profundas. Porém ao analisar os escritos de Karl Marx sobre arte e literatura³⁸, podemos perceber, no mínimo, algumas preocupações com relação a temas como conflitos sociais e representação dos trabalhadores e trabalhadoras. Isso entra em consonância com toda sua obra, enquanto autor. Como vimos antes, toda visão de mundo de um autor está expresso em sua conceituação sobre estética, o que também não significa que para utilizar a obra de um autor necessite-se concordar com a exposição de suas ideias em sua totalidade. Friedrich Engels, tendo talvez maior formação artística, adentra um pouco mais no que se refere ao debate estético, principalmente, ao analisar estruturalmente e formalisticamente o tom de algumas obras literárias, mas ainda sim, sua preocupação com o rigor crítico social e com a seriação histórica é evidente. A defesa do conceito de classes sociais e ainda mais importante, de luta de classes, não pode ser deixada de lado quando falamos desses autores. No entanto, se não podemos falamos falar de uma estética melhor determinada nas obras de Marx e Engels, é

³⁸ Para conhecer as tentativas de conceituação estética e conceitos artísticos de Marx ver: MARX, 2010.

importante termos a clareza de que muitos autores de dentro da tradição marxista se fizeram fundamentais no debate acerca dessa temática ao longo do século XX. Destacam-se, dentre eles, autores como Theodore Adorno, Gerogy Lucaks e, principalmente, Walter Benjamin. A obra desse nos interessa mais, pois, sua aplicabilidade, até em razão de seu interesse às teorias cinematográficas, é mais direta. Ele vai defender que toda obra de arte tem uma aura, que é sua característica mais singular, seu tom único. Um artista, mesmo que produza em série, não irá reproduzir todas as obras da mesma forma. Entra aí o conceito de reprodutibilidade técnica na obra de arte, onde, ele vai defender que uma determinada obra de arte não perde seu caráter artístico ao ser largamente reproduzida, mas com certeza, perde sua aura original, aquilo que lhe faz ser única. Esse conceito é muito importante quando aplicado ao campo cinematográfico³⁹, pois, é uma arte que por natureza é concebida para ser apreciada não apenas coletivamente, como por diversos coletivos diferentes em diversos espaços ou temporalidades, portanto, é um tipo de obra sempre realizada para já ser reproduzida, sendo, inclusive executada em material de fácil reprodução. Aqui se faz necessário tomarmos o conceito de *alienação*, em que Marx define que a classe trabalhadora é a responsável pela produção, mas que não se reconhece mais naquilo em que produz. Uma utilização deste é empregada nas chamadas *artes de massa*, pelos autores marxistas que teorizaram sobre as artes, especificamente por Luckàcs, que é o de *alienação cultural*, quando o proletariado não se reconhece nas representações das obras.

Portanto, aqui se faz importante recapitularmos algumas questões. Uma obra de arte tem aura única e muito embora, a obra seja reproduzível, sua aura não é. Isso significa que o cinema, então, por ser naturalmente reproduzível não tenha mais sua aura? Não. Isso acontece exatamente pelo seu caráter facilmente reproduzível, pois, a exemplo do teatro, são artes concebidas coletivamente. Isso não significa também que não seja possível perder a aura de uma obra cinematográfica. Acaba por acontecer quando o filme é feito com mera intenção comercial, ou seja, pensado para alcançar, via mercado publicitário, ao maior número de pessoas possível, mesmo que para isso, ele precise se esvaziar de conteúdo crítico, sendo levada, assim, a uma situação de alienação cultural.

³⁹ Aqui se faz necessário diferenciarmos que quando utilizamos o termo *cinemático*, estamos nos referindo a linguagem estética do cinema, já quando falamos de *cinematográfico*, estamos nos referindo ao cinema enquanto campo ou indústria.

Quando Alea realiza essa cena, parte do segmento inicial, em que vemos a máquina de reproduzir bustos, ele está se associando exatamente a essa leitura da estética de tradição marxista indicando a existência de um aparato que, de certa maneira, reproduz homens em série, já alienados a sua condição, em que o próprio construtor da máquina acaba sugado tornando-se apenas parte reproduzível de um aparelho, ao qual, ele perde o controle. Mais do que uma clara referência a *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, temos aqui uma espécie de retomada da tradição deste autor de mensagem crítica, visto por dentro do mundo do trabalho, com uma forma estética que não rompe totalmente com a estrutura do cinema clássico. É importante termos isso em conta, pois, devido a uma diferença de leitura da obra de Marx e, conseqüentemente, dos demais clássicos do marxismo, existem diferentes correntes de interpretação e no caso de Cuba existem também diferenças na concepção dos rumos da revolução.

Um grupo, de tradição mais ortodoxa dentro do marxismo, composto, neste caso, por ex membros dos partidos comunistas e do PSP, que defendem um alinhamento irrestrito ao bloco liderado pelos soviéticos, com usufruto do potencial de exportação de café e açúcar como trunfo, e outro grupo oriundo em sua maior parte de dentro do M-26 que vai defender o desenvolvimento de uma economia mais diversificada, de base nacional, em conluio com a tradição de trajetória do próprio M-26 e de Fidel. Grupo esse, ao qual, Alea fazia parte e que apregoava para si a alcunha de “revolucionários”, por terem eles iniciado o processo de guerrilha e satirizavam o grupo oposto a suas idéias com a alcunha pejorativa de “dogmáticos” em função de sua interpretação ortodoxa da bibliografia de matriz socialista. Esse grupo se postou contrariamente a tentativa dos cineastas do ICAIC de produzir um cinema que dialogue com a arte local, a partir de um referencial estético advindo do Neorealismo Italiano, conhecido como *Nuevo Cine Cubano* (NCC), defendendo o uso do chamado Realismo Socialista, como meio de expressão artística. Conseguiram, em função de sua militância, que fosse financiada a vinda do diretor georgiano Mikail Kalatosov, um dos próceres desta escola cinematográfica, direto da União Soviética para filmar *Soy Cuba*, também no ano de 1964. Quando Alea destaca a importância de cineastas que mesmo de dentro do capitalismo conseguiram evidenciar o mundo do trabalho ele está reafirmando a estética não só do seu trabalho, mas também de seus companheiros e da tradição recente do instituto.

Quando decorridos exatos 28 minutos de filme encontramos uma cena de importante análise. Depois de Paco ter sido retirado do cemitério, Juanchín prepara um novo enterro, no entanto, ao chegar o agente funerário é impedido de realizar seu trabalho, pois, no arquivo, Paco já constava como sepultado⁴⁰. Inicia-se, a partir disso, um enfrentamento verbal entre o agente e o dono do cemitério onde ambos se utilizam de um apelo à autoridade. Em tom verbal agressivo, o primeiro adverte que “tenho vinte anos de experiência, já enterrei bispos, doutores e generais!” ao que é repreendido pelo segundo “sou o dono deste cemitério, não se atreva!”. É notório um destaque à hierarquização e a intransigência, algo a ser superado por um governo revolucionário, visto que, àquela sociedade foi originada dentro do capitalismo e por isso podemos compreender esses personagens através de seus papéis sociais em que reafirmam suas posições para tentar sobrepor o outro. Inclusive na fala do agente funerário ele acaba colocando “bispos, doutores e generais” como superiores, hierarquicamente, a ambos e utilizando-se disso como salvo conduto.

A disputa entre ambos os trabalhadores não é resolvida no guichê de informações e ambos partem para uma disputa física na entrada do cemitério, os funcionários de ambos acabam também se envolvendo. A briga acaba fazendo com que se forme uma fila de carros tentando adentrar o local, ao longo da fila surge um pomposo cortejo fúnebre com uma banda musical acompanhando, essa banda toca a música tema do filme. Com esse recurso, voltamos lá para o sentido inicial do princípio do filme e percebemos que a proposição central do filme está ali, a sociedade parou enquanto as categorias brigam e o Estado segue inerte. A confusão então se generaliza entre os populares ali presentes, envolvendo até um padre e um policial, em uma típica estratégia de filmes de comédia como os de Charles Chaplin ou do grupo Os Três Patetas, ou até mesmo dos filmes de faroeste de Johnn Huston, onde vemos brigas generalizadas em que não sabemos mais como começou e como terminar. Temos a presença do recurso do humor físico, ou seja, os personagens executam ações com o corpo para resultar em ações cômicas, como tombos, tapas, e assim por diante, como nos filmes de Harold Lloyd, Laurel e Hardy, Chaplin e o grupo Os Três Patetas.

Ao longo da confusão generalizada vemos grandes planos abertos da multidão mesclados com planos fechados, que são realizados com movimentos de câmera na

⁴⁰ Esse dilema de Juanchin sobre conseguir ou não sepultar o corpo é uma referência a *Antígona*, peça do teatro grego clássico, escrito por Sófocles.

mão, uma das marcas imagéticas do Neorrealismo e até alguns planos congelados, como se fossem fotografias, enquanto ouvimos um som de jazz muito animado com muitos instrumentos de sopro. Alea está propondo a utilização de técnicas comumente utilizadas no cinema comercial ocidental, porém de modo a subverter e se apropriar de sua estética a ponto de incorporar ao seu trabalho. A proposta é de subverter a superestrutura social de modo a interferir na super estrutura, ao contrário do realismo socialista que se propõe a ser uma expressão artística e cinemática típica e originária no proletariado. Depois da confusão aparentemente terminar, ela se reinicia por um motivo fútil, dando a ideia de recomeço, de ciclo.

Figura 38 - Cena de *A Morte de um Burocrata* (1966). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Necessitando de uma licença especial para realizar o enterro, Juanchín acaba tendo de se deslocar ao DEPATRAN, mas quando chega sua vez de ser atendido termina o horário de atendimento. Novamente ele opta por tentar burlar as condições postas e se esconde no lugar até que os funcionários se retirem, para então, utilizar os carimbos necessários e preencher a requisição. Porém não consegue sair do prédio, que estava fechado, tendo que tentar sair pela janela que fica em um andar alto, chegando a ficar, inclusive, pendurado em um enorme relógio no topo do prédio em referência ao famoso filme *O Homem Mosca*, de Harold Lloyd. Forma-se uma multidão crendo tratar-se de uma tentativa de suicídio. Conseguem forçar a porta, o que possibilita a fuga de

Juanchín que é perseguido pelo paço localizado logo em frente e correm em forma circular em volta de um chafariz.

Figura 39 - Cena de *A Morte de um Burocrata* (1966). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Esse movimento circular nos remete a um ciclo, que culmina com o segmento final do filme. Tendo porte da documentação necessária, ainda assim, o dono do cemitério não permite novamente o enterro de seu tio, fazendo com que Juanchín em um acesso de fúria acabe por lhe assassinar. Temos uma cena final do enterro do homem em seu próprio cemitério, em que vemos tanto a câmera fazendo um suave movimento circular, quanto o cortejo fúnebre adentra ao cemitério também realizando um círculo, como visto na figura 40.

Como dito anteriormente, estamos diante de uma concepção de estética que visava se afirmar, tal qual, outra que concorria contra si. Se por um lado os grupos mais homogeneamente ligados à defesa do bloco ligado com Moscou buscavam uma estética artística que fosse porta voz dos desígnios previamente estabelecidos pelo Estado, Alea e o grupo ligado à guerrilha, contrariamente, buscam suportar demandas populares com uso de uma concepção estética que faz uso da própria dialética e que busca nessa metodologia extrair o seu constructo social e formal. Não se quer aqui uma mensagem de um emissor unísono, mas sim buscar uma construção de mensagem orgânica, como

em Mattelart, no qual seria necessário aplicar uma relação dialética às últimas consequências, entre todas as esferas de comunicação.

Figura 40 - Cena de *A Morte de um Burocrata* (1966). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Por isso o filme é uma tentativa de dar forma estética ao próprio processo dialético, não de maneira retilínea, mas de modo circular, como próprio processo de imaginário social. Três dias depois do lançamento do filme Fidel Castro fez um discurso público reconhecendo os problemas da burocracia no país e prometendo medidas de redução. Alea e seus companheiros alcançavam uma vitória parcial.

5 OS INTELLECTUAIS E A REVOLUÇÃO.

Se o filme anterior em que trabalhamos foi a primeira obra fílmica, produzida e financiada pelo Estado cubano, que tece críticas ao seu próprio Estado financiador, esta mesma obra passou por uma análise metodológica tendo como base comparativa o cotidiano do cidadão médio cubano. Nenhuma questão de política internacional, ou de conflitos de maiores proporções de base material foi abordada, pois, o filme não se propôs a isso. Na década de 60 a ilha de Cuba foi epicentro de uma série de conflitos internos e externos. A invasão da Baía dos Porcos, financiada pelo governo estadunidense, a crise dos mísseis, um dos momentos mais tensos sobre a guerra fria, a crise dos exilados, que saíram às dezenas de milhares do país, as discussões sobre censura no país, dentre as principais. Obra alguma tratou desses temas de maior efervescência no período, eis que surge o filme, o qual trabalharemos no presente capítulo.

5.1 Memórias do Subdesenvolvimento

Adaptado de novela homônima de Edmundo Desnoes, o enredo nos traz o personagem Sérgio, um homem branco, descendente de espanhóis, provindo de família rica, proprietário de diversos imóveis e que vê sua família, seus amigos e sua esposa partirem para o exílio em Miami, mas decide ficar, pois, pretende vivenciar as mudanças da recém-chegada revolução. Ele, um homem de meia idade, pertencente à velha classe média alta cubana, assiste impactado a toda sua realidade desmoronar diante do advento da Revolução Cubana, de 1959. Pessoas de sua classe socioeconômica, antes protagonistas dos rumos do país, agora assistem passivamente ao governo distribuir parte de suas posses, e principalmente sua participação social, às classes populares. Boa parte da população que tem boas condições financeiras, entre os quais os pais e a mulher de Sergio, deixam a ilha e rumam para os Estados Unidos (a maioria para Miami). Mas Sergio permanece, está decidido a assistir aos novos rumos que o país irá tomar, independente do que aconteça a ele ou a outros que ele conhece. Ele irá permanecer e assistir ao desfecho de uma nova história que está para começar bem em frente aos seus olhos.

5.2 O Nuevo Cine Latino

O isolamento de Cuba gerado pelo bloqueio econômico e a expulsão da OEA fez com que se intensificasse uma relação com o bloco liderado por Moscou, mas para, além disso, instigou uma aproximação cultural e política com a América Latina e a África. Em especial, dentro de uma proximidade na esquerda no espectro político e o ICAIC, não apenas como partícipe, mas como elaborador, dentro da política cultural, estabeleceu um papel de protagonismo. Tal qual receberam-se técnicos e intelectuais europeus no começo da década para auxiliar no desenvolvimento de aspectos técnicos e artísticos do meio cultural e na formação de profissionais, alguns deles sendo enviados ao exterior, inclusive, passa-se agora a enviar profissionais para formação artística nos países aos quais Cuba presta auxílio na África, realidade que se segue durante toda a década posterior. Na América Latina há um grande esforço de integração, com o recebimento de profissionais de outros países, o oferecimento de exílio a artistas de países que sofreram com golpes militares no período e cooperação mútua com alguns grupos em específico, na área da cultura. Em 1962, Alea realizou um filme sobre o Haiti a partir de uma adaptação de livro de Jacques Romain, líder do partido socialista daquele país, recém chegado ao poder.

A efervescência cultural dos anos 60, em termos globais, produziu o fenômeno conhecido como os “cinemas novos”, isto é, uma diversidade de diferentes cinematografias ao redor do mundo que buscavam, cada qual com as condições de produção e tradição fílmica inerente a seu país, romper com o modelo comercial do cinema predominantemente estadunidense encontrado na maior parte do parque exibidor cinematográfico do continente. O cinema realizado na Itália já no final do período da segunda guerra, comumente chamado de *Neorealismo Italiano*, estabelece os alicerces de uma nova filmografia, preocupada em aproximar-se do homem comum construindo uma nova estética. Esse movimento lança as bases que moldam a estética primeiro do que será parte do cinema engajado politicamente do pós guerra e de outro importante movimento fílmico de ruptura a *Nouvelle Vague*, na França. Até mesmo nos Estados Unidos surgem cineastas dispostos a estabelecer novos padrões como Maya Daren e John Cassavets, que fazem a defesa de um novo cinema independente americano, ou *New American Cinema*. Toda essa movimentação, legitimada e retro

alimentada pela esfera política favorece o surgimento de diversos cinemas de ruptura, conhecidos como os Cinemas Novos. No Japão surge a *Nouvelle Vague Japonesa*, na Tchecoslováquia a *Nouvelle Vague Tcheca*, na Polônia o *Cinema Novo Polonês*. Em todos os países esses movimentos estiveram ligados a intelectuais de esquerda, na América Latina aproveitando-se de um natural vácuo existente de filmografias de grande porte, sufocadas comercialmente pela exibição do produto estadunidense, esses movimentos se propagaram agilmente e desafiaram não apenas as filmografias tradicionais de seus países como o próprio cinema comercial americano. No Brasil surgiu o primeiro movimento latino e, um dos primeiros em todo o mundo, o *Cinema Novo Brasileiro*, que tem seu primeiro filme *Rio, Zona Norte* de Nelson Pereira dos Santos lançado já em 1955, tornando esse um movimento de vanguarda em todo o continente. Seguindo-se temos o *Nuevo Cine Argentino* e o já apresentado *Nuevo Cine Cubano*, que nasce com Alea e Espinosa sobre égide do ICAIC. Este embate entre um cinema “novo” *versus* o “industrial”, de certa maneira, traduzindo toda a efervescência cultural e política do período, vai durar durante toda a década de modo premente.

Essa tentativa cubana de estabelecer um polo de diálogo entre diferentes grupos culturais e intelectuais na América Latina tem um impulsionamento através da morte de Che Guevara na Bolívia, em 1967. O ocorrido traz grande comoção e solidariedade para o seio do projeto cubano e no mesmo ano, na terceira edição do Festival de Cinema de Viña del Mar, um grupo de cineastas, compondo diferentes países, divulga um manifesto pela criação do *Nuevo Cine Latino (NCL)*⁴¹, que deveria ser um movimento de cineastas latinos, compartilhando de uma mesma metodologia estética de enfrentamento ao cinema comercial. De maneira um tanto genérica, foram defendidos alguns métodos de elaboração estética, como a inter-relação entre ficção e documentários nos filmes, o povo como protagonista temático, as questões sociais do continente. Podemos dizer que é a utilização das bases dos Cinemas Novos, de maneira amplificada. O encontro ter ocorrido no Chile não se deu por mera casualidade, visto que, apesar de não terem conseguido viabilizarem um Cinema Novo no Chile, existiam cineastas individualmente lançando filmes engajados e alinhados com a tentativa de instauração de um governo socialista através da Unidade Popular. Che é nomeado como presidente de honra do festival e líder póstumo do movimento, já protagonizando Cuba como um centro possível de unidade, tendo sido um dos países com mais representantes

⁴¹ Para melhor compreender a fundação do NCL ver: VILLAÇA, 2010, p. 165-169.

no festival. Na década seguinte Cuba ainda iria fazer valer o fato de ser o único país com uma política institucionalizada capaz de oficializar políticas em prol do movimento. Fundou o Festival de Cinema de Havana do Cinema Latino Americano e alguns anos depois a Fundação do Cinema Latino, que comporta o maior acervo de cinema Latino em todo o mundo e é o palco do festival.

Faz-se premente termos consideração sobre tais acontecimentos, visto que, *Memórias...* é realizado um ano após a criação do movimento e Alea, como sendo um de seus idealizadores, incorpora muita da metodologia vislumbrada em sua fundação, não como recorrência de uma passível influência artística e, sim, de uma tentativa de solidificar as bases de um movimento ainda insipiente. Portanto, quando trabalhamos *Memórias...* é necessário olhar para além do âmbito nacional cubano, mas ir além buscando compreender como essa realidade se comporta em uma tentativa de integração continental em que se buscava uma posição de liderança. Seu filme se aproxima de filmes do período como *La Hora de Los Hornos*, do argentino Fernando Solanas. Julio Garcia Espinoza lançou, em 1967, o texto intitulado *Por um Cine Imperfecto*, que serviu de manifesto desses cineastas. Ou seja, houve um esforço de aproximação destes cineastas, tendo também como consequência o lançamento de *Memórias...*

5.3 O papel do intelectual

Encontramos uma série de dispositivos diferentes em elementos fílmicos diversificados ao longo do filme, tais como, uso de fotografias, áudios de rádio, cenas de televisão e mescla de ficção com documentário em uma proporção muito mais intensa do que em *Histórias...* Tais elementos elucubram acerca do que se pretendia para os filmes latinos, certamente, e dentro disto deve ser entendido. Ainda assim, se faz necessária uma interseção com sua trajetória intelectual, haja vista, tratar-se *a priori* da consolidação de seu estilo e de sua projeção definitiva. *Memórias* foi o filme mais premiado do mundo em 1968 e dentre suas premiações está a, talvez improvável, de melhor filme do ano da Associação de Críticos de Cinema dos Estados Unidos. Igualmente premiada foi a montagem do filme, a cargo de Nelson Rodrigues, conseguindo dar sentido a uma narrativa que além de mesclar diferentes formatos, não segue uma linearidade. Difere o discurso narrativo entre o âmbito interpessoal dos personagens, com o âmbito macro político da relação de Cuba com outros países.

Apesar das dificuldades postas, as premiações conquistadas nos indicam o êxito da tarefa concluída.

Para, além disto, há de se fazer uma relação com o livro *Dialética do Espectador*, de autoria do próprio Alea, ao qual o cineasta elucida suas teorias fílmicas e de que modo essas formulações deveriam contribuir com a sociedade cubana. Ele inicia a escrita desta obra no mesmo ano de *Memórias* e a imagem de capa do livro é uma cena do filme. Apesar disso, esta obra é lançada apenas anos mais tarde, possibilitando tempo de elaboração por parte do autor. O livro traz como exemplo prático e ponto de partida a análise do próprio filme, que por sua vez, também foi elaborado a partir de tais concepções que produzem o livro, portanto, nesse ponto podemos afirmar que um é fonte primária para o outro. Seguindo o mesmo rumo de Sergei Eisenstein quando em 1948 lança *O Sentido do Filme*, coletânea de textos em que também analisa sua própria obra para, a partir disso, iniciar uma escola de análise fílmica. Anteriormente quando abordamos os formalistas russos e a obra de Eisenstein em sua contribuição para a estética no Cinema, referíamos a este legado. Em *Dialética do Espectador* não há menções diretas ao continente latino, porém há de se fazer uma relação entre o dito e o não dito, haja vista, estarmos diante de um momento de expansão cubana e de uma tentativa de se estabelecer bases estéticas ao NCL, vemos então este filme que é muito menos convencional do que os anteriores em termos de estrutura fílmica.

Encontramos o âmago de sua argumentação teórica em alguns pilares estabelecido no princípio do texto e que vão sendo retomados ao longo da publicação. Logo, já se enuncia uma diferenciação estabelecida entre o que chama de cinema popular, que seria a obra preocupada em intervir em favor dos anseios das massas menos favorecidas da população e o cinema “popular” (assim mesmo, com aspas), que seria apenas aquele que leva um elevado número de pessoas às salas de cinema, porém sem preocupação de teor crítico. Ao propor esse antagonismo, evidente que se propõe a realizar filmes da primeira categoria. Para tal, propõe que a linguagem se aproxime da realidade social, mas mais do que isso, que ela crie uma inquietude no espectador, ou como dito “o espectador deve sair do Cinema mais engajado a realizar as mudanças sociais necessárias” (ALEA, 1984). Procura, portanto, estabelecer uma diferença entre uma obra engajada de uma obra contemplativa, mais uma vez reafirmando o papel do cinema na dialética. Como colocado pelo diretor “Procuro um Cinema que estabeleça

relação de prazer com o espectador e, se possível, o leve à reflexão crítica.” (ALEA, apud, ROSÁRIO, p.151). Evidencia-se ao longo do texto o esforço para aproximar sua linguagem fílmica com as obras teóricas de Marx, Aristóteles, Eisenstein e Brecht.

É utilizada a mesma técnica do filme anterior, em que a primeira cena funciona com uma estética diferenciada, quase que como um curta metragem independente do restante do filme, mas que carrega consigo uma série de significados que tem importância na obra como um todo. No caso desta primeira cena, é uma festa, sem diálogos, mas com muita música, em especial muitos tambores e instrumentos de percussão, vemos uma festa onde há muita gente dançando e cantando, com músicos ao vivo. A festividade é brevemente interrompida com sons bruscos de tiros, abre-se um clarão em meio às pessoas e vemos um corpo no chão. Este corpo destoa das demais pessoas, em sua maioria negras ou mulatas, vestidas informalmente, ao contrário dele, branco e vestido de terno. A música logo retoma, porém agora junto com uma trilha extra diegética de orquestra com sons de sopro tocados muito gravemente, intensificando a tensão do momento. O corpo é retirado pelos populares e a festa continua como se nada tivesse acontecido.

Figura 41 - Cena de *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Ouvimos a música orquestrada mais alto, em volume, do que a música popular da festa, em segundo plano. Todos os planos dessa cena são abertos, mas não planos

gerais e sim planos médios, assim temos uma melhor noção da interação das pessoas. No último plano vemos uma mulher negra que apesar de continuar dançando tem uma expressão muito aturdida, de incômodo, que termina encarando fixamente a câmera, enquanto a imagem é congelada na tela, visto na figura 42. Temos um *fade out*⁴² e a imagem vai se apagando, bem como o som diminuindo, até sumir. De uma maneira, ou por outra, essa personagem retrata a inquietação que Alea se propõe a causar no espectador. Tendo consciência do ocorrido, ela não pode fingir que não viu um sujeito morrer, ela reage a isso. Um homem branco vestido formalmente morre em meio à multidão, sucumbe em meio ao poder popular. Aparentemente, mais um burocrata morre na obra de Alea.

Figura 42 - Cena de *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Para além do que a cena de abertura do filme, esta cena retrata o caso do documentário *P. M.*, que foi filmado durante o período final da revolução, mas finalizado logo após seu triunfo, realizado de forma independente por dois jornalistas, sobre as festas realizadas na região portuária de Havana. Por mostrar muitas situações envolvendo prostituição e consumo de drogas, o ICAIC proibiu a veiculação do documentário. A decisão não foi unânime e ocorreu sob protestos do próprio Alea (VILLAÇA, 2010), que recria na cena inicial de *Memórias* um ambiente similar ao do documentário. Portanto, não só realizando uma correção do que, na época, ele

⁴² Técnica de edição em que a imagem em tela vai gradativamente escurecendo até sumir por completo.

considerava ser um erro, como também resgata a memória do cinema cubano e do próprio instituto.

A cena seguinte, que se inicia em um *fade in*⁴³, para compor uma rima visual com a anterior, inicia-se com o título: “Havana, 1961, milhares de pessoas abandonaram o país”. Importante lembrar que a narrativa se passa de 1961 a 1963, abordando vários temas até então nunca abordados pelo cinema do país. Este simples letreiro nos traz duas informações importantes, além da essencial sobre o êxodo de cubanos para o exílio. Primeiro que não há um número, nem exato, nem aproximado, de pessoas envolvidas, talvez por dificuldade na busca por informações, ou por uma escolha política de direção, segundo que a narrativa destaca que eles abandonaram o país, ao invés de se exilaram. Quanto a isso a narrativa se posiciona claramente. Vemos, a partir disso, cenas ficcionais, que se mesclam com cenas documentais do aeroporto, onde vemos pessoas sofrendo por abandonar suas famílias. Toda essa sequência possui uma estética documental, haja vista, mesmo as cenas ficcionais são realizadas com câmera na mão e em planos bem fechados visando parecerem documentais. Até que o protagonista Sérgio surge em tela. Toda essa sequência se passa sem nenhum diálogo, ouvimos muitos sons de pessoas no Aeroporto, sons de aviões, de alto falantes, mas sem nunca entender o que dizem. Sergio se despede de sua família de maneira muito entristecida, mas quando vai se despedir de sua esposa ela se retira negando-se a despedida, claramente contrariada. Quando está indo, ela ainda olha para trás e eles se olham com ares de tristeza.

⁴³ Técnica de montagem na qual a imagem vai se criando gradativamente na tela.

Figura 43 - Cena de *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Quando se retira em direção a sua casa, passamos a acompanhar a narrativa a partir de sua perspectiva, ouvimos seu pensamento, é a primeira voz que escutamos em filme, com quase cinco minutos. Naturalmente, ele versa sobre a perda de sua esposa, lhe colocando em uma condição de objeto de luxo. Ironiza mencionando que em Miami ela vai ter que trabalhar se quiser se sustentar no mesmo nível que em Havana, até que conclui: “Na verdade, o imbecil fui eu. Trabalhar para sustentá-la como se fosse nascida em Nova Iorque ou em Paris e não nesta ilha subdesenvolvida”. Inicia aí o julgamento de considerar-se acima de sua realidade. Já em seu apartamento ele diz que sempre quis escrever um livro ou um diário e que agora ira descobrir se realmente tem algo a dizer, enquanto fala datilografa em uma máquina de escrever que “todos os que me amavam e me chateavam até o último minuto foram embora”. A partir disso, ele vai até a sua sacada e aproveitando que mora em um prédio muito alto ele passa a observar a cidade pelo alto.

Figura 44 - Cena de *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Essa é uma perspectiva muito importante do filme, a tentativa de Sergio de se colocar como não sendo um revolucionário, nem tampouco um contrarrevolucionário, mas sim um crítico que analisa a nova configuração social como estando de cima, alheio. A importância é tamanha que esse plano é a imagem que estampa a capa do livro *Dialética*. Quando começa a observar pelo telescópio, a primeira imagem que vê é de um casal namorando à beira de uma piscina, em um hotel de frente a seu prédio, então ele anuncia: “tudo está igual.” eleva um pouco mais a visão, enxergando uma região mais pobre e repete “aqui também tudo segue igual, parece até uma cenografia, uma cidade de papelão” Sergio segue procurando pela revolução.

Figura 45 - Cena de *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Logo ironiza “Cuba livre e independente, quem imaginaria?” ao ver um monumento incompleto exclama “onde está a águia imperial e a pomba que Picasso ia mandar? Muito cômodo ser comunista sendo milionário e em Paris”. Acaba, portanto, reproduzindo alguns chavões correntes da ideologia até então hegemônica. Em seguida, ironiza o próprio discurso de Fidel “Está humanidade disse ‘basta’ e decidiu caminhar com seus próprios pés. Sim, como meus pais e Laura e só vão parar em Miami”, apesar de estar aqui denunciando seu drama familiar, ocasionado pela revolução, ele avança para um ponto importante quando diz “Mas hoje tudo parece tão diferente. Mudou a cidade ou mudei eu?”. Torna-se necessário averiguarmos que essa dicotomia de pensamento é o que traz a ambiguidade do personagem que delinea todo o enredo. Ele não se sente confortável, mas ao tentar descobrir o que é o novo regime, tenta desocobir a si próprio.

Sergio, para além de sua ambiguidade e existencialismo, torna-se um personagem rico para análise, pois, constitui-se de maneira distinta de um mero estereótipo burguês da era pré revolucionária. Apesar de todos os preconceitos que carrega consigo, inerentes à hegemonia ideológica predominante, trata-se, sem dúvida, de um inetelectual, versado em artes das mais variadas, possuidor de grande conhecimento literário e em condições de fazer uma razoável leitura do que acontece no país. Tanto que decide permanecer e acompanhar as transformações que estão por vir,

mesmo que sem sua família. Avançando um pouco, nos deparamos com Pablo que, aparentemente foi o melhor amigo de Sergio, mas do qual estavam se distanciando. Eles se encontram, conversam e passeiam antes da partida de Pablo para os Estados Unidos. Sua primeira fala no filme já é reveladora do pensamento do personagem: “Dizem que estão fazendo a primeira revolução socialista da América...E daí? Vão voltar à barbárie e passar fome. Como os haitianos derrotaram Napoleão, e daí? Tiveram a primeira indústria açucareira antes da revolução e olhe agora, descalços e transformados em zumbis”. Passa a dizer ter a consciência tranquila com o que acontecer no país, visto que, nunca se envolveu com política, portanto, não carregaria culpa por nada. Ele também diz que Cuba está se metendo em um problema que é entre estadunidenses e soviéticos, porém coloca-se favoravelmente aos primeiros, já indicando o que esse tom apolítico lhe concebe, dentro do discurso do filme. Sergio faz poucos comentários, boa parte deles são irônicos, enquanto os vemos, em alguns momentos vemos, de maneira interrupta, alguns planos do pensamento de Sergio, que narra lembranças que tem com Pablo. Chega a rir do amigo quando este conta que tem que entregar o carro ao governo para poder sair. Em contraste com seu ex melhor amigo, tomamos parte de sua consciência histórica, que enquanto pensa em números provocados pela desnutrição infantil na América Latina, em 10 anos produziu o mesmo número de mortos da segunda guerra mundial, vemos fotos que ilustram seu pensamento. Mais adiante no filme, quando transcorre já mais de metade de sua duração e ambos se reencontram para a despedida no aeroporto, Pablo segue tentando convencer o amigo a emigrar. Ao que ouve: “os Estados unidos eu conheço, já o que acontecerá aqui é totalmente um mistério para mim”, a conversa se torna mais sutilmente tensa quando falam sobre a invasão da Baía dos Porcos em que Pablo defende que entre eles havia muita gente decente, recebendo novas ironias como resposta de Sergio.

Tanto nessa sequencia, quanto na sequencia anterior em que ambos estão juntos, temos uma predominância de cenários externos, câmera na mão e muito movimento no quadro, em planos fechados, enquanto ouvimos sons cotidianos ao fundo, como o de carros, de populares, etc. Eles sempre estão em deslocamento, só param quando derradeiramente se despedem, já com o prelúdio de que seguirão caminhos opostos. Em uma última interação, eles estão separados por um vidro, na área de embarque, no qual não passa o som, e Pablo está tentando dizer algo que Sergio não consegue ouvir. De maneira emblemática a comunicação entre eles se tornou impossível. Ouvimos o

pensamento de Sergio que diz “Eu era como ele antes? É possível. Mesmo se a revolução me destruir, é a minha vingança contra a estúpida burguesia cubana e estúpidos como o Pablo. Sei que Pablo não é Pablo e sim minha própria vida. Tudo o que não quero ser. É bom vê-los partir, é como tirá-los de mim”. Vemos um movimento circular da câmera, em volta de Pablo, que termina com uma visão frontal de seu rosto, muito parecido com o plano em que se despete de sua família, estabelecendo uma ligação. Ele ainda segue afirmando que sente uma lucidez desagradável, que causa um vazio.

Figura 46 - Cena de *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Temos um personagem que vive uma nítida transformação, mas que ainda não encontra meios de concretizar isso na prática. Isso faz com que nos perguntemos até que ponto o novo regime instaurado em Cuba é capaz de oferecer um caminho viável a um homem como este. Burguês mas não contrarrevolucionário, não identificado com o socialismo, porém ainda menos identificado com o regime de Batista. A ponto de não hesitar abandonar todos os que ama, abrindo mão de seguir parte de seus antigos hábitos. Até que ponto é possível estabelecer um ponto de convergência entre a revolução e tal tipo de formação de sujeito? É uma questão que perpassa todo o filme.

A discussão sobre o tipo de intelectualidade que Sergio representa não é nem fortuita, nem tampouco restrita. Intelectuais e revolução foi um tema presente desde o

estabelecimento do governo revolucionário⁴⁴. Como já mencionamos desde o segundo capítulo do presente trabalho, os embates entre “revolucionários” e “dogmáticos” deu a tônica do que seria o papel da arte cinematográfica na revolução. Mas esse debate extrapolou os limites do ICAIC ao longo dos anos 1960, ganhando novos contornos e projeções. Professores marxistas do curso de Letras da Universidade de Havana se envolveram em um ríspido debate com cineastas dentro da universidade, em 1963. Que se seguiu com publicações de artigos, uns de resposta aos outros, sobre o papel da arte e do intelectual na construção revolucionária, através das revistas *La Gazeta de Cuba* e *Cine Cubano*.

Nesses artigos foram discutidas concepções marxistas de estética, além de problemas clássicos do socialismo como o perigo do dogmatismo na definição de “arte revolucionária”, a herança da cultura burguesa, o papel dos intelectuais e sua afirmação como “revolucionários”. (VILLAÇA, 2010, p.144)

Os intelectuais aqui buscam evitar, ou atribuir ao adversário, o que se convencionou chamar de “pecado original dos intelectuais”, expressão cunhada por Che Guevara. O qual reafirma sua posição em 1965 “a culpa de muitos de nossos intelectuais e artistas reside em seu pecado original; não são automaticamente revolucionários” (GUEVARA apud VILLAÇA, 2010, P. 149). A premissa básica é de que o intelectual é um sujeito incapaz de se engajar fisicamente com a própria revolução. O que seria um fator de dificuldade para se buscar o “homem novo”, aquele que alcança sua consciência social plena, “Para Che, os revolucionários de origem pequeno-burguesa deveriam compensar as deficiências morais, físicas, comportamentais, com rígida preparação política e muito treinamento físico” (VILLAÇA, 2010, p. 149). Ao contrário do que pode parecer, Che sempre esteve ao lado do ICAIC, principalmente na defesa da criação de uma arte tipicamente cubana em detrimento da adoção do Realismo Socialista, colaborando com o próprio Alea, inclusive, porém, não são poucas as suas diferenças metodológicas, como podemos observar.

Dito isso, precisamos compreender a importância de tratarmos aqui de um personagem intelectual que está deslocado em seu contexto social. De antemão já devemos afirmar que não se trata do diretor estar representando a si mesmo em seu

⁴⁴ O trabalho de pesquisa mais completo nesse sentido é MISKULIN, Sílvia. *Os Intelectuais Cubanos e a Política Cultural da Revolução*. 2009.

protagonista, isso não ocorre, de forma alguma. Mas há, no mínimo, a denúncia da existência de uma intelectualidade deslocada, que ao não se inserir, por culpa sua, ou do novo Estado. O que prejudicaria não só a um indivíduo, mas a toda sociedade.

Seu humor só ganha ares de felicidade, mesmo que momentânea, quando conhece Elena. É uma moça jovem e bonita que postula a profissão de atriz. Ainda carregando toda uma carga proveniente de sua condição socioeconômica, Sergio utiliza de seu prestígio para agradá-la, dizendo-lhe que pode conseguir um teste para ela no ICAIC, com um amigo que é diretor. Quando ambos chegam lá para encontrarem-se com o amigo de Sergio, que se trata do próprio Alea. Ele não diz seu nome em nenhum momento e conversa com eles na presença de Ramón Suarez (figura 48), diretor de fotografia do filme. Todos estão acomodados em uma sala de cinema interna do instituto. Esse é um dos planos mais tradicionais que encontramos no filme, com os personagens bem posicionados ao longo do enquadramento. Enquanto conversam, Alea lhe mostra trechos de filmes estadunidenses censurados na era Batista. Ele diz que há muito material ali e que não entende o motivo de muitos deles terem sido censurados. Alguns contém cenas de violência e erotismo, demonstrando a inclinação moral do regime, outros nem isso. Assegura então, que usará aquelas imagens em um filme, que fará do tipo “colagem” com uma montagem bem diferenciada. Como acabamos de ver as imagens no filme e ele fala da montagem, acaba se referindo ao próprio *Memórias do Subdesenvolvimento*, em uma situação de metalinguagem⁴⁵. Sergio lhe pergunta se o filme tem chances de “passar”, Alea confirma que sim. Percebemos então uma menção à censura no meio cultural, visto que, se o filme tem chances de passar é porque também tem chances de não passar e será submetido a avaliação prévia do Estado.

⁴⁵ Quando o filme utiliza sua própria linguagem ou condição diegética para se comunicar diretamente com o espectador.

Figura 47 - Cena de *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

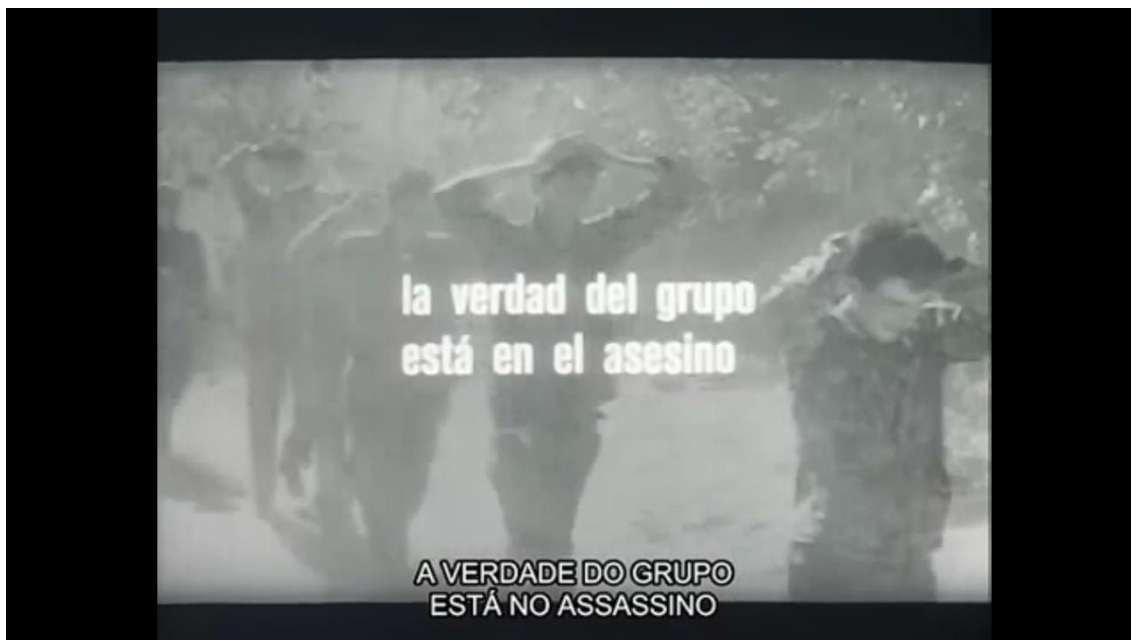
Elena e Sergio mostram-se muito diferentes no tempo que passam juntos. Ela é ingênua, despreocupada com o futuro do país e desinteressada das artes. Parece não estar inquieta com o momento social vivido. Ambos têm origens diferentes e vivem realidades distintas. Após o término de sua relação, a moça lhe acusa, injustamente de abuso sexual. Para resolver o problema acabam se casando. Sergio, que chega ao final da trama já completamente desiludido com sua inserção social, acaba aceitando essa condição, de maneira melancólica, como sendo um destino inevitável, algo que aconteceria hora ou outra. O acordo ocorre depois de Sergio ser formalmente acusado e se defender perante um tribunal. É inocentado, mas mesmo assim aceita o acordo de matrimônio. Sua última fala é a de que “Vi demais para ser inocente. Eles têm treva demais na cabeça para serem culpados”. No entanto, o filme ainda segue sem o protagonista.

5.4 Relações de Estado.

Ainda na primeira metade do filme, enquanto Pablo e Sergio conversam pela primeira vez, vemos surgir na narrativa um documentário sobre a Invasão da Baía dos Porcos, dentro do filme, que funciona de forma independente, mais do que a cena inicial, mas guarda relação com o restante. Esse documentário foca na captura e no

juízo dos combatentes invasores. Com uma série de cartões-título, áudios, imagens e fotografias dos julgamentos e uma narração que dá coesão às informações.

Figura 48 - Cena de *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

A narração relaciona o modo de ação e organização dos invasores com o funcionamento de qualquer sociedade capitalista. Nas palavras do diretor:

Quando se julgaram os invasores da Baía dos Porcos, a maioria deles tratou de transferir toda responsabilidade individual para o grupo. Diziam “Não era só eu quem torturava, éramos todos”. Era a forma de diminuir a participação individual de cada um e aumentar a coletiva. A sequência termina com uma frase que diz: “Nenhuma das pessoas do grupo se reconhece como parte integrante do sistema que os engendrou.” Essa é uma referência imediata a Sergio, que vê a revolução de fora, como algo alheio a ele, e tampouco se reconhece como integrante da sociedade anterior. (ALEA, 1984, p. 108)

Em um recurso gráfico, a narração aponta os líderes da tropa invasora, indicando que ela repete a hierarquia estabelecida de qualquer sociedade capitalista, reproduzindo a divisão de seu trabalho social e moral. Nomina, então, um a um; o filósofo, o sacerdote, o homem da imprensa, o funcionário diletante, o torturador, o político. Vemos cada um deles, em imagens congeladas, em primeiro plano. Até que vemos uma imagem mais aberta, de todos os capturados na Praia Girón, em que vemos um rapaz com expressão de vergonha diante da câmera, ao que se anuncia que são os inúmeros filhos de boas famílias.

Calviño, apontado como o torturador é o único deles que é mencionado como sendo o líder do grupo. Quando confrontado ele nem confirma, nem nega, mas encara seus acusadores e chega a rir de uma mulher que diz ter sido torturada por ele. Confirmando um arquétipo de antagonista clássico, intitulado como um assassino que causa horror até aos burgueses. Em contraposição à figura do sacerdote, que nega qualquer envolvimento mais profundo, alegando que sua missão era puramente espiritual e que veio guardar a alma de quem pudesse falecer. Chega ao ponto de dizer que só porque uma pessoa está numa invasão contrarrevolucionária, não significa que seja uma também. Por mais anômala que seja sua fala, além de revelar os diferentes tipos de personalidades que compunham a invasão, também nos demarca uma característica da montagem, essencial para a compreensão da forma artística da obra, que é a de pinçar uma série de fatos isolados, mas que a partir da ordenação de montagem ganham uma noção de totalidade. Segundo Gott,

A invasão foi um dos principais erros estratégicos dos Estados Unidos no século XX, reforçando o controle de Castro sobre a ilha, garantindo o desempenho de sua revolução e ajudando a empurrá-lo para o campo soviético [...]

[...] A derrota da invasão exilada teve impacto não apenas em Cuba, mas em toda a América Latina. O mundo passou, então, a ver a Revolução Cubana sob uma nova luz. Pois a vitória dos cubanos significava que os elementos “anexionistas” da sociedade cubana, que por mais de um século sonharam com um futuro norte-americano para a ilha, finalmente haviam sido desacreditados e emasculados. Cuba passou irrevogavelmente à condição de independente, e todos que buscassem um futuro alternativo seriam doravante encarados como traidores. Castro atrela a locomotiva revolucionária às poderosas forças de um nacionalismo cubano renovado e estava acima de qualquer questionamento.

Para muitos latino-americanos, A Baía dos Porcos reforçou a crença enraizada de que nunca e podia confiar nos Estados Unidos; a invasão mostrou que o vizinho setentrional não era tão todo-poderoso como outrora parecera. (GOTT, 2004, p. 218-219)

Esses trechos retirados do livro do historiador inglês Richard Gott, salientam a importância da batalha da Invasão da Baía dos Porcos, em 1961, em que as forças revolucionárias derrotaram as tropas exiladas organizadas, equipadas e financiadas pela CIA, para que o governo Castro se institucionalizasse em definitivo. E mais do que isso, estabelecesse um lugar de importância dentro das forças progressistas internacionais, sobretudo na América Latina, onde tinha maior poder de propagação. Esse elemento é central, pois, pela primeira vez é retratado no cinema cubano, sendo a produção do

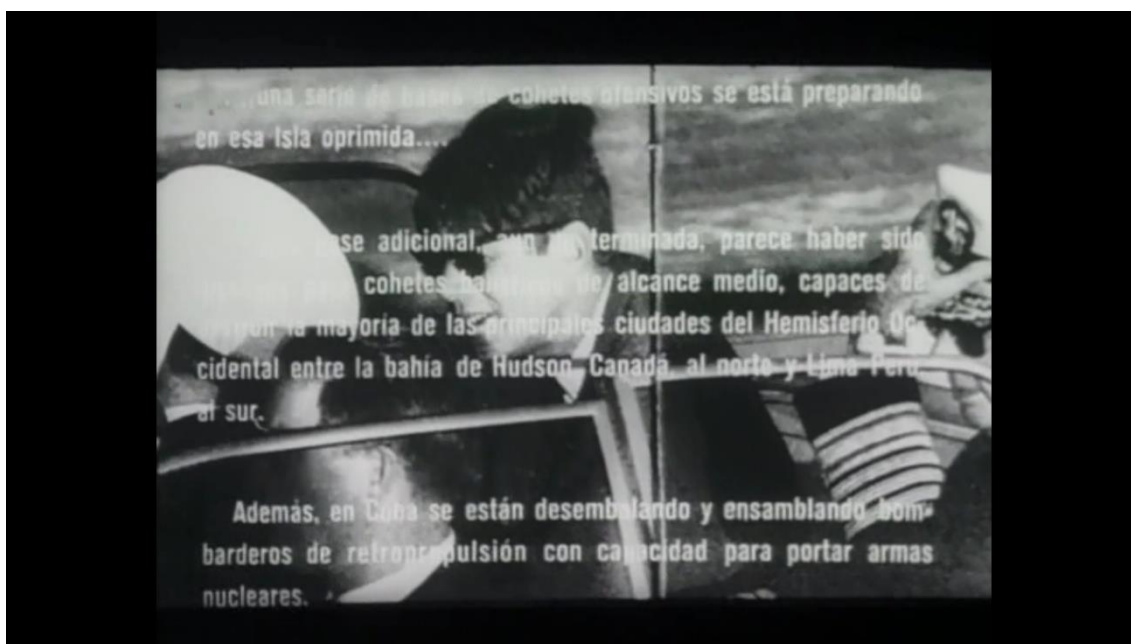
filme de sete anos depois da invasão. A concatenação desses elementos, dispostos de forma que os acontecimentos macro políticos sejam tratados como de ordem do convívio social, permite ver seus efeitos em diferentes tipos de sujeitos. Isso ocorre justamente quando do esforço de expansão da influência cubana vista pelo Cinema.

Ao final do filme, depois da absolvição de Sergio, sua última aparição é caminhando pelas ruas no feriado de 1 de maio. Ele caminha sem rumo e passa a seguir uma festividade que passa pelas ruas, até que chega na zona portuária onde ocorre a festa da primeira cena do filme. Vemos pelo olhar de Sergio o homem sendo baleado, agora por outro ângulo. Mais uma vez trazendo a ideia de circularidade e dialética, tão cara à obra de Alea. No prelúdio de seu livro, ele faz uma citação muito elucidativa sobre o conceito em *Introdução à crítica da Economia Política*, de Marx:

A obra de arte - e paralelamente qualquer outro produto – cria um público sensível à arte e capaz de desfrutar a beleza. A produção não elabora, pois, somente um objeto pra o sujeito, mas também um sujeito para o objeto. (MARX apud ALEA, 1984)

Depois do desaparecimento do protagonista, temos a conflagração da crise dos mísseis, em 1963. Vemos e ouvimos todos os acontecimentos em uma sequência de montagem com muitas fotos, áudios, reportagem de rádio e pessoas aflitas nas ruas. Temos aqui a população cubana, em seu funcionamento social, como protagonista. Em destaque temos a transmissão de rádio, ilustrada com uma foto de John F. Kennedy, presidente dos Estados Unidos durante a crise, que em tom de ameaça ressalta que os soviéticos e os cubanos devem desativar os mísseis nucleares que se encontram na ilha, pois eles não serão tolerados.

Figura 49 - Cena de *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Logo acompanhamos a resposta do mandatário cubano, em seu famoso discurso em que, dentre outras coisas, ele profere a frase “Ninguém nos inspeciona, a nós só inspecionamos nós mesmos!”. Fidel usa um tom muito duro e se movimentava muito durante toda a sua fala, que por vezes é ilustrada com outras imagens de arquivo. O discurso de Kennedy também aconteceu em rede de TV, indicando que a técnica de mostrá-lo em imagem estática talvez seja uma estratégia de desumanizá-lo frente a um Fidel muito eloquente e bem articulado, afinal, é um exímio orador. Para Gott:

O pânico nuclear suscitado em muitos países não foi notado na própria Cuba. A maioria dos cubanos estava mais preocupada com a perspectiva de uma invasão convencional iminente por forças norte-americanas do que com uma guerra nuclear generalizada. (GOTT, 2004, p.224)

Figura 50 - Cena de *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Na última sequência do filme vemos a vista da janela do quarto de Sergio, agora um quarto abandonado. O Hotel que ele olha pela luneta no princípio do filme agora está sendo transformado em base militar. Onde ele outrora não via nenhuma mudança, agora tudo está de fato mudado, mas não como ele, ou seus companheiros esperariam ver.

Figura 51 - Cena de *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

A imagem, que segue em plano-sequência, avança, de certa maneira simulando um observador com a luneta, vemos uma avenida em que muitos veículos militares se locomovem. Esse é o plano final, Sergio e sua visão de mundo sucumbem perante à História.

Figura 52 - Cena de *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Ainda sim, seguem os questionamentos propostos por Alea durante todo filme que envolvem a relação, não de Sergio, mas do sujeito ao qual ele representa, e sobre sua desafiadora presença na ilha pós revolução. A estratégia não é a de entregar essas respostas ao espectador, mas sim levantar questões para serem respondidas coletivamente. Essa é a dialética do espectador proposta por Alea.

Apesar de ter sido o filme mais premiado do mundo em 1968, de ter feito grande sucesso de público e crítica, ele suscitou um número ainda maior de debates. Sobretudo, pela definitiva aproximação de Cuba com a União Soviética, que após um rompimento de relações diante da crise dos mísseis, são retomadas e fortalecidas comercial e politicamente após 1968. Esta aproximação altera a configuração da sociedade cubana a ponto de todos necessitarem realizar esforços de produção para obtenção de metas de produção estabelecidas em parcerias pelos dois países. O meio cultural passa a ser sufocado para que se alinhe ao Estado e motive a população, retirando, assim, parte de sua autonomia. Mariana Villaça chega a nominar esse período como os “anos de

chumbo da política cultural”. Cria-se um, até então inexistente Ministério da Cultura em 1971, para centralizar as políticas culturais e aproximá-las do poder executivo. Essa relação passa a ser tão turbulenta que comumente se chama o período de 1971 a 1975 de “quinquênio cinza”, em função da privação ocasionada pelas metas de produção de açúcar acordadas entre os países, fazendo com que Cuba sonhasse com uma independência financeira a partir de sua comercialização.

Sem dúvidas a filmografia cubana do período estava um passo na frente do cinema engajado no restante do continente no período, afinal, Cuba venceu a sua Revolução e o novo Estado pôde levar uma nova ideia de arte para o centro de uma nova política cultural. Sua relação com os demais cinemas passa a adquirir um status de vanguarda, como vimos no caso do NCL. Portanto toda a evolução estética de Alea que, como vimos, passou de uma tentativa de se realizar Neorealismo em terras latinas, no início da década, e foi se desenvolvendo, adquirindo novas formas, trabalhando com outros gêneros cinematográficos, utilizando-se de cada vez mais de novas técnicas para ressignificar o seu trabalho e interpretar a sociedade ao qual se inseria, segue tendo novos contornos nas décadas seguintes. Os estudos acerca de sua filmografia podem ser realizados a partir de seu mote estético, tendo uma inclusão de totalidade com a historiografia apresentada. Disso conseguimos desenvolver novas perguntas e novos debates que justificam a intensificação de nossas pesquisas.

Mas todos esses debates suscitados serão levantados por nós em trabalhos futuros e em outras histórias desta mesma revolução.

6 Conclusão

Dentre os cinco filmes de Alea no período, escolhemos aqueles que levantavam debates mais interessantes dentro da nossa pesquisa prévia, além de serem espalhados pela década. Alea foi um revolucionário de formação e por definição e é interessante analisar através de sua obra fílmica que não é nada simples classificar uma obra, de maneira reducionista, como sendo “a favor” ou “contra” o regime. As próprias obras que analisamos ao longo desse trabalho foram alvo dessas tentativas de se encaixar como uma coisa, ou outra. Desde os debates internos entre os diferentes grupos que compunham o quadro revolucionário até aqueles que formavam a intelectualidade cubana, seus filmes foram motivo de debate entre todos os círculos, até o alto escalão do governo. No exílio, suas obras foram largamente acusadas de serem manipulações do governo para que passassem uma visão benevolente do regime, parecendo haver liberdade de expressão. Como vimos ao longo deste trabalho, é necessário conhecer, o contexto de produção a que ele está inserido, os debates envolvidos, a biografia do diretor, fazer uma análise crítica com base metodológica, para evitar o erro de cair em tal redução.

Neste ponto, Alea esteve mais bem resolvido do que os críticos de sua obra. Quando de sua morte, o ex-presidente do ICAIC, Alfredo Guevara declarou que “apesar de ter momentos confusos, ele sempre foi um dos nossos.” Depois deste exaustivo trabalho diríamos inexistir esses momentos confusos, se colocarmos sua obra em perspectiva. A julgar por seus filmes e sua obra teórica, Alea nunca se colocou como contrário à revolução, nem tampouco um apoiador com ressalvas, mas sim um revolucionário de primeira ordem. Porém, parece ter tomado para si a missão de estabelecer um ponto crítico não à revolução, da qual fez parte, desde o princípio, ao contrário de muitos de seus críticos *a posteriori*, mas dos rumos tomados a partir de sua institucionalização. Não em busca de um retrocesso da via revolucionária, mas um ponto crítico que estabelecesse uma dialética em que a obra fílmica trouxesse as camadas populares para pensar o Estado e fizesse parte das transformações a partir disso, daí a sua recusa em aceitar que o Realismo Socialista fosse adotado como escola estética viável para os filmes cubanos e preferiu partir, como a maior parte da cinematografia latina engajada do período, para um diálogo com o Neorealismo Italiano e os Cinemas Novos da região, já que mesmo nascidos todos dentro do

capitalismo foram escolas, ou movimentos, no caso dos cinemas novos, que estabeleciam crítica à realidade social de modo a despertar a crítica no espectador. Essa foi a dialética do espectador tão almejada por ele, daí a compreensão de sua obra em uma interpretação no que tange a escolha estética, que imprime sua marca autoral e sua visão política e social.

Também consideramos errônea a recorrente interpretação de que seus filmes iniciais eram de apoio ao novo governo e, depois, passaram a adquirir porção crítica. Essa interpretação leva à mesma dicotomia estabelecida entre “apoio” ou “crítica”. Como vimos, desde seu primeiro filme *Histórias da Revolução*, ele preocupou-se muito mais em indicar rumos possíveis, estabelecer o M-26 como *espírito* revolucionário, no sentido filosófico e em auxiliar no processo de institucionalização do que em promover um momento festivo sobre a revolução recém vencida. Para compreender isso é indispensável lançarmos mão do conceito do cineasta-historiador, no qual ele certamente está inserido, ou seja, ele tem a intenção, consciente, de interferir no curso da história e não apenas relatá-la. Sua preocupação não é com o triunfo revolucionário do passado, mas com a instituição que se alinha ao futuro. Se podemos falar em consciência, por outro lado também podemos abordar o não consciente. Marc Ferro, quando trata da categoria “documento privilegiado” ao qual concebe o Cinema, trata justamente da possibilidade de trazer a tona elementos ideológicos que supostamente passam despercebidos pelo diretor, visto que, ele é o autor *a priori*, mas não controla toda a obra. Justamente aí entra a importância do que ele chama de análise social inversa, ou seja, de se analisar a sociedade através de elementos fílmicos que estão aquém do controle artístico do diretor, como o seu contexto de produção.

A evolução estética de sua obra também é objeto de nossa análise, haja vista, a consideração de que sua expressão e visão de mundo tomam forma através de sua utilização estética. Se no primeiro filme trabalhado ele ficou ainda preso em uma tentativa de implantar uma leitura do Neorealismo com elementos cinematográficos adaptados de suas condições materiais locais, ainda muito ligados à dramaturgia mexicana, seu conteúdo expressa locais e momentos específicos que ganham significado não apenas quando analisados isoladamente, mas, sobretudo quando entendidos em sua totalidade. Conforme sua experiência foi aumentando, sua qualificação técnica sobre o domínio da linguagem também, bem como de seus

técnicos, isso é um fato preponderante para entendermos qualquer mudança de postura em seu conteúdo crítico, muito mais do que tentarmos adivinhar qualquer suposta desilusão nunca confirmada pelo próprio cineasta. Enquanto *A Morte de um Burocrata* aposta na subversão de um gênero consagrado pelos estadunidenses, a comédia, para, a partir disso, estabelecer a sua relação dialética, em *Memórias do Subdesenvolvimento*, já temos uma linguagem mais arrojada, no sentido de proposição cinematográfica. Aqui ele tenta levar a dialética, verificada muito mais no conteúdo de enredo do filme anterior, também para a forma da obra, verificada, em especial, na montagem. De certo modo, ele tenta elevar o conceito de “montagem dialética” de Eisenstein a um nível ainda mais radical do que o próprio teórico russo, que, aliás, sofreu muitas das mesmas acusações que Alea também sofreu em vida, de não estar engajando a população em torno do projeto de governo. Em ambos filmes vemos protagonistas em conflito com a sociedade e consigo mesmo. Apesar de muito diferentes em personalidade, Juanchín, um operário humilde sem maiores preocupações políticas, Sergio um burguês intelectualizado e preocupado com o âmbito da política, ambos são personagens que refletem diferentes dificuldades do novo Estado em modificar o sujeito. Ambos partem de pontos de partida já estabelecidos tragicamente e vão sofrendo alterações ao longo dos percursos que não favorecem que eles se elevem, os trazendo para finais desesperançosos. São pontas diferentes da mesma dialética.

Porquanto a primeira obra apresenta um tom mais otimista, as duas seguintes contêm mais elementos de *tragédia*, reflexo tanto da posição do cineasta quanto do contexto em que os próprios revolucionários se encontram. Partimos de uma situação onde o triunfo é recém conquistado para um contexto onde se buscar suas realizações nas práticas do Estado se torna algo muito difícil e os conflitos internos só aumentam. Em *Histórias* os princípios de fundação do M-26 ainda podem ser mantidos e Alea tem a possibilidade de defender a Revolução a partir desse ponto de vista, mantendo seu grupo como a expressão máxima do constructo revolucionário, preocupando-se em levá-lo ao centro da nova configuração social e construção do *porvir*. Porém passados alguns anos ele já não pode mais ignorar a presença de outros grupos dentro do Estado cubano e passa a retratá-los negativamente. Se no primeiro filme ele busca uma abordagem estética que dialoga com o cinema italiano do pós-guerra, mesmo que misturado com elementos da dramaturgia cubana e mexicana, como forma de elaboração de um novo modelo, no segundo ele se aproxima do cinema estadunidense

para dar um passo atrás e iniciar novamente um processo. Desconstruir uma linguagem para a partir disso construir sua nova proposição. Já no terceiro filme ele busca trazer aquilo que chamamos de “estética e dialética”, forma principal de seus filmes, para o centro principal do debate. Tencionando buscar, não apenas sua relação com a sociedade cubana, mas levando o seu conceito particular de Revolução, não necessariamente em voga, porém o de seu grupo original, para outros países latinos, aproximando-se de filmes com proposta semelhante como *A Hora de los Hornos*, do argentino Fernando Solanas, também uma mescla de diferentes dispositivos narrativos em prol de uma revolução.

O papel do intelectual, em Alea, não é o de executar os desígnios da política cultural oficial, mas sim trazer o indivíduo coletivo para o cerne do debate. Trazer os anseios do cidadão para uma relação direta com o governo, fazendo aí o papel da dialética. É neste intento que ele busca ser o cineasta que transforma o cinema “popular”, segundo ele, aquele que apenas busca grande número de público, no cinema popular, que responde aos anseios dos mais necessitados. Nosso entendimento de que estamos tratando de um cineasta-historiador nos permite compreender que ele traga para si o papel de protagonismo nesse intento.

Ele não quer levar ao público a mensagem oficial dos dirigentes governamentais, mas sim tomar parte em seu processo de emancipação crítica, não no sentido de ser o seu porta voz, mas sim de ser partícipe no processo de transformação social que eleve a categoria de sujeito. Sua própria evolução fílmica nos indica isso.

Coube a nós a tarefa árdua de apresentar este trabalho no justo ano em que a Revolução Cubana completa 60 anos. Esse fato nos enche de satisfação, não só pela datação histórica, mas pela relevância do tema, aparentemente mais atual no debate público do que há muito tempo. O recorte temporal em que trabalhamos é o do triunfo e institucionalização da revolução, no entanto, o período que se segue é igualmente rico, envolvendo outros debates também pungentes. Esperamos em breve termos a oportunidade de seguir realizando esse debate.

Referências

- Histórias da Revolução. Direção de Tomás Gutiérrez Alea. Havana, ICAIC, 1960. 83 min.
- A Morte de um Burocrata. Direção de Tomás Gutiérrez Alea. Havana, ICAIC, 1966. 83 min.
- Memórias do Subdesenvolvimento. Direção de Tomás Gutiérrez Alea. Havana, ICAIC, 1968. 97 min.
- ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador : seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo, Summus, 1984.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro, Graal, 1983.
- AUMONT, Jacques. *A Análise do Filme*. Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2009.
- AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas, Papyrus, 1994.
- AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina: Teorias de Cinema na América Latina*. São Paulo, EDUSP, 1995.
- BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *De Marti a Fidel*. São Paulo, Civilização Brasileira, 2009.
- BAZIN, André. *O que é Cinema?* Lisboa, Livros Horizonte, 1992.
- BELLOUR, Raymond. *L'analyse du film*. Paris: Albatros, 1979.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papyrus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, L&PM, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo, Brasiliense, 2000.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo, ANNABLUME, 1995.
- BLANCO, Abelardo. DORIA, Carlos Alberto. *Revolução Cubana: de José Martí a Fidel Castro (1868-1959)*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

- BRANDÃO, Ignácio Loyola de. *Cuba de Fidel: Viagem à ilha proibida*. São Paulo, Cultura, 1978.
- CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas Latino-Americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo, Estação Liberdade, 1997.
- CALEIRO, Maurício. *O revisionismo historiográfico no cinema cubano e o lugar da teoria fílmica pós revolucionária nos Estudos de Cinema*. Niterói, UFF, 2009
- CHONSKY, Aviva. *História da Revolução Cubana*. São Paulo, Veneta, 2015.
- Döppenschmitt, Elen Cristina Souza Koch Vaz. *Por uma política da voz no cinema: estratégias para a emancipação do espectador em "Memórias do subdesenvolvimento" de Tomás Gutiérrez Alea*. São Paulo, PUC-SP, 2010.
- ECOSTEGUY, Jorge. *Cuba hoje: 20 anos de revolução*. São Paulo, Alfa Omega, 1978.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990.
- ÉVORA, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madri, Cátedra, 1996.
- FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo, EDUSP, 1996.
- FERNANDES, Florestan. *Da guerrilha ao socialismo: a Revolução Cubana*. São Paulo, Queros, 1979.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- FORNET, Ambrosio. *ALEA: Uma retrospectiva Crítica*. Havana, Editorial Letras Cubanas, 1998.
- FURTADO, Leonardo Ayres. *O cinema popular e dialético de Tomás Gutiérrez Alea*. Belo Horizonte, UFMG, 2007
- GERBASE, Carlos. *Cinema: Primeiro filme: Descobrimo, fazendo, pensando*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2012.
- GOTT, Richard. *Cuba: Uma nova história*. Rio de Janeiro, Zahar, 2004.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. São Paulo, Civilização Brasileira, 2001.
- KANT, Immanuel. *Crítica e Estética na Modernidade*. São Paulo, Senac, 1999.
- KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 1989.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1995.

- LABAKI, Amir. *Olho da revolução: O cinema-urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo, Iluminuras, 1994.
- LIMA, Edinaldo Aparecidos dos santos de. *Preparar, apontar, foto! A construção da imagem dos camponeses cubanos nos periódicos Revolución e Campo de Revolución*. Assis, UNESP, 2018.
- LOVINY, Christophe. *Cuba by Korda*. Nova Iorque, Ocean Press, 2016.
- MAMET, David. *Três usos da Faca*. São Paulo, Civilização Brasileira, 2001.
- MARCHA. *10 años de cine cubano*. Montevideo, Marcha, 1969.
- MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo, Paz e Terra, 1998.
- MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo, Expressão Popular, 2010.
- MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas, Papyrus, 2006.
- MATOS, Almir. *Cuba: A Revolução na América*. São Paulo, Vitoria, 1961.
- MATTELART, Armand/Michele. *História das teorias de comunicação*. São Paulo, Loyola, 1998.
- MISKULIN, Silvia Cezar. *Os intelectuais cubanos: e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo, Alameda, 2005.
- NOVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro, Apicuri, 2012.
- OROZ, Silvia. *Os filmes que não filmei Gutiérrez Alea*. Rio de Janeiro, Anima, 1985.
- RICOEUR, Paul. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro, Edições 70, 1991.
- RODRIGUES, Raúl. *El Cine Silente en Cuba*. Havana, Letras Cubanas, 1992.
- SADOUL, Georges. *Historia Del Cine Mundial*. México, Siglo XXI, 2004.
- THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna: Teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, Vozes, 1995.
- THOMAS, Hugh. *Cuba: ou os caminhos da liberdade*. Lisboa, Bertrand, 1971.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.
- VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano: Revolução Política e Cultural*. São Paulo, Alameda, 2010.

Periódicos

Cine Cubano, Havana, ICAIC, [1960] 1(2-3, 4); [1962] 3(9); [1987] (117-120), 1991 (133)

Mundo Fílmico Cubano, Havana, 1944 5(96); 1945 6(97)

ANEXO A – Ficha técnica dos filmes analisados.

Histórias da Revolução

Título original: Historias de La Revolución

Ano de lançamento: 1960

Produção: ICAIC

Elenco em “O Ferido”: Eduardo Moure, Lilian, Llerena, Reinaldo Miravalles, Carmen Bernal, Jeddú Mascorieto, Pepe Ramírez

Elenco em “Rebeldes”: Enrique Fong, Francisco Lago, Blas Mora, Tomás Rodríguez, Encarnito Rojas, Pascual Zamora

Elenco em “Santa Clara”: Miriam Gómez, Calixto Marreto, Bertina Acevedo, Gilda Hernández, Armando Cremata, Oscar Gutiérrez

Roteiro: Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Arenal, José Hernández

Edição: Mario González, Carlos Menéndez

Engenheiros de som: Eugenio Vesa, Andín Caparrós

Operadores de som: Modesto Corvisón, Gustavo Corvisón

Sistema de som: Westrex

Anotadora: Evelia Joffre

Maquiagem: Israel Fernández

Efeitos especiais: Pablo Galbán

Iluminação: Rafael Mascorieto, Huberto Velara

Assistentes de direção: Manuel Octávio Gómez, Manuel Pérez

Assistentes de produção: Octavio Cortázar, Jorge Rouco, José Marín

Secretária de produção: Aurora Velasco

Chefes de produção: Juan Vilar, Juan H. Costa

Música em “O Ferido”: Carlos Fariñas

Música em “Rebeldes”: Harold Gramatges

Música em “Santa Clara”: Leo Brower

Fotografia: Otello Martelli, Sergio Véjar

Operadores de câmara: Arturo Zavattini, Hugo Velasco

Assistentes de câmara: Ramón F. Suarez, Jorge Herrera, Harry Tanner, Gustavo Maynulet

Estúdios: ICAIC

Laboratórios: De Luxe – NY, Churubusco – México

Produtor: Saúl Yelín

Direção: Tomás Gutiérrez Alea

A Morte de Um Burocrata

Título Original: La Muerte de un Burocrata

Produção: ICAIC

Elenco: Salvador Wood, Silvia Planas, Manuel Estanillo, Gaspar de Santelices, Tania Alvarado, Pedro Pablo Astorga, Laura Zarrabettia, Roberto Gacio, Carlos Montezuma, Orlando Nodal, Fausto Montero, Jesus Hernandez, Carlos Ruiz de la Tejera

Elenco de apoio: Roberto Agromonte, Omar Alfonso, Rafael Sonn, Rolando Vidal, Rigoberto Aguila, Jorge Prieto, Darío Proenza, José Herrera, Alicia Bustamante, Bonifacio Hernández, Luis Otaño, Carina Vidal, David Campe, Daniel Jordan, Pedro Martín Planas, José del Campo, Ricardo Suárez, Luis Romay, Elsa Montero, Juana Albuquerque, Luis Cabeiro, Visitación Argudín, Fausto Pinelo, Regina Amador, Luis Romay

Argumento: Tomás Gutiérrez Alea

Roteiro: Alfredo L. del Cueto, Ramón F. Suárez, Tomás Gutiérrez Alea

Edição: Mario Gonzáles

Cenografia: Luis Márquez

Maquiagem: Maria Consuelo Ventura

Adereços: Mario Noa

Adornos: Julio Eloy Mesa

Figurinos: Elba Pérez

Foto Fixa: Rolando Dovo

Mesa de Animação: Pepín Rodríguez

Chefe de iluminação: Carmelo Ruíz, Rafael Gonzáles

Chefe de Montagem: Julio Montelongo, Pedro Orta

Bunto – Vilaboa

Desenho de Títulos e fotos animadas – Carruana

Assistentes de direção – José A. Jorge, Luis N. López

Operador de câmera – Lopito

Foquista – Pablo Martínez

Assistente de produção: Roberto Romay

Anotadora: Babi

Chefe de construção: Luis Obregon

Pirotecnia: Enrique Fong

Captação de som: Ricardo Intueta, Carlos Fernández

Engenheiro de som: Eugenio Veja

Música: Leo Brower

Diretor de orquestra: Manuel Guzán

Produção: Margarita Alexandre

Diretor de fotografia: Ramon F. Suárez

Diretor: Tomás Gutiérrez Alea

Memórias do Subdesenvolvimento

Título original: Memorias del Subderarollo

Direção: Tomás Gutiérrez Alea

Roteiro: Tomás Gutiérrez Alea, Edmundo Desnoes

Elenco: Sergio Corrieri, Daisy Granados, Eslinda Núñez, Omar Valdés, René de la Cruz, Yolanda Far, Ofelia González, José Gil Abad, Daniel Jordán, Luis López, Rafael Sosa

Diretor de Fotografia: Ramón F. Suarez

Edição: Nelson Rodriguez

Música: Leo Brower

Direção Musical: Manoel Duchesne Cuzán

Assistente de Direção: Ingeborg Holt Seeland, Jesús Hernández

Foco: Alberto Menéndez

Assistente de Produção: Jesús Pascau

Anotadora: Babi Diaz

Produção: Miguel Mendoza

Som: Eugenio Vesa, Germinal Hernández, Carlos Fernández

Gravação de Música: Medardo Montero, Estúdios EGREM

Cenografia: Julio Matilla

Maquiagem: Maria Consuelo Ventura, Isabel Amézaga

Adereços: Orlando Gonzáles

Figurino: Elba Pérez

Iluminação: Enrique González

Montagem: Juan Garcia

Chefe de Construção: Luis Obregon

Fotos: José Luis Rodriguez, Luc Chessex

Títulos: Umberto Peña

Animação Especial: Roberto Riquenes

Trucagem: Jorge Pucheux



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br