

UFRRJ

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

DISSERTAÇÃO

**A ILHA EM REVOLUÇÃO: UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DO
INTELECTUAL EM MEMÓRIAS DO SUBDESENVOLVIMENTO (1961-1968)**

LEONAM QUITÉRIA GOMES MONTEIRO

2020



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**A ilha em Revolução: uma análise da construção do intelectual em
Memórias do Subdesenvolvimento (1961-1968)**

LEONAM QUITÉRIA GOMES MONTEIRO

Sob a orientação do Professor Doutor

Luis Edmundo de Souza Moraes

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em História**, no Curso de Pós-Graduação em História, Área de concentração: Relações de Poder e Cultura.

Seropédica, RJ
(Junho, 2020)

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M757
i

Monteiro, Leonam Quitéria Gomes, 1993-
A ilha em Revolução: uma análise da construção do
intelectual em Memórias do Subdesenvolvimento (1961
1968) / Leonam Quitéria Gomes Monteiro. - Rio de
Janeiro, 2020.
130 f.

Orientador: Luis Edmundo de Souza Moraes.
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, PPHR-História, 2020.

1. Intelectual. 2. Memórias do Subdesenvolvimento.
3. Cinema cubano. 4. Identidade. 5. Exílio. I. Moraes,
Luis Edmundo de Souza, 1966-, orient. II
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. PPHR
História III. Título.

AGRADECIMENTOS

Depois de três anos, muitas coisas mudaram, o país mudou e o mudei. Felizmente, essa jornada pode contar com pessoa que permaneceram ao meu lado. Elas são o oxigênio que eu preciso para viver.

Em primeiro lugar, agradeço a minha mãe Jaqueline, meu pai Valnei e meu irmão Lucas. Obrigado por me apoiarem em todos os meus projetos e por fornecerem as condições necessárias para que eu pudesse sempre estudar. Eu amo cada um de vocês! As minhas tias, tios, primas e primos, minha segunda família, a qual a vida me deu o privilégio de ter. Obrigado!

Ao meu querido orientador, Luis Edmundo de Souza Moraes, sem ele esse trabalho jamais teria a possibilidade de existir. Edmundo percebeu, quando nem mesmo eu ainda sabia, que o meu tema de monografia poderia se tornar uma pesquisa de mestrado. Com seu jeito carinho, sempre atento e disposto a ajudar, você é o melhor orientador que eu poderia ter. Sua compreensão, sua inteligência e sua dedicação ao seu trabalho me inspiram. Obrigado por aceitar embarcar nessa jornada comigo.

Os amigos são a alma da universidade. Nada se faz sem eles. Tudo parece ter uma luz especial, quando estamos ao lado daqueles que presenciaram todas as situações, desde os sorrisos dos elogios até os choros e o desespero de não conseguir realizar o trabalho e a pesquisa.

Em especial, a Marcela Oliveira, minha melhor amiga, que é incansável em relação a mim. Sem você, com certeza, essa dissertação não existiria. Obrigado por me ouvir, por me incentivar, por ler meus textos, revisar, discordar e, principalmente, por permanecer na minha vida. Muitos amigos marcaram a vida universitária e a pesquisa, sendo porque moramos juntos e dividimos uma vida, seja porque sua presença já faz parte da minha caminhada. À Talassa Fonseca, Vinicius Andrade, Thais Camargo, Marília Monitchele e Mariana Lunz, meus amigos desde sempre, mas que nessa fase foram também meus suportes. Obrigado por me marcarem positivamente e me tornam um ser humano melhor! Tenham a certeza que carrego cada um de vocês no coração.

Ao Gabriel Cardozo, por ser o poeta-antropólogo que mais admiro, e meu companheiro nas horas em que mais precisei. Eu sou grato pela sua presença!

Ao meu grupo querido “Café com Amor”, que tem muito cinema e afeto envolvido. Obrigado Ana Paula Alves Ribeiro, Samantha Brasil, Emy Lobo e Filippo Pitanga. Vocês são inspirações de generosidade, alegria e profissionalismo.

Ao Roberto Borges, que confiou em mim e me proporcionou um dos momentos mais incríveis da minha formação: dividir um simpósio sobre cinema, ao seu lado. Querido, muito obrigado por todo apoio e amizade.

À Fabiane Popinigis, que mesmo sem saber ou precisar de esforço, se transformou em uma das pessoas mais queridas que conheci. Seu incentivo sempre me toca.

Aos membros da banca, gostaria de agradecer à professora Mariana Villaça, pois sem o seu exímio trabalho essa pesquisa não se sustentaria. Tudo começou com sua tese, ainda em minha monografia. Obrigado pela inspiração valiosa. Ao professor Fabián Núñez, que conheci pessoalmente, acreditem ou não, em uma mostra organizada por ele, na Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, em virtude da comemoração dos 90 anos de Tomás Gutiérrez Alea, em 2018. Obrigado por ser uma grande referência no cinema latino-americano. Ao professor José d'Assunção Barros, que muito tem contribuído à historiografia brasileira na relação entre o Cinema e a História. Obrigado por explorar esse caminho. À professora Elen Dönppenschitt, que mesmo sem me conhecer, me forneceu acesso à seus matérias de pesquisa, enviando cópias de São Paulo para o Rio de Janeiro. Eu sou tão grato pela sua generosidade e também pelo trabalho incrível e estimulante com relação a *Memórias do Subdesenvolvimento*. Espero conhecê-la pessoalmente.

Aos professores e professoras do curso de História da UFRRJ que contribuíram para a minha formação, cada um ao seu jeito. Ao Programa de Pós-Graduação em História PPHR/UFRRJ.

Sem vocês, e muitos outros, acho que seria impossível concluir essa árdua trajetória. Obrigado!!!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



ATA Nº 3385 / 2020 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.061194/2020-02

Seropédica-RJ, 19 de novembro de 2020.

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
 ATA Nº 24

Aos dez dias do mês de maio do ano de dois mil e vinte, às 9:30 horas, por videoconferência, instalou-se a banca examinadora de dissertação de mestrado do(a) aluno(a) LEONAM QUITÉRIA GOMES MONTEIRO sob a orientação do(s) professor(es) LUIS EDMUNDO DE SOUZA MORAES - UFRRJ. A banca examinadora foi composta pelos professores/pesquisadores FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚNEZ - UFF e MARIANA MARTINS VILLAÇA - UNIFESP. Como suplentes os professores Michel Gherman - UFRJ e Fabio Koifman - UFRRJ. A dissertação intitulada A ilha em Revolução: uma análise da construção do intelectual em Memórias do Subdesenvolvimento (1961-1968), foi iniciada às 9:30 horas e teve a duração de 180 minutos de apresentação.

O (a) Candidato (a), após avaliado pela banca examinadora obteve o resultado:

(x) APROVADO (a), devendo o (a) Candidato (a) entregar a versão final em até 60 dias à sua coordenação de curso (de acordo com a Deliberação Nº 84 de 22 de agosto de 2017).

() APROVADO (a) COM RESSALVA, devendo o (a) Candidato (a) satisfazer, no prazo estipulado pela banca, as exigências constantes da Folha de Modificações de Dissertação de Mestrado anexa à presente ata. Após, entregar a versão final em até 60 dias à sua coordenação de curso (de acordo com a Deliberação Nº 84 de 22 de agosto de 2017).

() REPROVADO (a).

Seropédica 10 de junho de 2020.

Dr. FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚNEZ, UFF Examinador Externo à Instituição

Dra. MARIANA MARTINS VILLAÇA, UNIFESP Examinadora Externa à Instituição

Dr. LUIS EDMUNDO DE SOUZA MORAES, UFRRJ Presidente

LEONAM QUITÉRIA GOMES MONTEIRO Mestrando

OBSERVAÇÃO: Esta ata é documento administrativo de uso exclusivo da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação e NÃO pode ser utilizada a título de comprovação de Grau pelo candidato, que deve seguir o trâmite institucional para emissão de Diploma, Histórico Escolar e demais declarações.

(Assinado digitalmente em 23/11/2020 17:40)
 LUIS EDMUNDO DE SOUZA MORAES
 PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
 DeptHRI (12.28.01.00.00.86)
 Matrícula: 1353338

(Assinado digitalmente em 23/11/2020 13:13)
 LEONAM QUITÉRIA GOMES MONTEIRO
 DISCENTE
 Matrícula: 2017131821

(Assinado digitalmente em 19/11/2020 13:02)
 FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚNEZ
 ASSINANTE EXTERNO
 CPF: 045.479.367-73

(Assinado digitalmente em 19/11/2020 11:20)
 MARIANA MARTINS VILLACA
 ASSINANTE EXTERNO
 CPF: 157.764.318-67

Para verificar a autenticidade deste documento entre em
<https://sipac.ufrj.br/public/documentos/index.jsf> informando seu número: **3385**, ano:
2020, tipo: **ATA**, data de emissão: **19/11/2020** e o código de verificação: **6fc8c8f42c**

RESUMO

MONTEIRO, Leonam Quitéria Gomes. **A ilha em Revolução: uma análise da construção do intelectual em Memórias do Subdesenvolvimento (1961-1968)** 2020. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de História e Relações Internacionais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2020.

Esse trabalho tem como objetivo central analisar a construção do intelectual em Memórias do Subdesenvolvimento (1968), de Tomás Gutiérrez Alea. A partir dessa perspectiva, estabelecemos como as transformações da Revolução Cubana, principalmente no meio cultural, apontaram qual seria o papel do intelectual e de uma arte revolucionária. Os embates entre o governo cubano e os intelectuais, realçados pelos momentos políticos e históricos da ilha, evidenciaram a crise de identidade e o autoexílio personificados na figura da personagem central.

Palavras-chave: Intelectuais, identidade, cinema cubano, exílio.

ABSTRACT

MONTEIRO, Leonam Quitéria Gomes. An island in revolution: an analysis of the intellectual's construction in *Memories of Underdevelopment* (1961-1968) 2020. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de História e Relações Internacionais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2019.

This work has as main objective to analyze a construction of the intellectual in *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968), by Tomás Gutiérrez Alea. From this perspective, we established how the transformations of the Cuban Revolution, especially in the cultural environment, pointed out what would be the role of the intellectual and of a revolutionary art. The confront between the Cuban government and the intellectuals, highlighted by the political and historical moments of the island, shows the identity crisis and self-exile personified in the figure of the central character.

Keywords: Intellectuals, identity, Cuban cinema, exile

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10	
A função dos intelectuais na América Latina.....	16	
 CAPÍTULO 1 - A POLÍTICA CULTURAL DO GOVERNO E OS EMBATES COM OS INTELECTUAIS		
1.1 - 1961: o discurso fílmico e uma ilha em revolução.....	23	
1.2 - Da revolução e a construção de órgãos culturais	28	
1.3 - De P.M ao “caso P.M”	37	
1.4 - Palavras aos intelectuais: diretrizes para uma política cultural.....	42	
1.5 - Quando os intelectuais falam de si mesmos: um encontro.....	49	
1.6 - O cerceamento da liberdade de expressão ou o “aparato do terror”	55	
 CAPÍTULO 2 - AS TRANSFORMAÇÕES DA PAISAGEM CINEMATOGRÁFICA LATINO-AMERICANA		
2.1 - O <i>Nuevo Cine Latinoamericano</i> : novos modos de pensar e fazer cinema	62	
2.2 - O novo cinema cubano: entre a revolução e a estética.....	67	
2.3 - Uma cartografia do cinema cubano.....	72	
 CAPÍTULO 3 - OS INTELECTUAIS E OS SINTOMAS DA CRISE IDENTITÁRIA		
3.1 - O autoexílio: desenraizamento, isolamento e rompimento	85	
3.2 - Alea e Sergio: uma proximidade entre perspectivas	89	
 CONSIDERAÇÕES FINAIS		109
FONTES		111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		113
ANEXOS		116

INTRODUÇÃO

Nos anos de 1960, percebemos o surgimento de um modo de fazer cinema na América Latina, marcado pelo engajamento político. A força da imagem cinematográfica e, conseqüentemente, sua nova forma de pensar a América Latina, se fundiram a um novo olhar, não mais pautado pelos padrões dos EUA e nem da Europa. Os temas abordados nessas produções cinematográficas se concentraram em torno do anti-imperialismo, do anti-colonialismo e, principalmente, do subdesenvolvimento. Esses temas guiaram seus realizadores à criação de um projeto, no qual se aliaram diversos diretores, de diferentes países.¹

Surgia então, o *Nuevo Cine Latinoamericano*. Esse “novo cinema” tinha como expectativa romper com ideais “colonialistas”, tanto politicamente quanto culturalmente.² Salientamos que, entre a expectativa de um projeto e sua execução, na prática, existe diferença. O desejo desses diretores era mostrar as singularidades dos povos latino-americanos, diferenciando-os dos países de primeiro mundo, desejando mostrar a sua “realidade”, sua pobreza, sua fome, sua miséria. É com esse desejo de mudança, que o exercício atribuído ao *Nuevo Cine* passa a ser o de pensar a transformação da realidade social e política dos seus respectivos países³.

Dentro dessa transformação da atividade cinematográfica, que do ponto de vista mais amplo, perpassa o *Nuevo Cine Latinoamericano*, trazemos à tona o caso do cinema cubano, que tem sua particularidade de engajamento político devido a forte relação com a Revolução Cubana, ocorrida em 1959. Esse ideal revolucionário foi o guia central para a criação do ICAIC – Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas, em 24 de março de 1959, apenas três meses após a revolução. Entendemos que o papel da arte junto à política⁴ foi importante, no sentido da arte ter ocupado um papel importante no meio cultural.

Com a Revolução, a política cultural que o novo governo implantou, foi um projeto no qual os artistas teriam o papel fundamental de pensar quem seriam os cubanos, no pós-revolução. As artes desempenhariam a função de criar e difundir a ideia de um “novo homem cubano” e sua nova identidade. Entendemos que as transformações capitaneadas pelo governo revolucionário tiveram uma forte participação da camada dos intelectuais. O papel do intelectual-artista é de importância ímpar para se entender de que forma esses atores históricos agiram com relação à arte e a política. A esse grupo é imbuído o papel de refletir e pôr em prática as possibilidades de reestruturação de uma nova sociedade, passando pelo meio cultural, construindo uma nova imagem de si, uma nova identidade. Mas, afinal, que identidade seria essa?

¹ MONTEIRO, Leonam Quitéria Gomes. *Memórias do Subdesenvolvimento: o cinema como um instrumento de análise do projeto nacional da identidade cubana (1960-1970)*. 2015. 46 f. Monografia (Graduação em História) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seropédica. 2015, p. 8.

² AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, Garcia Espinosa, Sanjinés e Alea – Teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 10.

³ AVELLAR, José Carlos, 1995, p. 13.

⁴ Os intelectuais cubanos entendiam o cinema como um instrumento da revolução e, nesse sentido, o papel da arte era um papel político. Uma arte que estivesse atrelada aos ideais revolucionários e pudesse desvendar a “realidade” cubana. AVELLAR, José Carlos, 1995, p. 269.

A partir disso, o objetivo principal de nossa dissertação é analisar a construção da identidade do intelectual no filme *Memórias do Subdesenvolvimento*, de Tomás Gutiérrez Alea, para evidenciar que o filme propôs um projeto de identidade que além de ser cultural, também é política.

Em nossa pesquisa observamos o cinema como uma forma de discurso⁵, isso quer dizer que ele oferece uma concepção sobre o mundo e para o mundo. Nesse sentido, o cinema precisa ser pensando como uma produção elaborada a partir da linguagem, e não como uma reprodução da realidade.⁶

Os textos, em suas múltiplas formas de materialização, sejam de natureza escrita, imagética e até audiovisual, são “saturados de elementos ideológicos”⁷, pois carregam consigo marcas, traços do seu tempo de sua produção, segundo Hayden White. Essas marcas são possíveis de serem analisadas. Por isso, não se pode encarar os textos como “evidentes”, e, sim, como um produto.⁸ Nesse sentido, segundo F. R. Ankersmit, “(...) a linguagem não é um mero ‘espelho da natureza’, e que todo o nosso conhecimento e todas as nossas representações lingüísticas da realidade carregam os traços do meio lingüístico no qual são formuladas.”⁹

Nesse sentido, tomamos os textos como uma construção, a partir do uso e do manuseio dos elementos da linguagem, criando, pois, significados possíveis de serem analisados. A forma como o texto se constrói se mostra reveladora dos significados que suas mensagens podem carregar.¹⁰ O cinema, portanto, é constituído por uma linguagem que convencionou-se chamar de linguagem cinematográfica. Essa linguagem específica comporta uma variedade de elementos para a sua composição, quando reunidos e manipulados, conferem corpo a uma obra cinematográfica. Cada diretor recorre aos elementos da linguagem de uma forma diferente, fazendo uso de formas particulares de sua utilização, expondo suas próprias idéias e intenções.¹¹ Os elementos podem ser organizados e reorganizados de múltiplas formas, possibilitando a construção de um conjunto de significados, sejam eles intencionais ou não. Entendemos o cinema

⁵ Entendemos a categoria de discurso como uma forma de olhar e expressar elaborações sobre o mundo, como uma manifestação do poder simbólico. Poder esse “(...) de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo.” BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989, p. 14. Ao elaborar visões de mundo, o discurso exerce uma relação de poder e, nesse sentido, nos aproximamos da formulação de Michel Foucault, quando afirma que “(...) existem relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social e que estas relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso.” FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 179.

⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 57

⁷ WHITE, Hayden. El contexto del texto: metodo e ideologia en la historia intelectual. In: *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992 [1982], pp. 195-219, p. 196.

⁸ WHITE, 1992, p. 196-197. (Todas as traduções dessa dissertação foram realizadas por mim)

⁹ ANKERSMIT, F. R. A virada linguística, teoria literária e teoria da história. In: *A escrita da história: a natureza da representação histórica*. Tradução de Jonathan Menezes et al. Londrina: EDUEL, 2012, p. 210.

¹⁰ WHITE, 1992, p. 211.

¹¹ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014, p. 31.

como uma manipulação do real e, portanto, uma representação dele. É a partir de sua linguagem que ele propõe tal atitude.

Segundo Jean-Claude Bernardet,

Chega-se à conclusão de que os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica não têm em si significação pré-determinada: a significação depende essencialmente da relação que se estabelece com outros elementos. Este é o princípio fundamental para a manipulação e compreensão dessa linguagem.¹²

Para Christian Metz, precisamos entender o texto fílmico como um discurso e, portanto, como uma produção da própria linguagem. A linguagem não deve ser observada apenas como construtora da forma do filme, mas, sobretudo, como veiculadora de significados.¹³ Em última instância, a manipulação dos elementos da linguagem dá forma a um filme, ao mesmo tempo em que veiculam significados possíveis, conforme seu emprego. Por isso, a relação entre forma e conteúdo está interligada diretamente.

O cinema, por seu lado, não é uma escrita, é o que permite uma escrita; por isso que o definimos como uma linguagem (= “linguagem cinematográfica”): uma linguagem permite construir textos, ela própria não é um texto, nem um conjunto de textos, nem um sistema textual.¹⁴

Posto essa forma de compreender o cinema, a proposta consiste em analisar a construção da identidade do intelectual no filme *Memórias do Subdesenvolvimento*¹⁵, de Tomás Gutiérrez Alea. Compreendendo quais são os elementos e os referenciais de identidade e como aparecem nessa obra, e estão relacionados ao ideal de uma nova sociedade cubana, entre os anos de 1961 e 1968. Esse projeto estava sob a tutela de um Estado, pós - revolução, que tinha como objetivo principal a construção não só de um sentimento nacional, mas também, de uma identidade própria. A tutela do governo sobre o ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos) estava alinhada com as ideias de construção do socialismo, que foi, oficialmente, implantado na ilha cubana em 1961¹⁶.

Segundo Mariana Martins Villaça, na fronteira entre a tutela do governo e a mobilidade interna do ICAIC existiam tensões, pois entendemos que a política cultural oficial era reelaborada, no interior da instituição cultural, por seus agentes, produzindo uma lógica própria de assimilação.¹⁷ Partindo desse princípio, entendemos que a análise

¹² BERNARDET, 1980, p. 20.

¹³ METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 12.

¹⁴ METZ, 1980, p. 338.

¹⁵ *MEMÓRIAS do Subdesenvolvimento*. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Intérpretes: Sergio Corrieri, Daisy Granados, Eslinda Nuñez, Omar Valdés, René de la Cruz, Sergio Corrieri. Roteiro: Tomás Gutiérrez Alea. CUBA, 1968. 97 min.

¹⁶ BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *De Martí a Fidel. A revolução cubana e a América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 330.

¹⁷ VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 24.

desse projeto se torna importante, pois as assimilações são diversas e produzem filmes diferentes. Apontamos que o cenário do cinema cubano é complexo e diversificado e, assim, entendemos que existe um campo possível de disputas entre projetos. O que nos faz pensar, em qual direção Tomás Gutiérrez Alea apresenta a sua visão sobre a identidade, construída em seu filme, com relação ao cenário em que está inserido.

Memórias do Subdesenvolvimento é um filme que se passa em Havana, no ano de 1961 e inicia-se com as despedidas de diversas pessoas de famílias diferentes, que estão abandonando Cuba e partindo em direção a Miami. Observamos essas despedidas a partir de uma câmera quase documental. Uma câmera que capta as imagens quase que de uma forma escondida. Durante essas despedidas são mostradas imagens do saguão do aeroporto, pessoas se despedindo e deixando alguns bens materiais e pertences pessoais em Cuba. Sérgio, o personagem principal, se despede, do que entendemos serem os seus pais, com abraços e beijos, mas sua mulher não deseja fazê-lo e parte sem se despedir do marido.

Sergio decide permanecer na ilha. O objetivo do personagem é entender quais os rumos que a Revolução Cubana vai tomar no país. Partindo disso, somos apresentados ao apartamento de Sergio e seu alto padrão de vida. O personagem afirma, que sempre quis escrever um livro e que agora ele quer ver se tem algo a dizer, já que permaneceu na ilha.

A questão central do filme é a tentativa de compreender como os intelectuais se perceberam em um novo mundo, após a Revolução. Em um mundo em constante mudança. Mais do que isso, segundo o próprio Alea, “o objetivo do filme é questionar a sobrevivência dos valores próprios da burguesia em meio ao qual o personagem sofre.”¹⁸ Nesse sentido, as identidades estão a todo tempo sendo reelaboradas, no contexto político e cultural, nos anos 1960 em Cuba.

Para Tomás Gutiérrez Alea, as imagens quando retiradas dos seus cotidianos, reelaboradas, passam por um processo de transformação, ganhando, pois, um sentido novo. “(...) Se carregam de novo significado no contexto da ficção”,¹⁹ criando uma “nova realidade”.²⁰ Esse processo de transição altera os seus significados, entretanto, essas novas imagens assumem uma significação, que ao se “(...) relacionar com outros aspectos e produzir choques e associações que na própria realidade estão diluídos e ofuscados por seu alto grau de complexidade e pelo acomodamento cotidiano”, permitem ao espectador um novo olhar.²¹ Essa nova maneira de observar o cotidiano, “através da ficção”,²² proporciona ao espectador uma melhor compreensão de sua realidade. “O realismo do cinema (...) está na sua capacidade de revelar, através de associações e relações de diversos aspectos isolados da realidade – isto é, através da criação de uma “nova realidade”²³

¹⁸ DÍAZ, Marta; RIO, Joel Del. *Los cien caminos del cine cubano*. Habana: Ediciones ICAIC, 2010, p. 276.

¹⁹ ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo: Summus, 1984, p. 42.

²⁰ ALEA, 1984, p. 42.

²¹ ALEA, 1984, p. 42.

²² ALEA, 1984, p. 42.

²³ ALEA, 1984, p. 42.

Michael Chanan nos apresenta as transformações e o papel que a sétima arte teve na ilha. Um dos argumentos do autor, diz respeito à questão de que o cinema cubano foi um forte representante em utilizar a relação entre política e estética.²⁴ Chanan apresenta a complexidade da relação entre o governo cubano, representado na figura de seu líder Fidel Castro, junto com Alfredo Guevara, presidente que se manteve à frente do ICAIC por mais tempo (1959-1983; 1992-2000) e os diretores que estavam inseridos no ICAIC e suas disputas políticas. O autor afirma que era nos filmes que essas disputas se manifestavam, “(...) através dos quais estes argumentos e batalhas são projetados, onde a política, economia e ideologia assumem uma forma estética e entra em diálogo com a consciência política.”²⁵ É através das realizações dos espíritos eufóricos de seus idealizadores que os filmes se transformaram em um manifesto contra o imperialismo.

A cinematografia cubana da década de 1960 foi um marco da estética latina e transbordou as barreiras exclusivas do propagandismo. O autor afirma que o cinema cubano foi transformador no seu fazer cinematográfico, ao pensar que a política é o “intertexto inevitável e sempre presente na estética.”²⁶ Ambas se complementaram, se autoalimentaram. Nesse sentido, segundo o autor, política e arte eram coisas indissociáveis no cinema cubano.

Este diálogo permite que a tela do cinema pudesse se tornar mais do que qualquer propaganda ou um espaço de diversão, mas preservar um crucial discurso político, um espaço que envolve grandes setores da população no debate sobre o significado e qualidade de suas vidas.²⁷

Para pensar no conceito de identidades, gostaríamos de nos amparar nas argumentações de Stuart Hall e Joël Candau, e percebermos como os processos de construções identitárias são fluidos e capazes de mudanças constantes, conforme a vontade e a necessidade dos sujeitos. Toda identidade é construída entre o eu e o outro.

Segundo Hall, as identidades são diversas e estão em constante mudança no sujeito, logo, detêm a capacidade de se transformar, rompendo o argumento de que seriam imutáveis. Por terem a competência de se alterarem, as identidades seriam, então, fragmentadas.²⁸ Ao argumentar que as identidades estão em movimento, Hall propõe refletir que as identidades são definidas historicamente e não são um dado biológico que o sujeito carrega consigo. Sendo assim, os indivíduos podem atribuir a si próprio diversas identidades e em diferentes momentos.²⁹ Em síntese, as identidades são representações construídas dentro de um contexto sócio-histórico.

Para que as representações das experiências se sustentem, existe uma condição indispensável em suas elaborações: as memórias do passado.³⁰ Existe uma enorme relação entre a construção das identidades e as memórias que acionamos para legitimar

²⁴ CHANAN, Michel. *Cuban Cinema*. Minnessota: University of Minnesota Press, 2004, p. ix.

²⁵ CHANAN, 2004, p. 4.

²⁶ CHANAN, 2004, p. 12.

²⁷ CHANAN, 2004, p. 18.

²⁸ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 12

²⁹ HALL, 2006, p. 13

³⁰ HALL, 2006, p. 58

o discurso em torno de suas construções. Assim, ambas as representações mantêm um diálogo constante, sendo uma parte da outra, uma potencializando ou minimizando os efeitos da outra.

Para Joël Candau, a memória é uma forma de reconstrução do passado³¹ e, nesse sentido, as representações – memória e identidade – estão conectadas em suas elaborações. Para o autor, existe uma dialética entre ambas as representações, pois elas se nutrem mutuamente para produzir um sentido, uma narrativa para o indivíduo ou o coletivo.³²

Sem lembranças o sujeito é aniquilado (...). A memória é a identidade em ação, mas ela pode, ao contrário, ameaçar, perturbar e mesmo arruinar o sentimento de identidade. (...) De fato, o jogo da memória que vem fundar a identidade é necessariamente feito de lembranças e esquecimentos.³³

A busca identitária, ou melhor, a construção de uma identidade, não existe sem o auxílio do uso da memória, essa faculdade em que atualiza o passado, partindo das experiências do presente e tem a capacidade de omitir, reconstruir e criar novas imagens que se somam às imagens já existentes, criando uma grande bricolagem memorial e de experiências possíveis. Memória e identidade têm a capacidade de configurar e reconfigurar elementos para as suas próprias edificações.

Assim como Hall, Candau entende que

(...) as identidades não se constroem a partir de um conjunto estável e objetivamente definível de ‘traços culturais’ – vinculações primordiais -, mas são produzidas e se modificam no quadro das relações, reações e interações sociossituacionais – situações, contexto, circunstâncias -, de onde emergem os sentimentos de pertencimento, de ‘visões de mundo’ identitárias ou étnicas. Essa emergência é a consequência de processos dinâmicos de inclusão e exclusão de diferentes atores que colocam em ação estratégias de designação e de atribuição de características identitárias reais ou fictícias, recursos simbólicos mobilizados em detrimento de outros provisória ou definitivamente descartados.³⁴

Ao conectar dialeticamente memória e identidade, tanto em seus pontos positivos, como o compartilhamento de imagens e discursos para a construção de suas representações, existe também o lado negativo. Se ambos os conceitos estão conectados, logo, “a perda da memória é, portanto, uma perda da identidade. (...) Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece.”³⁵ Nesse sentido, o sujeito perde o conhecimento de si e não consegue conferir sentido, tanto no tempo como no espaço, a sociedade que o rodeia. Em suma, perde sua consciência. Sem memórias não há referências.³⁶

³¹ CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 9.

³² CANDAU, 2014, p. 16.

³³ CANDAU, 2014, p. 17 e 18.

³⁴ CANDAU, 2014, p. 27.

³⁵ CANDAU, 2014, p. 59-60.

³⁶ CANDAU, 2014, p. 60-61.

Para fins de nossa argumentação, essas referências entre memória e identidade nos parecem de importância ímpar, à medida que é essa experiência da personagem intelectual que nosso trabalho tenta compreender. O que tentamos argumentar até aqui, diz respeito a perceber como o intelectual cubano entendia ser a sua função enquanto tal, a partir da perspectiva de *Memórias do Subdesenvolvimento* e o olhar de Tomás Gutiérrez Alea. Esse processo não se deu de forma simples e nem tranquila, pelo contrário, tentar organizar esse emaranhado de complexidade, a partir de nosso conjunto de fontes, nos ofereceu uma imagem bastante diversificada. O que estava em jogo era a implantação de uma política cultural oficial, a partir do novo governo revolucionário, em 1961, e como essas transformações criaram as possibilidades de discussão e reivindicação de um espaço para os intelectuais.

Nossa bricolagem parte das experiências dos intelectuais, mas também de suas produções. O que percebemos é que as produções e artefatos culturais, elaborados nesse recorte cronológico, carregam consigo as discussões teóricas e as defesas de posicionamento de seus criadores e de seu mundo de produção. Nesse sentido, personagens e criadores criam conexões com o mundo da Revolução. O que nos parece ser importante é como essas argumentações são acionadas, para que esses intelectuais possam construir a sua própria identidade, diferente daquela elaborada pelo governo.

Quando os intelectuais entram em choque com as suas identidades e não reconhecem as identidades impostas pelo governo, esse grupo entra em crise. A crise é encarada por nós como um dos pontos centrais para que os intelectuais refletissem e se posicionassem nos espaços, a partir de seus textos.

A função dos intelectuais na América Latina

Existe uma vasta literatura, tanto no campo historiográfico, quanto em outros campos do saber, que se dedicou ao estudo sobre os intelectuais. Desde os trabalhos que pensam o que é ser um intelectual quanto no seu papel ou função dentro da sociedade. O enfoque, geralmente, é posto ou na relação dos intelectuais no campo da política e sua relação com governos e o Estado, ou colocado sobre a atuação desse grupo dentro da esfera da cultura. Não temos a pretensão de definir, normativamente, a função principal dos intelectuais no meio da sociedade, tendo em vista que esse grupo é complexo e não homogêneo. Suas definições estão sempre em disputas. Entendemos que o espaço-tempo é essencial para compreender como esses homens e mulheres pensavam e, portanto, agiam conforme as situações em que estavam postos. Nesse sentido, suas próprias concepções de si mesmos é mutável. Posto isso, nosso objetivo é compreender como esse grupo tem sido pensado e quais argumentos são utilizados para que sua função seja analisada e debatida. A conexão entre os argumentos, de grande parte dessa literatura, diz respeito ao entendimento de que os intelectuais desempenham um papel ativo na sociedade.

Norberto Bobbio nos apresenta sua argumentação para discutir e pensar, o que os intelectuais fazem quando estão agindo enquanto intelectuais. E, mais ainda, quais são os seus limites entre a esfera política e a esfera cultural.

Quando os intelectuais falam dos intelectuais estão falando, na realidade, de si próprios, mesmo se por uma curiosa duplicação da

personalidade acabam por falar da própria confraria, como se a ela não pertencessem. (...) Mas não se pode falar de intelectual sem fazer o que habitualmente fazem os intelectuais, e, portanto, sem ser, ao menos naquele momento, um intelectual, mesmo que não consciente de sê-lo.³⁷

Os intelectuais sempre fizeram parte da sociedade, atuando nas suas mais variadas esferas. Segundo o autor, esse conjunto de indivíduos atua com maior centralidade “(...) sobre as mentes pela produção e transmissão de ideias, símbolos, de visões de mundo (...)”³⁸ Nesse sentido, os intelectuais fazem política de uma forma diferente, a partir da palavra e da elaboração de ideias, e não apenas em comícios e palanques políticos, mesmo que, às vezes, o façam.

Toda ação política, como resto qualquer outra ação social, (...) tem necessidade, de um lado, de ideias gerais sobre os objetivos a perseguir (...), a que chamei acima de “princípios” e que poderiam ser chamados de “valores”, “ideias” ou mesmo “concepções de mundo”; e, de outro, de conhecimentos técnicos que são absolutamente indispensáveis para resolver problemas para cuja solução não basta a intuição do político puro, mas se fazem necessários conhecimentos específicos que só podem ser fornecidos por pessoas competentes nos diversos campos singulares do saber.³⁹

Isso significa que é ingênuo colocar o campo da política apenas como sinônimo de poder, local no qual somente os políticos profissionais atuam e detém legitimidade. A política, para fins mais efetivos, que possibilita a participação dos intelectuais e de suas intervenções, pode ser entendida como “(...) um campo onde se disputam as ideias a respeito do viver coletivo.”⁴⁰

Nos debates em prol da sociedade, segundo Edward Said, o intelectual é o indivíduo que deveria agir em prol da criticidade, negando as fórmulas reducionistas e estereotipadas. Sua tarefa, portanto, estaria mais próxima da reelaboração de ideias, acerca de algo ou alguma situação, do que da construção de consensos coletivos. “Não se trata de questionar sempre a política do governo, mas sim da vocação intelectual como atitude de vigilância constante, como disposição permanente para não permitir que meias-verdades ou ideias comumente aceitas sejam as que governem o próprio caminhar.”⁴¹

Não existe produção humana que está fora de seu próprio mundo, pois as produções culturais estão atravessadas pelas demandas do momento em que seu autor está inserido. Suas inquietações e reflexões, portanto, passam por seu mundo interior e por seu mundo exterior. A partir de suas produções, o intelectual produz “representações articuladas”⁴², ou seja, propõe outras relações possíveis para o seio da

³⁷ BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 1977, p. 8.

³⁸ BOBBIO, 1977, p. 11.

³⁹ BOBBIO, 1977, p. 73.

⁴⁰ NOGUEIRA, Marco Aurélio. Os intelectuais, a política e a vida. In: *Combates e utopias. Os intelectuais num mundo em crise*. MORAES, Denis de. (Org.). Rio de Janeiro: Record, 2004., p. 365.

⁴¹ SAID, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 39-40.

⁴² SAID, 1996, p. 30.

sociedade em que vive, a partir de uma questão que lhe inquieta. Said enxerga que “as representações intelectuais são a atividade mesma.”⁴³Essa conexão nos importa, ao pensarmos que as representações, logo, as expressões de sua própria produção são a base de sua atividade. Suas produções são a sua própria atividade enquanto intelectual. Além de refletir sobre o papel do intelectual, Said se coloca como tal, assim como nos lembra Bobbio: não se pode falar de um intelectual, sem se colocar como um intelectual. Nesse sentido,

Existe, portanto, uma mistura muito complexa entre o mundo privado e o público, minha própria história, meus valores, escritos e posturas, que derivam de minhas experiências, por um lado, e a maneira pela qual cada um desses elementos penetra o mundo social onde certas pessoas discutem e tomam decisões sobre guerra, liberdade e justiça, por outro.⁴⁴

Gostaríamos de ressaltar que as ideias não se materializavam apenas em textos escritos, mesmo que esse suporte fosse o principal. Os suportes materiais de produção e reprodução de ideias são os mais variados possíveis. Em última instância, os intelectuais são “arquitetos de ideias.”⁴⁵Entretanto, o mundo da comunicação de massa “não se contenta com palavras: exige sempre mais sons e imagens. Não se contenta também com indivíduos-receptores ingênuos demais.”⁴⁶

Além do suporte material em que as ideias serão apresentadas, para Noboru, tanto a linguagem quanto os problemas a serem resolvidos, os conceitos acionados para resolver tais problemas são de extrema importância para se entender a produção, a qual o intelectual se propõe a realizar. As ideias que aparecem em um texto são produções coletivas, no sentido que, são pensadas e elaboradas, a partir do interior de um debate entre os diversos grupos de intelectuais que pensam e agem diferentes.⁴⁷“Os intelectuais não pensam e escrevem num espaço vazio, pois estão vinculados a um campo.”⁴⁸

O que está em jogo em um texto não é somente sua originalidade, mas as práticas discursivas que o atravessam e o determinam. Em outras palavras, o autor, ou melhor, o intelectual elabora seus textos levando em conta outros textos e obras que acabam estando presente no seu. São os diálogos e as conexões que o autor realiza que dão a potência discursiva de seu texto-ação. “Todos os discursos são atravessados, pois, por outros discursos.”⁴⁹

Portanto, cada texto tem a sua particularidade, não só pelo uso da linguagem conceitual, mas também por estar localizado em uma cultura particular e que possui demandas de seu tempo. O texto, ou o discurso, além de ter um significado que traz

⁴³ SAID, 1996, p. 37.

⁴⁴ SAID, 1996, p. 30.

⁴⁵ NOGUEIRA, 2004, p. 371.

⁴⁶ NOGUEIRA, 2004, p. 362.

⁴⁷ UEMORI, Celso Noboru . A identidade do intelectual e o estatuto da obra e o seu contexto. *Lutas Sociais*, São Paulo, v. 15/16, pp. 123-135, 2006, p. 126.

⁴⁸ UEMORI, 2006, p. 131.

⁴⁹ UEMORI, 2006, p. 133.

consigo todas essas especificidades, “é também uma ação”.⁵⁰ Em cada campo e grupo de intelectuais há interesses específicos e diversos, pois existe uma constante luta e concorrência, para tentar legitimar sua ideia, e assim alcançar “o monopólio da competência.”⁵¹

Os indivíduos se vinculam a grupos que pertencem, por sua vez, a um espaço social; grupos e espaço social são engendrados nas lutas históricas; a estrutura mental dos indivíduos é formada em parte como incorporação das estruturas sociais; é preciso levar em conta ainda a posição do agente no espaço social e como ele apreende esse espaço.⁵²

Para Mansilla, os intelectuais são “os produtores ‘independentes’ de valores espirituais, os criadores de significado que se aproveitam do conhecimento mais avançado da comunidade cultural.”⁵³ O autor afirma que o grupo dos intelectuais mantém uma “relação ambivalente e instável” com o poder da esfera política. Constituindo, portanto, uma “fração dominada dentro da classe dominante.”⁵⁴ Essa relação, ao mesmo tempo em que é distante, também é de proximidade, pois durante os anos 1960 e 70, os intelectuais latino-americanos exerceram uma “função polivalente”, e ocuparam cargos, ora como pensadores, ora como políticos; ao mesmo tempo como escritores ou como líderes de partido.⁵⁵

Os intelectuais, independentemente de sua filiação ideológica, não deixaram de influenciar a vida política da América Latina, desde o início da vida republicana. (...) Os intelectuais têm sido, pelo menos parcialmente, os produtores de significado mais notáveis que as sociedades latino-americanas produziram.⁵⁶

Essa complexidade de se pensar as possibilidades de qual é a função e o papel desempenhado pelo intelectual na sociedade, ganhou outros contornos na América Latina. Nos anos 1960, o continente passava por um intenso turbilhão político: de um lado a Revolução Cubana e a transformação radical da ilha e, do outro lado, as ditaduras que se instalaram nos países. Justamente pela tensão desses anos, foi difícil separar a esfera do político da esfera do campo crítico-cultural.⁵⁷ Essa constante conexão dos intelectuais com a esfera da política, os colocou em uma posição central dentro do tema da identidade latino-americana. Em grande medida, os intelectuais contribuíram para a construção da identidade latino-americana.⁵⁸

⁵⁰ UEMORI, 2006, p. 132.

⁵¹ UEMORI, 2006, p. 130.

⁵² UEMORI, 2006, p. 131.

⁵³ MANSILLA, H.C.F. Intelectuales y política en América Latina. Breve aproximación a una ambivalencia fundamental. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, n.121, jul/set, 2003, p. 10.

⁵⁴ MANSILLA, 2003. P. 14.

⁵⁵ MANSILLA, 2003. P. 13.

⁵⁶ MANSILLA, 2003. P. 21 e 22.

⁵⁷ COSTA, Elzimar Goettenauer de Marins. O papel dos intelectuais na América Latina. *Caligrama*, Belo Horizonte, n. 9, pp. 29-56, 2004, p. 52.

⁵⁸ AGGIO, Alberto; PINHEIROS, Marcos Sorrilha. Os intelectuais e as representações da identidade latino-americana. *Dimensões*, Espírito Santo, vol. 29, pp. 22-49, 2012, p. 24.

A questão da identidade latino-americana é – e continua a ser – um problema para o exercício intelectual entre nós, tanto no que se refere à natureza das sociedades latino-americanas quanto em relação a própria problemática do lugar dos intelectuais nessas sociedades. Tal dilema se converte em algo de difícil tangibilidade dado a ambivalência inerente ao conceito de identidade uma vez que este se reporta à afirmação e ao reconhecimento daquilo que se supõe como “o autenticamente próprio” em contraste com a busca de uma diferenciação singular frente a outras culturas. Trata-se, portanto de um exercício não apenas de construção de uma imagem sobre si, mas da elaboração desta perante o outro.⁵⁹

A demanda por se construir uma identidade latino-americana foi posta em prática. Os resultados foram a elaboração de diferentes identidades correspondentes a diferentes contextos sócio-político-culturais, pois os países da América Latina são diversos e complexos, cada país procurou as conexões, a partir das suas próprias referências culturais e que fazem sentido com a sua história. Nesse sentido, as produções dos intelectuais devem ser encaradas enquanto ações políticas, pois foram elaboradas em um momento em que as reflexões teóricas deveriam estar alinhadas com as suas interpretações da realidade, que era constantemente repensadas e reformuladas frente aos debates.⁶⁰ “Os intelectuais configuram-se como especialistas na produção e reprodução de valores e símbolos, crenças e representações coletivas, ideias e imagens com as quais a sociedade construía uma visão sobre si mesma.”⁶¹

O triunfo da Revolução Cubana colocou a ilha no centro da discussão das esquerdas e do campo progressista, nos anos 1960, na América Latina e no mundo. Rapidamente, a ilha passou a representar o epicentro de uma nova possibilidade de luta contra o imperialismo norte americano e formou uma rede de intelectuais, tanto da América Latina como da Europa. Essa expectativa se deu, em grande parte, pois o governo revolucionário ainda não tinha se aproximado, efetivamente, da estrutura comunista da URSS.⁶² “A Revolução Cubana, de certo modo, colocou em prática o compromisso político do intelectual.”⁶³ Esse “compromisso” pode ser visto de vários ângulos, mas de forma geral, o novo governo revolucionário tentou regular as formas de ações e expressões dos intelectuais cubanos.

Nos primeiros anos da revolução, o campo intelectual já entrou em embate com o governo, não só por conta do início de uma reformulação de suas aspirações políticas, devido sua aproximação com o comunismo, mas também por conta de suas intervenções no campo da cultura, especialmente sobre qual deveria ser o tipo “ideal” de intelectual para a Revolução e qual deveria ser o seu papel. Esse embate foi o ponto central da relação entre o campo da cultura e o campo da política. “(...) O campo intelectual

⁵⁹ AGGIO; PINHEIROS, 2012, p. 23-24.

⁶⁰ AGGIO; PINHEIROS, 2012, p. 25-26.

⁶¹ AGGIO; PINHEIROS, 2012, p. 27.

⁶² COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005)*. 2009. 413 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2009, p. 43.

⁶³ COSTA, 2009, p. 30.

cubano dividiu-se em três posições: a adesão incondicional ao governo revolucionário, o respaldo crítico à Revolução e o exílio.”⁶⁴

Segundo Costa, até 1967, coexistiram diferentes concepções em torno de qual deveria ser o papel do intelectual e sua função dentro da Revolução.

Contudo, por diversas razões, a partir de 1968 se intensificou em Cuba o controle político sobre o meio cultural e uma maior aproximação de Cuba, em termos de política cultural, com a URSS. Além disso, a morte de Che Guevara, em outubro de 1967, e de tantos outros líderes guerrilheiros, empalideceu a perspectiva de uma revolução continental. Nesse contexto, desapareceu a coexistência de diferentes concepções e conceitos de intelectual. O debate foi substituído por um discurso normatizador.⁶⁵

O discurso normatizador, por sua vez, teve sua primeira e mais famosa elaboração já em 1961, quando o governo revolucionário decidiu elaborar uma política cultural oficial. O que desembocou no famoso discurso de Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales*, no qual já se delineava os rumos que o governo cubano deseja que os intelectuais seguissem, ou fossem obrigados a ser: “dentro de Revolução, tudo. Contra a Revolução, nada.”⁶⁶

Para esse quadro proposto dividimos nossa dissertação em três capítulos, que acreditamos dar conta das diversas variáveis que transpassam a relação entre os intelectuais, o campo da cultura e o campo da política.

No primeiro capítulo, partimos de *Memórias do Subdesenvolvimento*, onde Tomás Gutiérrez Alea, ao apontar para o ano de 1961, nos possibilitou direcionar o nosso olhar para esse ano da ilha cubana. Nesse capítulo analisamos o tempo da história do filme, ou seja, o tempo em que Alea decide contar a sua narrativa. Deparamo-nos com três grandes momentos: a criação do suplemento literário - *Lunes de Revolución*- e os intelectuais que ali convergiam e suas relações com a definição oficial do governo, a institucionalização do socialismo, a realização do Primeiro Congresso Nacional de Escritores e Artistas. Foi nesse evento onde as discussões em torno do caráter de uma arte revolucionária e comprometida com os ideais socialistas foram manifestas, além de discutir quais seriam as contribuições dos intelectuais e suas obras para o fortalecimento da nova sociedade.

Alinhavando esses três momentos, esse capítulo tem como objetivo principal discutir o papel do intelectual, na visão oficial do governo, a partir dos textos dos intelectuais que foram publicados em *Lunes de Revolución*, e de que forma essa política se confrontou com o posicionamento de outro grupo de intelectuais, discordantes da visão oficial do governo.

No segundo capítulo, nosso principal objetivo foi mapear quais imagens cinematográficas circulavam na década de 1960 e que tipo de identidade elas estavam

⁶⁴ COSTA, 2009, p. 58.

⁶⁵ COSTA, 2009, p. 90.

⁶⁶ CASTRO, Fidel. *Palabras a los Intelectuales*. Cuba, 1961. Disponível em: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

produzindo. Se entendermos que no pós-revolução, a crise entre os intelectuais e o governo se estabeleceu, então, as imagens fílmicas produzidas por diretores-intelectuais revelam uma parte da disputa para a construção identitária. Que temas e ideias estão circulando nesses filmes? O que eles têm em comum? O que tem de diferentes? Que elementos ou referências identitárias eles estão construindo?

Para o mapeamento das imagens que circulavam, partimos de um conjunto de 42 filmes, entre curtas, médias e longas-metragens que nos possibilitaram entender o cenário que o filme de Alea estava inserido. Para, além disso, esse mapa permitiu uma melhor compreensão de como os diretores discutiram o que é ou deveria ser o cubano, na pós-revolução. A partir da análise com as fontes, esse mapa nos possibilitou um cruzamento entre Memórias do Subdesenvolvimento com Desarraigo, filme de Fausto Canel, que foi primordial para os diálogos que estabelecemos entre suas personagens e, mais além, como o posicionamento intelectual de seus diretores.

No terceiro capítulo, tratamos de analisar como os conflitos, as tensões e os posicionamentos políticos foram incorporados no filme e estabeleceram a construção identitária da personagem-intelectual. Nesse sentido, retornamos a Memórias do Subdesenvolvimento e traçamos um diálogo entre o mundo da narrativa e o mundo do filme. Essa conexão nos possibilitou perceber como Alea recorreu ao debate sobre o papel do intelectual e da arte dentro da Revolução e estabeleceu o seu posicionamento, a partir da construção narrativa de seu filme.

Esse conjunto de referências nos possibilitou construir um quadro complexo de posicionamentos pessoais, mas que em grande medida, refletia um estado comum a uma parcela das questões levantadas pelos intelectuais nos anos 1960, durante o processo revolucionário, a saber: Qual a função e o papel dos intelectuais e da arte dentro da Revolução Cubana? Questão que não cabe uma única resposta unitária e simplista. O que percebemos com essa complexidade, diz respeito aos intelectuais que não conseguiam se encaixar dentro das possibilidades identitárias postas a partir da Revolução.

Com o processo revolucionário, os intelectuais perderam o *status* que outrora detinham. Portanto, uma vez despojados de sua classe antiga e não se reconhecendo nas novas possibilidades, mais uma vez, os intelectuais entram em crise. Analisamos essa crise como uma forma de exílio, ou melhor, autoexílio. Para explicar esse estado intermediário entre o estar e o não estar em seu lugar de origem, recorreremos as ideias de desenraizamento, isolamento e rompimento e como elas estão diretamente relacionadas com os posicionamentos dos intelectuais.

Capítulo 1 – A política cultural do governo e os embates com os intelectuais

1.1 - 1961: o discurso fílmico e uma ilha em revolução

Memórias do Subdesenvolvimento, filme de Tomás Gutiérrez Alea, é uma adaptação da obra homônima, de 1965, do escritor Edmundo Desnoes. Esse também foi co-roteirista junto com o diretor.

Memórias é um filme de 1968, que inicia sua narrativa recuando ao ano de 1961. Esse dado é importante, à medida que nos fez voltar o olhar para fora do filme, ou seja, o que aconteceu em Cuba. Chegamos ao ano de 1961, a partir do próprio filme. A escolha de uma data, no campo da História, não é apenas uma escolha ao acaso. Ela é carregada de intenções implícitas ou explícitas. Realizar esse movimento que o filme nos propõe, possibilitou nos determos em alguns aspectos do início da revolução, como por exemplo, a criação e o desenvolvimento de seu campo cultural. Para fins de nossa pesquisa, três momentos circunscrevem esse ano e funcionam como janelas, que nos permitem olhar, tanto para o mundo do filme quanto para Cuba com outras perspectivas e questionamentos.

O primeiro momento, diz respeito ao fato de 1961 ser o ano em que o governo cubano institucionaliza o caráter socialista da Revolução. Esse dado é importante, pois entre 1959-1961 o governo manteve o seu caráter nacional-popular.⁶⁷ É apenas em 1961 que existe essa mudança de regime político. Não por coincidência, o ano também marcou o segundo momento no qual nos deteremos: a realização do Primeiro Congresso Nacional de Escritores e Artistas. Foi nesse evento onde as discussões em torno do caráter de uma arte revolucionária e comprometida com os ideais socialistas foram manifestas, além de discutir quais seriam as contribuições dos intelectuais e sua obras para o fortalecimento da nova sociedade. O terceiro deles é a criação do suplemento literário – *Lunes de Revolución*⁶⁸ - e os intelectuais que ali convergiam e suas relações com a definição oficial do governo.

Alinhando esses três momentos, esse capítulo tem como objetivo principal discutir o papel do intelectual, na visão oficial do governo, a partir dos textos dos intelectuais que foram publicados em *Lunes de Revolución*, e de que forma essa política se confrontou com o posicionamento de outro grupo de intelectuais, discordantes da visão oficial do governo.

⁶⁷ BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *De Martí a Fidel. A revolução cubana e a América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 330.

⁶⁸ O suplemento foi criado em 1959 e circula até 1961, semanalmente. Guillermo Cabrera Infante foi seu diretor, tendo editado textos culturais (cinema, dança, música, poemas, literatura, entre outros) e políticos. O suplemento fez parte do jornal *Revolución*, que foi editado pelo Movimento 26 de Julho, mais conhecido como MR26. O movimento foi o responsável pela organização da luta na guerrilha de Sierra Maestra que, além de atuar no campo, tinham núcleos urbanos na ilha. Alguns de seus membros principais foram Fidel Castro e seu irmão Raúl Castro, Camilo Cienfuegos e Che Guevara. A aliança desse grupo principal contra a ditadura de Fulgencio Batista, juntamente com outros setores, garantiu o triunfo da Revolução, em janeiro de 1959.

Memórias do Subdesenvolvimento é um filme inquietante. Primeiro, pelo uso da linguagem cinematográfica, no tratamento dado à construção da personagem principal e do mundo que a rodeia. Segundo, pelo tema que é proposto em seu roteiro, a saber: a permanência, a descoberta e as transformações de um intelectual-pequeno burguês, em uma Cuba revolucionária. É a relação entre esses dois aspectos que nos deteve no ano de 1961. A utilização da linguagem cinematográfica, para a construção do tema do filme, fez com que Alea fornecesse pequenas pistas, que nos levaram ao segundo ano de aniversário da Revolução Cubana. De forma muito objetiva, a cena de abertura, após os créditos, demarca a data em uma legenda em tela: “Havana, 1961. Numerosas pessoas abandonam o país.” Esse poderia ser uma simples demarcação do contexto narrativo, se não fossem as outras inúmeras inserções acrescentadas ao filme como: os cartazes, as placas, o outdoor, as notícias de rádio e os trechos de documentários, que de uma forma ou de outra, apontam para *La Batalla de Girón*, como é mais conhecida em Cuba, ou como *Invasão da Baía dos Porcos*, forma mais usualmente utilizada pela historiografia.

Esse episódio histórico, ocorrido entre os dias 17 e 19 de abril, de 1961, consistiu em um ataque dos grupos militares de exilados cubanos treinados e dirigidos pela CIA, Agência Central de Inteligência norte-americana. O propósito da operação era derrubar o governo de Fidel Castro e conseguir o apoio local.⁶⁹ Entretanto, o governo detinha naquele momento, a defesa e o apoio popular e conseguiu derrotar as tropas dos exilados. “O resultado foi um grande constrangimento para a administração de John F. Kennedy, presidente dos EUA, que foi forçada a admitir ter organizado a operação.”⁷⁰

A alusão a *Playa Girón* é uma das formas que o diretor encontrou para contextualizar o ano de 1961. Partindo desse princípio, nossa escolha pelo ano de 1961 se deu, explicitamente, pelo filme. Gostaríamos de estabelecer duas categorias para pensar a construção de nosso argumento. A primeira é o *universo da narrativa cinematográfica*, que compreenderia a construção que Alea estabelece de Cuba. Esse universo, portanto, é o local privilegiado de observação sobre o que o diretor criou e como criou. A segunda seria o *mundo da revolução*, que estipula, portanto, o espaço político-histórico-social da ilha, no qual transcorrem os eventos narrados pelo filme, de alguma forma. Esse mundo, por conseguinte, seria o próprio mundo de produção do filme, logo, o próprio mundo de Alea. O movimento que estamos propondo é o de pensar o deslocamento do *universo da narrativa*, sem esquecê-la, para o *mundo da revolução*. Sem criar com esse movimento uma divisão entre as duas esferas, pois, acreditamos estarem conectadas.

Ao estabelecer uma ponte entre o *universo da narrativa cinematográfica* e o *mundo da revolução*, nos deparamos com três entrevistas e um texto de Tomás Gutiérrez Alea, em momentos diferentes, argumentando sobre sua concepção a respeito de *Memórias do Subdesenvolvimento*. O que nos parece importante, é apresentar e refletir o que o diretor pensava ser o papel de seu filme e como que as duas categorias que estabelecemos estavam conectadas. As entrevistas funcionam como argumentos para analisar o que um filme de 1968 estava propondo e/ou argumentando sobre o ano de 1961.

⁶⁹ FARIAS, Déborah Barros Leal. Contextualizando a invasão à Baía dos Porcos. *Revista Brasileira de Política Internacional*, Brasília, n. 51, 105-122, 2008, p. 105.

⁷⁰ FARIAS, 2008, p. 105.

A primeira entrevista, que na verdade nos parece ser um pequeno trecho de uma entrevista maior ou até mesmo de um documentário, é a única em formato de gravação de vídeo. O vídeo se chama: *Tomás Gutiérrez Alea - a propósito de Memorias del Subdesarrollo (1968)*. Diz Alea:

Se o filme tem algum mérito, para mim, é, sobretudo, a leitura que tende a inquietar o espectador. Um filme que quando se termina, começa a operar na mente do espectador, quando sai do cinema, e coloca-o frente a si mesmo, frente a uma realidade, que de alguma maneira lhe oferece contradições e problemas sem resolver. Por quê? Porque estamos no meio de um processo que não se concluiu. Um processo que nos leva a buscar, cada vez mais, uma sociedade ideal. Na qual cada um pode exercer seu critério livremente, sem coação. Em um momento do filme, que para mim é chave, é essencial, em que as reflexões de Sergio o levam a dizer, a pensar que em uma sociedade subdesenvolvida, como a que havia, seguimos vivendo. Entre outras coisas, as pessoas necessitam que alguém pense por elas. E isso para mim é um problema que precisa se resolver. É necessário que cada cidadão pense por si. O dia em que isso acontecer, o filme será um filme velho. E eu estarei muito contente de que o filme tenha envelhecido e que se encontre como testemunho de um momento de luta. De um momento difícil.⁷¹

A segunda entrevista, Alea concedeu a realizadora e pesquisadora argentina Silvia Oroz, publicada em 1985. Oroz sem muito rodeio inicia: “Como foi o processo de elaboração do roteiro?”. E Alea responde:

(...) A novela conta as impressões subjetivas de um intelectual diletante que permanece em Cuba depois do triunfo da revolução. Fica para observar, à margem de qualquer participação, e tem uma atitude irônica e crítica frente aos fatos da nova realidade. Como levar esse tema ao cinema? Desde o início do trabalho, estávamos de acordo em que manteríamos, por um lado, o ponto de vista subjetivo do personagem, mas situando-o constantemente dentro da realidade, *vendo-o a partir do nosso ponto de vista*; isto é, com relativa objetividade. (...) Embora o recurso fosse complexo, *nos permitia observar de forma verdadeiramente crítica aquilo que nos rodeava, inclusive a nós mesmos.*⁷² (grifo nosso)

Na sequência, a pesquisadora não chega a fazer uma pergunta, diretamente, para o cineasta. Ela faz uma afirmação, a partir da resposta que Alea deu à pergunta anterior. Silvia Oroz diz: “Com esse recurso você incorporou, à crítica pequeno-burguesa do protagonista, a autocrítica, partindo de dentro...” O diretor cubano respondeu: “Não é um filme que critica de fora, como o personagem. *A crítica que fizemos nos compromete – já que estamos dentro – portanto é, em boa medida, uma autocrítica*, dirigida a um espectador a quem queremos questionar para que assuma a mesma atitude.”⁷³(grifo nosso). Em uma das perguntas da jornalista, é trazida à tona a questão de uma “estrutura

⁷¹ ALEA, Tomás Gutiérrez. *A propósito de Memorias del Subdesarrollo (1968)*. Disponível em: <<http://https://www.youtube.com/watch?v=YjObbSH4gB0>>. Acesso em 20 dez. 2018.

⁷² OROZ, Silvia. *Tomás Gutiérrez Alea - Os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Editora Anima, 1985, p. 103-104.

⁷³ OROZ, 1985, p. 104.

aberta” de roteiro e a possibilidade do diretor realizar uma construção, tanto de personagem como da própria narrativa, através de sua forma particular de lidar com a linguagem cinematográfica. Silvia prossegue sem fazer uma pergunta direta e, sim, uma observação direcionada. Ela diz:

Dentro de uma estrutura aberta, cada novo dado pode ser lido como um elemento caótico, cuja ausência não desestruturaria o esqueleto dramático. No entanto, toda nova informação tem por objetivo organizar o caos através de uma abordagem dramático-conceitual. Por exemplo: a mesa-redonda “literatura e subdesenvolvimento”, que Sergio assiste com fastio – e que também *aborda a discussão que na década de sessenta se desenvolvia em torno do intelectual e da revolução – define a impossibilidade de Sergio de se integrar ao mundo que o rodeia.*

Alea responde: Na discussão dos intelectuais surgem algumas informações, que podem ser úteis, sobre o que significa o subdesenvolvimento e, dentro dele, a literatura. *Mas, para Sergio, isso tudo tem uma importância relativa.* Então, quando ele sai do recinto, diz: ‘as palavras devoram as palavras’. O que acontece é que essa discussão passa por ele direto. (...) *Não interessa a ele tomar partido, olha para tudo de fora e rejeita.* Essa situação se dá num momento em que *se esgotaram para ele todas as possibilidades de se manter vivo em meio a essa realidade.* Está consciente disso e diz a si mesmo: ‘e agora começa, Sergio, tua destruição final.’⁷⁴

Na penúltima pergunta da entrevista, no capítulo dedicado a *Memórias do Subdesenvolvimento*, Silvia Oroz retoma o tema do “pequeno-burguês” e o relaciona com as propostas previstas para o realismo socialista e uma possível reação negativa. Ela pergunta: “o protagonista é um pequeno-burguês que representa os valores das estruturas do passado. Não é um personagem exemplar, segundo a fórmula do realismo socialista e, portanto, corria o risco de se transformar em alvo de reações negativas.” Alea, prossegue e responde:

(...) *Reivindico para ‘Memórias do Subdesenvolvimento’ a condição de um cinema partidário e militante dentro da revolução, porque acrescenta complexidade à apreciação da nossa realidade, na medida em que provoca no espectador uma necessidade de pensá-la e questioná-la.* Ao mesmo tempo em que pensa e questiona sobre si mesmo. (...) Através desse anti-herói começam a se revelar uma série de impulsos que pertencem ao passado, mas que ainda permanecem dentro de nós. (...) Essa contradição é o que o filme tem de mais positivo. É por isso que o considero um filme militante, sem a necessidade da etiqueta do realismo socialista.⁷⁵(grifo nosso)

Os dois últimos textos - um do próprio Alea e outro uma entrevista -, que dispomos para pensar o movimento de saída do *universo da narrativa cinematográfica para o mundo da revolução*, foram publicadas em Cuba. *Nem sempre fui cineasta*, do próprio diretor, foi publicado na *Revista Cine Cubano*, em 1985. Já a entrevista, foi

⁷⁴ OROZ, 1985, p. 109.

⁷⁵ OROZ, 1985, p. 118.

publicada em *La Gaceta de Cuba*, em 1993. Ambas se encontram reunidas, no catálogo da mostra *Titón – O cinema de Tomás Gutiérrez Alea*, realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, em 2011. São trechos pequenos, mas que corroboram e complementam as entrevistas anteriores.

Em seu texto, refletindo sobre a sua obra e sobre o seu fazer cinematográfico, Alea retoma a persistência na temática pequeno-burguesa, já debatida na entrevista com Silvia Oroz, porém, é importante perceber que tanto o texto de Oroz quanto o de Alea são de 1985. O diretor afirma:

(...) o tema da mentalidade burguesa ou pequeno burguesa e sua persistência em meio à Revolução foi uma constante. (...) Penso que é necessário lutar contra esses valores que pertencem ao que foi até a poucos anos a ideologia dominante e que ainda hoje podemos encontrar em alguma medida em todas as camadas de nossa população. (...) *E essa luta se leva a cabo com o exercício da crítica e a autocrítica.* (...) *Somente se pode transformar a realidade – e conseqüentemente a um mesmo em meio a essa prática – se se tem uma atitude crítica frente à mesma.* (...) E isso nos plantea uma contradição evidente enquanto cineastas: *temos que afirmar nossa identidade e nossa Revolução, ou seja, nossa realidade, e ao mesmo tempo temos de criticá-la* para ajudar a melhorá-la, transformá-la e aperfeiçoá-la.⁷⁶(grifo nosso)

Em entrevista à *La Gaceta de Cuba*, a Alea é feita a seguinte pergunta: “a arte é desfrute, polêmica ou necessidade?” Em uma longa resposta, o diretor afirma:

Acho que o exercício de arte nesta sociedade, como em qualquer outra, preenche a necessidade do homem de se dar prazer, de desfrutar da vida. A arte não é mais que isso: uma maneira de se desfrutar a vida, tratando de compreendê-la melhor, tratando de extrair o que há de mais positivo. Acho que até aí vale a resposta. Agora, em uma sociedade como a nossa, que está atravessando um período muito crítico, de transformação violenta, a arte – como todas as coisas – sofre por conta disso e tem que se colocar como eco desta situação de alguma maneira. (...) *O cinema não pode evitar de se nutrir diretamente de feições da realidade e formar com elas uma obra, que por natureza deve ter um significado e uma incidência sobre a realidade.* (...) Acho que a crítica é fundamental em qualquer processo de desenvolvimento. A única maneira para que se desenvolva uma sociedade é tendo consciência crítica dos seus problemas. *Quando se cai no jogo de ocultar as feições feias da sociedade, então, estas se perpetuam. E isso me parece que é o pior que nos poderia acontecer.*⁷⁷(grifo nosso)

O conjunto de quatro materiais aqui reunidos – três entrevistas e um texto autoral – que tem como personagem principal o próprio Tomás Gutiérrez Alea, nos

⁷⁶ ALEA, Tomás Gutiérrez. Nem sempre fui cineasta. In: CASTRO, Daniel de. et al. *Titón - O cinema de Tomás Gutiérrez Alea*: catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011, p. 26-27.

⁷⁷ ALEA, Tomás Gutiérrez. Trecho de Entrevista. In: CASTRO, Daniel de. et al. *Titón - O cinema de Tomás Gutiérrez Alea*: catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011, p. 30.

possibilitou realizar um movimento. Tal movimento se deu, em primeiro lugar, para apresentar a concepção do diretor sobre o *universo da narrativa cinematográfica* para o ano de 1961; em segundo lugar, para realizar esse deslocamento, tentamos, a partir das quatro matérias, articular um argumento que possibilitasse pensar, a partir de Alea, as possibilidades de *Memórias do Subdesenvolvimento* estar apontando para o ano de 1961, ou seja, para o *mundo da revolução*. Os muitos argumentos utilizados pelo autor apontam para a possibilidade de se fazer críticas. Não qualquer crítica e nem de qualquer pessoa, mas uma crítica feita de quem está dentro do processo revolucionário, direcionada a algo que não deu certo. Ao olharmos para o ano de 1961, além do ataque a *Playa Girón*, dois outros grandes acontecimentos transformaram a realidade da ilha: a institucionalização do caráter socialista da Revolução Cubana e a construção de uma política cultural oficial, desenvolvida a partir do novo regime.

1.2 – Da revolução e a construção de órgãos culturais

Os primeiros dois anos da revolução foram marcados pela elaboração da política cultural do governo e a construção de órgãos e instituições que pudessem refletir e pôr em prática a relação entre arte e política. Podemos entender a política cultural, de forma mais ampla, como a organização da cultura, posta em prática, a partir do Estado, as diversas instituições culturais e os artistas.⁷⁸ Segundo Mariana Martins Villaça, não podemos considerar a existência de apenas uma única política cultural, mas precisamos enxergá-la como um jogo de forças políticas.⁷⁹ Pensar em um campo cultural, composto por diversos atores que circulam em instituições que estão ligadas ao campo da arte articulando-a com os ideais políticos, é pensar que cada grupo conserva consigo suas ideias e convicções que se apresentam, quando necessárias, para defender posicionamentos. Ou seja, os atores que compõem as instituições defendem seu ponto de vista, logo, a defesa de um programa ideológico. Em todo campo existe uma rede de relações de poder que são estabelecidas e reforçadas quando os projetos estão em disputa. Nesse sentido, as disputas entre diretrizes, de grupos diferentes, produzem projetos, as ações dos grupos, dentro das quais se estabelecem signos e práticas.⁸⁰

Dois exemplos podem ser citados, como organismos culturais criados pelo governo, para a circulação de suas políticas, em março de 1959, o no qual essas disputas de projetos de estabeleceram de forma decisiva: o ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas) e o suplemento literário *Lunes de Revolución*.

O ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas) foi um dos órgãos criados, tendo em vista a política cultural do novo governo, para organizar um dos ramos da cultura, em especial, o cinema. A prioridade das artes era disseminar as novas ideias políticas e o cinema cumpria esse papel, em larga escala, tendo em vista que alcança muitas pessoas ao mesmo tempo.⁸¹ “A cultura deve ser uma atividade

⁷⁸ OCHOA, 2003, p. 23 apud VILLAÇA, 2010, p. 22.

⁷⁹ VILLAÇA, 2010, p. 22

⁸⁰ GONZÁLEZ, Leticia Bobadilla. El cine de La Revolución Cubana: una polémica en torno a los primeros proyectos del ICAIC, 1959-1964. *Revista Brasileira do Caribe*, São Luís - MA, Brasil, v. 17, n. 32, pp. 209-226, 2016, p. 210.

⁸¹ VILLAÇA, 2010, p. 39.

dirigida à formação do novo homem, na nova sociedade. Esta possibilidade está indissolúvelmente acoplada com a construção do socialismo.”⁸² Nesse sentido, as artes mantiveram uma relação estreita com a política do governo e o seu maior organizador é o Estado. Ele “[...] orienta, fomenta e promove a educação, a cultura e as ciências em todas as suas manifestações. [...] *A constituição assegura a liberdade de criação artística, sempre que seu conteúdo não seja contrário a Revolução, e proclama livre as formas de expressão na arte*”⁸³ (grifo nosso). É importante ressaltar que, durante 1959-1961, o governo ainda não havia definido e regulamentado uma política cultural oficial.

Com a criação do ICAIC, Alfredo Guevara foi indicado para ser o seu primeiro diretor – e a comandá-lo por um longo período de tempo, entre 1959 e 1982. Anos mais tarde voltaria ao cargo, de 1992 a 2000. Assim como o ICAIC, as outras direções de institutos culturais foram colocadas nas mãos de quadros políticos que haviam participado da luta contra a ditadura de Fulgencio Batista. Alfredo Guevara era um militante antigo do PSP (Partido Socialista Popular), atuando na luta antes da revolução. Já o quadro do novo governo revolucionário advinha do MR26.⁸⁴ Essas escolhas dos comandantes dos institutos culturais, militantes históricos, foi uma opção política para manter a ocupação dos comunistas no meio cultural.⁸⁵

O Partido Comunista de Cuba (PCC) foi fundado em 1925 e em 1944 mudaria seu nome para Partido Socialista Popular (PSP). Ele foi uma dos principais partidos na luta contra a ditadura de Fulgencio Batista e, posteriormente, a participar da Revolução Cubana. No desenvolvimento da revolução, uma das principais questões que o partido enfrentou foi não ter sido o protagonista da revolução. Ou seja, o partido era o maior representante do comunismo em Cuba e, mesmo assim, não foi o principal protagonista de uma revolução socialista no país. Sendo “(...) esta ficado sob a direção principal de um grupo que inicialmente esse partido considerava ‘pequeno burguês’.”⁸⁶ Segundo Soares, o PSP não contava com uma grande escala de apoio dos cubanos, se destacando mais por sua produção teórica sobre a realidade de Cuba.⁸⁷

Assim, às vésperas do golpe de Fulgencio Batista em 1952, o *Partido Socialista Popular* talvez fosse a única organização que tivesse um programa elaborado para Cuba, com uma estratégia e tática bem definidas. Denunciavam o atraso da estrutura sócio-econômica do país e defendiam a revolução socialista como solução para os problemas nacionais. Viam a classe operária como principal protagonista desta revolução e não pensavam que esta estava desvinculada da revolução nacional e democrática. Pelo contrário, consideravam os dois processos como encadeados.⁸⁸

⁸² MOSQUERA, Gerardo; SARUSKI, Jaime. *La política cultural de Cuba*. Paris: UNESCO, 1979. (Políticas culturales: estudios y documentos), p. 21.

⁸³ MOSQUERA; SARUSKI, 1979, p. 22.

⁸⁴ VILLAÇA, 2010, p. 41.

⁸⁵ VILLAÇA, 2010, p. 42.

⁸⁶ SOARES, Eliane. *O Processo político da Revolução Nacional-Democrática e o Socialismo na América Latina: um estudo comparativo sobre os programas da Revolução Cubana de 1959 e da Revolução Bolivariana da Venezuela*. 2008. 364 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas – CEPPAC, Universidade de Brasília, Brasília, p. 85.

⁸⁷ SOARES, 2008, p. 87.

⁸⁸ SOARES, 2008, p. 87.

Mesmo compartilhando um programa de mobilização popular de reformas, o PSP não mantinha boas relações com o Partido Ortodoxo, à época maior partido de oposição e possuidor de grande apoio popular, o qual o PSP não tinha. A falta de proximidade e de apoio popular do PSP foram importantes para os rumos da Revolução Cubana, à medida que, seus principais dirigentes decidiram optar por estar em um partido de apelo popular. Foi na Juventude do Partido Ortodoxo que Fidel Castro e seus companheiros se filiaram.⁸⁹ A juventude do partido se considerava marxista e propunha o socialismo para Cuba, num modelo muito parecido com o proposto pelo PSP e sua Juventude Comunista, a saber, o socialismo se daria, após a etapa “nacional-libertadora.”⁹⁰

No início dos anos 1950, antes do golpe de Batista em 1952 e, conseqüentemente, a imposição de sua ditadura, é que Alfredo Guevara, membro da Juventude Comunista, se aproximaria de Fidel Castro, quando ele ainda era do movimento estudantil. Porém, quando Castro decide se integrar a uma organização partidária sua escolha se deu pelo Partido Ortodoxo e não pelo PSP.⁹¹

Já quando do golpe de Fulgencio Batista, (...) o PSP foi uma das primeiras organizações a repudiar o fato. Entretanto, ao contrário de outras organizações não tomou nenhuma iniciativa de caráter armado para resistir ao golpe ou tentar derrotar a ditadura. Optou pela linha da resistência cívica, da convocação da unidade de todas as forças oposicionistas e da mobilização popular para buscar forçar o governo ditatorial a convocar eleições gerais.⁹²

Nesse sentido, ele esteve longe do MR26, que propunha não só a oposição a ditadura, mas uma luta armada contra ela. “Não houve num primeiro momento nenhuma articulação de ação conjunta com o MR26. Houve, pelo contrário, conflitos e contradições na organização do movimento operário no transcorrer da luta clandestina na cidade.”⁹³ Com o avanço do MR26 em sua guerra de guerrilha, em *Sierra Maestra*, o PSP percebeu que o grupo tinha se convertido em uma grande força popular, e em virtude disso, em 1957, orientaria seus membros a ingressarem do Exército Rebelde, liderado pelo Fidel Castro.⁹⁴

Uma vez vitoriosa a Revolução de 1959, o PSP integraria o governo revolucionário, fazendo parte das *Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORIT)* constituída no início da Revolução Cubana com o intuito de unificar a direção da Revolução e coordenar a resistência contra os inimigos internos e externos. Depois, também faria parte do *Partido Unido de la Revolución Socialista (PURS)* - uma organização já com um nível maior de unidade orgânica entre o MR-26-7, o PSP e o *Directorio Revolucionario* - e, em 1965, integraria os esforços pela

⁸⁹ SOARES, 2008, p. 88.

⁹⁰ SOARES, 2008, p. 88.

⁹¹ SOARES, 2008, p. 88.

⁹² SOARES, 2008, p. 88.

⁹³ SOARES, 2008, p. 88.

⁹⁴ SOARES, 2008, p. 89.

construção do partido único da Revolução, o atual *Partido Comunista de Cuba (PCC)* cubano.⁹⁵

O Movimento 26 de Julho, também conhecido como MR26, foi fundado inicialmente em 1953, Entretanto, seu núcleo já havia se reunido, desde 1952, como umas das primeiras ações contra o golpe de Fulgencio Batista.⁹⁶ Com o golpe, o MR26 participou de manifestações em favor do retorno da normalidade política, através de sua juventude, composta por nomes como Fidel Castro e seu irmão Raúl Castro, entre outros, que comporiam o grupo que realizaria o assalto ao Quartel Moncada em 26 de Julho de 1953. Justamente essa ação daria nome ao movimento.⁹⁷

O assalto seria considerado o marco inicial da Revolução Cubana, pois ele se deu na segunda maior fortaleza militar do país, localizada em Santiago de Cuba. Uma forte repressão se seguiu contra o grupo e os colocou como protagonista contra a ditadura.⁹⁸ O evento carrega uma força simbólica, ao tornar seus líderes, especialmente Fidel Castro, uma grande referência popular, em Cuba e, quiçá, para a América Latina, como exemplo de resistência.

A partir de 1956, o MR26 iniciaria sua luta de guerrilha, em *Sierra Maestra*, onde foi formado o Exército Rebelde. A reunião em *Sierra* foi o centro de aproximação entre a rede de luta no campo e na cidade. Como todo grupo organizado politicamente, o MR26 era heterogêneo e agregava militantes com matizes ideológicos diferentes. Essas diferenças foram responsáveis por definir quais seriam as táticas abordadas nas lutas.

Os embates entre os militantes da Sierra e do Llano foram intensos, e expressavam tanto diferenças ideológicas, quanto divergências com relação às táticas do movimento. Em geral, o pequeno grupo de comunistas do M26J, como eles eram chamados internamente, se encontrava entre os comandantes do Exército Rebelde na Sierra. A direção nacional do Movimento, atuante no Llano, contava com um forte grupo socialista humanista, que criticava radicalmente tanto o imperialismo ianque quanto o imperialismo russo. Para além desta divisão ideológica, no Llano prevalecia a tese de que a revolução seria definida não pela ação armada, mas por uma greve geral dos trabalhadores. Na Sierra, passava-se a defender, tão logo alcançaram grandes êxitos, que o núcleo central da revolução era o Exército Rebelde e que todas as forças do M26J deveriam existir somente para servi-la.⁹⁹

Após essa divisão de qual deveria ser a tática que definiria as ações do grupo, em 1958, a Direção Nacional do Movimento 26 de Julho, passou a ser gerida pelo

⁹⁵ SOARES, 2008, p. 89.

⁹⁶ SADDI, Rafael. A Revolução Cubana e o perfil ideológico do movimento 26 de julho. *Revista Brasileira do Caribe*, Maranhão, v. 18, n. 35, pp. 121-134, jul./dez. 2017, p. 122.

⁹⁷ SOARES, 2008, p. 94.

⁹⁸ SOARES, 2008, p. 94.

⁹⁹ SADDI, 2017, p. 122.

Exército Rebelde, logo, pelo grupo que se encontrava em *Sierra Maestra*. Todo o grupo passaria a responder as decisões do chefe do Exército Rebelde, Fidel Castro.¹⁰⁰

Por existir uma diversidade de posições políticas, não havia um “programa ideológico do movimento”,¹⁰¹ propriamente dita, no sentido de uma concepção sistemática e delimitada. Nesse sentido, a diversidade implicava na construção de um programa político que defendesse ideias “nacionalistas, democráticas e reformistas”,¹⁰² segundo Saddi. Quanto mais amplas as concepções fossem, mais facilidade se tinha para agregar discursos diferentes. As tentativas de formular um programa político não foram capazes de sobrepujar o programa já defendido por Castro, em sua defesa após o assalto ao Quartel de Moncada, que ficou conhecida como *A História me Absolverá*. Esse discurso foi tido como a plataforma política do MR26, durante a luta revolucionária.¹⁰³

As vantagens deste não aprofundamento ideológico foram várias para a luta insurrecional. Em primeiro lugar, ele possibilitava ao M26J aglutinar militantes de diferentes ideologias, tornando-se rapidamente um grande movimento nacional. [...] Entretanto, é também este vazio ideológico que pôde ser ocupado pelos velhos comunistas, que apesar de terem pouco respaldo popular, eram preparados politicamente e tinham tanto o apoio dos novos comunistas do M26J quanto um programa ideológico para a Revolução.¹⁰⁴

A proximidade que se estabeleceu entre os comunistas do PSP e os comunistas do MR26 nos interessa, à medida que, nos fornece pistas para entender como esses dois grupos, que a princípio não eram próximos taticamente contra a ditadura de Batistas, após a Revolução Cubana, estabelecem uma relação. Essa conexão foi tal, ao ponto do quadro de comunistas do PSP integrarem vários cargos importantes do novo governo revolucionário. O exemplo de um desses casos foi o comunista Alfredo Guevara, que se tornaria o presidente do ICAIC. Para fins desse capítulo, essa relação que será demonstrada ao longo de nosso texto, nos parece profundamente importante, pois ela demarcaria a posição oficial do ICAIC, na figura de Guevara, e a construção de uma política cultural oficial do governo, no início dos anos 1960.

Tomás Gutiérrez Alea não era ligado ao quadro dos comunistas e não atuou em suas frentes,¹⁰⁵ porém, foi colaborador do MR26 e esteve à frente da Direção Nacional de Cultura do Exército Rebelde, criado em janeiro de 1959. Sendo um dos primeiros realizadores, juntamente com Julio García Espinosa, a dirigir um documentário, que não foi produzido antes da criação do instituto, mas finalizado no ICAIC.¹⁰⁶ Tal documentário, *Esta Tierra Nuestra*, tratava da reforma agrária, bem ao estilo do neorrealismo italiano.¹⁰⁷ Alea estudou na Itália, nos anos 1950, justamente no momento

¹⁰⁰ SADDI, 2017, p. 122.

¹⁰¹ SADDI, 2017, p. 124.

¹⁰² SADDI, 2017, p. 128.

¹⁰³ SADDI, 2017, p. 129.

¹⁰⁴ SADDI, 2017, p. 130.

¹⁰⁵ OROZ, 1985, p. 21.

¹⁰⁶ VILLAÇA, 2010, p. 47.

¹⁰⁷ Durante a década de 1940, o Neorrealismo italiano foi um movimento do cinema moderno que estava associado à situação política do país, após a 2ª Guerra Mundial. Esse movimento manteve uma relação estreita entre a prática cinematográfica e a realidade social de uma Itália destruída com a guerra. Os

do pós-Segunda Guerra Mundial, momento esse de efervescência do neorealismo. Coincidentemente ou não, Julio García Espinosa, diretor cubano, também estudava em Roma, nessa época.¹⁰⁸ Espinosa viria a ser seu parceiro em projetos do ICAIC e um dos seus primeiros diretores, assim como Alea. Os dois realizariam as primeiras produções, na Cuba revolucionária.

Assim, a partir de sua experiência e sua formação, Alea foi convidado pelo novo governo a contribuir com o ICAIC e recebeu a função de convocar amigos e cineastas, que estavam fora de Cuba, para compor os quadros técnicos do Instituto. Essa função, entretanto, não resultou de forma efetiva, pois a direção do Instituto, na figura de Guevara, priorizou os seus companheiros, caso de militantes do PSP, renegando, pois, antigos desafetos. Um desses desafetos do diretor era Guillermo Cabrera Infante, que se tornaria diretor de *Lunes de Revolución*.¹⁰⁹ Segundo Villaça, é importante ressaltar que Guevara, como diretor, estabeleceu uma relação do ICAIC com as orientações política de seu partido, o PSP. O que não aconteceu sem desavenças.

Com a adesão ao socialismo, em 1961, a ala comunista se fortaleceu politicamente, e pressionou o governo a aderir ao modelo soviético do realismo socialista¹¹⁰ para a política cultural da ilha.¹¹¹ O Realismo Socialista foi um regime estético de modelo no campo da arte, implantado na União Soviética, que tinha como uma de suas premissas a construção de uma imagem da revolução e de suas políticas, sendo oficialmente anunciado no I Congresso dos Escritores Soviéticos, em 1934. Nesse sentido, o Partido Comunista da União Soviética, portanto, passou a controlar os temas e os estilos de produção artística com a finalidade de garantir a propaganda política nos diversos campos da arte, como por exemplo, a literatura e o cinema.

Com essa adesão, os intelectuais tidos como “liberais” sofreram repressões no meio cultural. Num primeiro momento, Guevara travou embates com esses últimos, mas assim que esse grupo foi derrotado suas forças convergiram para combater os “dogmáticos”. “A resistência ao realismo socialista, no ICAIC, apesar da forte presença do PSP nessa instituição, era muito grande: cineastas de variadas tendências concordavam com a inadequação desse modelo à realidade cubana”¹¹². Os intelectuais comunistas eram a favor de um modelo a ser seguido para a realização de qualquer tarefa artística, logo, compartilhavam a ideia de uma arte propagandística, e por isso a aproximação com o modelo do realismo socialista era desejável. Segundo Villaça, o que manteve a autonomia do Instituto, em relação a esse debate, foi a relação próxima do

diretores mantinham a premissa de trabalharem com não-atores, filmarem fora do estúdio, ou seja, em locações de rua, e situações que retratavam a condição social do país. Algumas de suas temáticas incluíam a condição de pobreza, opressão e injustiça.

¹⁰⁸ OROZ, 1985, 22.

¹⁰⁹ VILLAÇA, 2010, p. 48.

¹¹⁰ O Realismo Socialista foi o "método fundamental da literatura soviética, exigia do artista uma figuração verídica e historicamente concreta da realidade em seu desenvolvimento revolucionário. Ao mesmo tempo, a veracidade e concreticidade histórica da figuração artística da realidade devem se unir à tarefa de remodelação ideológica e da educação dos trabalhadores no espírito do socialismo." (STRADA, 1987, p. 192 apud FORTE, 2013, p. 2) Um modelo que fosse acessível, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, uma arte figurativa e não abstrata, que fosse veiculadora das ideias, ideologias e mensagens do regime ao povo. Para mais informação ver: FORTE, Graziela Naclério . Arte e Poder: O Realismo Socialista. *NOVOS TEMAS* , v. 9, p. 57-66, 2013.

¹¹¹ VILLAÇA, 2010, p. 49.

¹¹² VILLAÇA, 2010, p. 49.

diretor com Fidel Castro. A mesma relação foi responsável pelo governo fazer “vistas grossas [...] para as pequenas faltas ideológicas e divergências internas, entre a velha e a nova geração de cineastas [...]”¹¹³

O triunfo da revolução cubana ocasionou transformações em toda a sociedade, não só no âmbito político e econômico, mas, principalmente no campo artístico-cultural. Acreditamos que as transformações capitaneadas pelo governo revolucionário foram levadas a cabo pela ação dos grupos de intelectuais que estavam dentro dos espaços ligados à cultura. No processo de elaboração da política cultural, forças políticas tentam garantir o predomínio de sua visão e, conseqüentemente, sua hegemonia no setor da cultura.¹¹⁴ O que se deu em Cuba foi a tentativa de imposição de uma visão unitária do qual deveria ser o papel da arte e o que se entendia por arte e artista revolucionários. É justamente essa tentativa de imposição hegemônica, que nos faz olhar para a atuação dos intelectuais.

Grande parte da historiografia toma os anos 1970, em Cuba, como sendo o início de uma perseguição aos intelectuais e do controle mais intenso dos meios culturais, tendo o Congresso Nacional de Educação e Cultura, de 1971, como o seu ponto de maior tensão. No qual o governo institucionalizou sua política cultural, fechando o cerco político e ideológico no campo artístico. Percebemos que essas políticas já vinham sendo aplicada uma década antes. Em 1961, quando da realização do Primeiro Congresso Nacional de Escritores e Artista, o governo oficializaria a construção de uma política cultural. Nesse sentido, esse encontro pôs fim à liberdade de intelectuais que não eram vistos como realizadores de uma arte engajada.¹¹⁵

O governo revolucionário, desde a conquista do poder, manteve uma relação estreita com a esfera cultural. Entendemos que o papel da arte junto à política¹¹⁶ foi notável, no sentido de que a arte obteve um destaque perante as transformações postas em prática pelo regime.¹¹⁷ O caso do cinema, por exemplo, é particular, à medida que, foi ele o grande responsável pela “consolidação da imagem” do governo revolucionário.¹¹⁸ Essa consolidação se deu de forma estruturada, pois o projeto do ICAIC era fazer com que as imagens cinematográficas chegassem ao maior número possível de cubanos: era a chamada “ampliação do público.”¹¹⁹

Nesse sentido, podemos citar alguns exemplos, como o cine-móvel, uma estrutura adaptada para o transporte e a realização de sessões de cinema onde não houvesse salas de exibição. Inclusive essa experiência foi registrada no documentário de Octavio Cortázar, chamado *Por primeira vez*, de 1967, onde o cineasta investiga as

¹¹³ VILLAÇA, 2010, p. 50.

¹¹⁴ VILLAÇA, 2010, p. 23.

¹¹⁵ MISKULIN, Silvia Cezar. *Os intelectuais e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda, 2009, p. 12.

¹¹⁶ O grupo de intelectuais que também eram diretores entendiam o cinema como um instrumento da revolução e, nesse sentido, o papel da arte era um papel político. Uma arte que estivesse atrelada aos ideais revolucionários e pudesse desvendar a “realidade” cubana. Ver: AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, Garcia Espinosa, Sanjinés e Alea – Teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 269.

¹¹⁷ VILLAÇA, 2010, p. 23.

¹¹⁸ VILLAÇA, 2010, p. 22.

¹¹⁹ VILLAÇA, 2010, p. 68.

reações dos cubanos ao assistirem um filme pela primeira vez. Outro exemplo foi a Enciclopédia Popular¹²⁰, que consistia na elaboração de pequenos filmes didáticos. A produção voltada à educação do público se voltou para a produção de documentários de curta-metragem. Esse seguimento ficou bastante conhecido pelo *Noticiero ICAIC*, liderado pelo cineasta Santiago Álvarez. Os pequenos filmes consistiam em exibir notícias e conquistas da Revolução.¹²¹ Rapidamente, os noticiários ganharam muita popularidade em Cuba, pois eram transmitidos pela televisão. Tanto a divulgação sobre o cinema quanto as propagandas do governo, e até mesmos os discursos de Fidel Castro eram veiculados em programas de televisão que eram dedicados às notícias sobre as produções cinematográficas.¹²² Posto isso, os exemplos apresentados são para demonstrar o empenho do governo em relação à utilização da arte como instrumento político. É a essa proximidade que destacamos, ao afirmar que a arte ocupou um papel de destaque dentro das políticas culturais do governo.

Com a Revolução, a política cultural que o novo governo implantou foi um projeto no qual os artistas teriam o papel fundamental de pensar a sociedade cubana. O governo tinha a visão de que as artes tinham um papel fundamental de criação e difusão da ideia de uma nova identidade.¹²³

Como essa perspectiva, uma das primeiras medidas foi a elaboração e a criação de órgãos e instituições com finalidades artísticas e culturais. Uma delas foi a criação do suplemento literário *Lunes de Revolución*, publicado pelo jornal *Revolución*.

Lunes foi um suplemento literário semanal, sendo criado em 1959 e circulou até 1961, totalizando 129 edições. Sua primeira edição data de 23 de março de 1959 e seu último exemplar circulou no dia 6 de novembro de 1961. Guillermo Cabrera Infante – irmão de Sabá Cabrera Infante, um dos diretores do curta documental P.M – foi o diretor do suplemento, enquanto Pablo Armando Fernández foi o subdiretor. A publicação editou textos culturais - ligados ao mais diversos campos da arte: como cinema, dança, música, poemas, literatura, pintura, arquitetura entre outros - e políticos.

As revistas, segundo Jean-François Sirinelli, são espaços privilegiados para a verificação das atuações intelectuais, a veiculação de suas ideias e seus posicionamentos ideológicos perante os debates assumidos.¹²⁴ A condição do governo, para se fazer uma arte revolucionária, era que os artistas e intelectuais mantivessem um compromisso com as ideias da revolução em curso. Seria exatamente essa condição que faria a relação dos intelectuais com o governo ser cada vez mais estremecida.¹²⁵

A composição do quadro de intelectuais de *Lunes* era diversificada, onde circulavam desde os intelectuais mais antigos e ligados ao PSP até os mais novos e radicais estéticos. Alguns de seus colaboradores cubanos mais ativos foram: Virgilio

¹²⁰ VILLAÇA, 2010, p. 70.

¹²¹ VILLAÇA, 2010, p. 71, 87 e 88.

¹²² VILLAÇA, 2010, p. 78.

¹²³ VILLAÇA, 2010, p. 21

¹²⁴ SIRINELLI, 1996, P. 249 apud MISKULIN, 2009, p. 18.

¹²⁵ MISKULIN, 2009, p. 29.

Piñera, Nicolás Guillen, Alejo Carpentier, Heberto Padilla e Edmundo Desnoes.¹²⁶ O suplemento também obteve colaboração de intelectuais estrangeiros como: Jean Paul Sartre, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Pablo, Picasso entre muitos outros.¹²⁷ Por seu caráter eclético e por ser heterogêneo nos temas que abordava, *Lunes* rapidamente conquistou um espaço na cena cultural cubana. Criou uma editora (*Ediciones R*), uma gravadora (*Sonido R*), além de conseguir um espaço na televisão onde realizava um programa em horário nobre (*Lunes em TV*). Programa no qual o filme P.M fez sua estreia em Cuba.¹²⁸

O suplemento editou textos políticos se comprometendo com os ideais da Revolução Cubana.¹²⁹ O primeiro editorial do suplemento literário, *Una posición*, em 23 de março, de 1959, apresentou o posicionamento político de seus editores: se desvinculava dos intelectuais que foram envolvidos com a ditadura de Batista, além de pensar aquele espaço como uma possibilidade de ação para os intelectuais em prol da Revolução.¹³⁰ Seu posicionamento, com relação a sua atuação política, mais especificamente nas suas formas estéticas, estabeleceu confronto entre os grupos de intelectuais, dentro do suplemento, e com as políticas do governo.¹³¹ O caso mais emblemático que desembocou em toda a discussão sobre a construção de uma política cultural foi sobre o filme P.M.

¹²⁶ Os intelectuais destacados compõem uma pequena mostra, pois foram colaboradores ativos de *Lunes de Revolución*. Segundo Chaple Mesa, existiam dentro dos gêneros da literatura, romance e poesia, por exemplo, duas categorias de autores. A primeira era a geração de “autores formados antes de 1959” (MESA, 2011, p. 133), que compreendia Piñera, Guillen e Carpentier, entre outros. Virgilio Piñera foi um escritor e sua obra se estende tanto para a poesia quanto para a novela e o teatro. Foi um colaborador ativo do periódico *Revolución*. Dirigido por Carlos Franqui e de seu suplemento *Lunes de Revolución*, dirigido por Guillermo Cabrera Infante. Foi diretor da *Ediciones R*, a editora independente de *Lunes*, entre 1960 e 1964. “Na época era a única editora independente que restava em Cuba, já que as outras haviam sido nacionalizadas pela editora estatal *Imprensa Nacional*, sob a direção do escritor Alejo.” (MISKULIN, 1998, p. 4) Nicolás Guillen foi um poeta, sendo a situação social do negro um dos grandes temas de suas obras. No advento do regime revolucionário, de 1959, foi um dos seus mais destacados defensores. Em 1961 foi eleito presidente da União Nacional de Escritores e Artistas de Cuba (UNEAC); Alejo Carpentier foi escritor, jornalista, ensaísta, e com a vitória da revolução, passou a dirigir a Editora Nacional de Cuba. A segunda categoria era “primeira geração da época” (MESA, 2011, p. 133 e 142), ou seja, a primeira geração, após a revolução: Padilla e Desnoes, entre outros. Heberto Padilla foi um poeta e jornalista e também escreveu para o jornal *Revolución e Lunes*. Em 1968, seu nome se envolveria em uma grande polêmica, pois seu livro *Fuera de Juego*, que ganhou o Grande Prêmio da União Nacional dos Escritores e Artistas de Cuba (UNEAC), abordava as mazelas da vida de Cuba, e não poupou críticas ao governo de Fidel Castro. O poeta foi fortemente perseguido em Cuba e preso. Edmundo Desnoes é escritor, professor e ensaísta. Atuou ativamente escrevendo textos para a *Lunes de Revolución*, desde o seu início, em 1959. Desnoes escreveu seu primeiro romance em 1965, *Memorias del subdesarrollo*. Em 1968, o romance foi filmado pelo diretor Tomás Gutiérrez Alea, se tornando um clássico da cinematografia cubana e de toda a América Latina. Ver: MESA, Sergio Chaple. A literatura cubana na época da Revolução. Revista Estudos Avançados, São Paulo, v. 25, n. 72, pp. 131-144, 2011.

¹²⁷ MISKULIN, Silvia Cezar. Cultura e política na Revolução Cubana: a importância de *Lunes de Revolución*. In: *Anais Eletrônicos do III Encontro da ANPHLAC*, São Paulo, 1998, p. 3

¹²⁸ MISKULIN, 1998, p. 4

¹²⁹ MISKULIN, 2009, p. 37.

¹³⁰ MISKULIN, Silvia Cezar. A política cultural no início da Revolução Cubana: o caso do suplemento cultural *Lunes de Revolución*. *Outubro Revista*, n. 6, p. 77-90, 2001/2002, p. 78.

¹³¹ MISKULIN, 2009, p. 37.

1.3 – De P.M ao “caso P.M”

O curta-metragem *P.M. [Pasado Meridiano]*, de Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez-Leal, realizado em 1961, causou um grande impacto no campo cultural. O filme, pequeno em seu tamanho, pois contém uma narrativa de aproximadamente quatorze minutos, inaugurou, ou melhor, foi o responsável por trazer à tona a discussão dos limites de uma arte revolucionária e o papel dos intelectuais no processo de consolidação da Revolução Cubana.

A narrativa do filme é apresentada em duas sequências. A primeira delas se inicia com um grupo de pessoas chegando de barco, ao que seria uma espécie de um pequeno porto, em alguma parte do litoral da ilha. Logo após o desembarque, acompanhamos os lugares que esses cubanos frequentam na noite de Havana. Somos levados a bares com muitas pessoas, essas mesmas estão se divertindo, cantando, tocando, bebendo, fumando e dançando. No filme não há diálogos, portanto, é a música de percussão, tocada pelos grupos dentro dos bares, que fornece o ritmo da narrativa. A dança, aliás, é uma das protagonistas do curta.

Em seus primeiros minutos, uma cena chama nossa atenção. Um casal está dançando. A cubana está com um copo de bebida em uma das mãos, enquanto a outra está apertada com seu parceiro. A mão livre do homem segura a cintura da mulher. A câmera filma esse casal em diferentes pontos de seu corpo: as mãos, o copo, o rosto, a cintura, o rebolado da mulher. O copo, aliás, é filmado sendo retirado de suas mãos pelo seu parceiro de dança. Nesse momento, percebemos que a mulher deixa um pouco de sua bebida cair, demonstrando estar um pouco alcoolizada, assim como seu parceiro. A câmera alterna o seu movimento de baixo para cima e de cima para baixo, para acompanhar os passos da dança, além dos outros participantes em volta do casal, que também estão no bar ouvindo o grupo tocar.



(Figura 1 – Casal dançando no bar)



(Figura 2 – Casal dançando no bar)

Durante, mais ou menos, oito minutos e meio, um pouco mais da metade do filme, somos ambientados no cotidiano de uma noite típica de um bar e tudo o que pode cercá-lo. Pessoas aglomeradas no balcão tentando comprar suas bebidas e ou brigando. Muitas ações acontecem, ao mesmo tempo. Homens, mulheres, brancos, negros - aqui é interessante notar que negros são a maioria que aparecem na narrativa, sejam como frequentadores dos lugares apresentados, sejam com suas bandas de percussão - , crianças, jovens e senhores, sempre acompanhados pela trilha sonora do filme, que é a própria música ambiente. Drasticamente, a música é encerrada e há um corte na cena.

Inicia-se o que entendo ser a segunda sequência do filme. Com o corte da cena anterior, somos apresentados a um novo lugar, a qual a câmera dá um close no letreiro luminoso, que está à porta, e podemos ler: “Rumba Chori”. Um grupo de músicos começa a tocar, a música retorna a cena, mas em um ritmo menos acelerado e o local é, aparentemente, mais vazio e menos agitado, como os bares da primeira parte. Entre nós - espectadores - que possuímos a visão subjetiva da câmera e o grupo que toca, existem alguns casais dançando, porém, não enxergamos a sua fisionomia. Por estarem contra a luz que está no palco, acabamos enxergando apenas as silhuetas de seus corpos dançando a nossa frente como sombras. As imagens são intercaladas entre o grupo tocando seus instrumentos e a silhueta negra do casal bailando ao sol do músico.



(Figura 3 – Fachada da casa de show)



(Figura 4 – Silhuetas de um casal dançando no bar)



(Figura 5 – Silhuetas de um casal dançando no bar)

Sáimos do clube, e, agora, ao som de uma trilha sonora, sem ser tocada por algum grupo, contemplamos transeuntes nas ruas ou bares, logo, retornamos a primeira cena do filme: a chegada do barco ao porto. Agora, os transeuntes estão retornando da sua diversão noturna e retornando para o seu local de origem. Aos poucos, o barco vai penetrando na noite, em um mar escuro, e o filme se encerra. Por que o filme causou tanta divisão entre os intelectuais?



(Figura 6 – A despedida do barco)

O *Free Cinema* foi um movimento cinematográfico, iniciado nos anos 1950, na Inglaterra e a principal característica desse cinema tinha como prioridade “a busca por novos modos de articular a realidade em uma nova conjuntura histórica. Forma e conteúdo estavam desta forma ligados por um impulso similar, o de “falar” e “ouvir” a demótica, a língua do bar, da rua, da fábrica, dos parques de diversão, ou seja, as línguas do dia-a-dia”,¹³² a partir da observação da câmera, sem, necessariamente, um roteiro rígido e prezando pela espontaneidade dos acontecimentos. Ou seja, atribuir um “valor cultural ao homem comum”.¹³³

P.M. compartilhava esteticamente os princípios do *Free Cinema*, ao voltar sua câmera para o mundo social dos trabalhadores, do homem comum. Nesse sentido, existia “(...) um desejo consciente de revelar aquilo que num primeiro momento poderia parecer insignificante, e conferir-lhe um valor cultural. Ligado a estas questões estava o desafio estético.”¹³⁴ A relação entre *P.M.* e o *Free Cinema* se estabelece, não somente, em documentar o cotidiano como tal, mas a partir do uso da linguagem, a seleção das imagens e o estabelecimento da relação entre eles, a possibilidade de elaborar um produto artístico, ao “extrair poesia do dia-a-dia.”¹³⁵ Advoga-se, portanto, um “realismo

¹³² MELLO, Cecília Antakly de. *Free Cinema: O Elogio do Homem Comum*. Significação - Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, n. 29, pp. 60-79, 2008, p. 64

¹³³ MELLO, 2008, p. 72

¹³⁴ MELLO, 2008, p. 64.

¹³⁵ MELLO, 2008, p. 73.

cinematográfico, voltado a uma redescoberta do dia-a-dia do homem comum, do que poderia parecer trivial e sem interesse dramático, em termos clássicos.”¹³⁶Essa liberdade documental esbarava-se, portanto, no moldes rígidos e propagandísticos e impositivos do realismo socialista.

Esse pequeno filme que, aparentemente não tem nada de “errado”, desencadeou uma discussão entre os intelectuais cubanos. Ele não apresenta “nada” contra a revolução e também nada que, segundo o governo, fosse uma conduta considerada adequada a uma atitude revolucionária.

Os documentários e os noticiários oficiais da ICAIC queriam mostrar o lado positivo da revolução: cooperativas agrícolas, soldados e milicianos prontos para defender a revolução. É verdade, que a PM mostrou a noite de Havana que se recusou a desaparecer e onde pequenos cabarés, prostitutas, jogos, drogas e negros ainda dançavam.¹³⁷

O filme foi patrocinado por *Lunes de Revolución* e gerou discussões entre os intelectuais e desencadeou debates, convocados pelo ICAIC, instituição que mantinha um órgão responsável pela exibição de filmes; com a presença de artistas, diretores e funcionários do governo que ocuparam a Biblioteca Nacional em junho de 1961. Essa reunião foi presidida por Fidel Castro. O filme foi financiado por *Lunes*, o que só gerou ainda mais desconfiança vinda do governo com relação ao suplemento, pois um grupo de intelectuais defendeu sua exibição.¹³⁸

A represália a *P.M* residiu, principalmente, por ser sido considerado um documentário que não estava dentro das regras de um cinema pedagógico – como aqueles realizados pelo ICAIC – que se esperava naquele momento. Além de ser uma livre iniciativa, ou seja, fugia do controle de aprovação e de seleção dos departamentos do Instituto, que prezavam em financiar os projetos de diretores mais velhos, mais experientes e comprometidos ideologicamente.¹³⁹ Outro fator importante, que ultrapassa os limites da narrativa do filme, localiza-se no fato de que um dos diretores do documentário era irmão de Cabrera Infante, que colaborou na produção do filme, desafeto político do diretor do ICAIC, Alfredo Guevara, que como comentamos anteriormente manteve o escritor longe de fazer parte dos quadros institucionais do ICAIC.

O documentário foi censurado. Tanto *Revolución* quanto *Lunes* foram atacados por intelectuais comunistas ligados ao PSP, que os acusavam de contrarrevolucionários.¹⁴⁰ Somando-se a isso, *Lunes* era acusado de ser um suplemento “eclético” e por utilizar uma linguagem de difícil acesso à grande população, priorizando temas pouco importantes para o governo.¹⁴¹

¹³⁶ MELLO, 2008, p. 68

¹³⁷ GONZÁLEZ, 2016, p. 222.

¹³⁸ MISKULIN, 2009, p. 33-34.

¹³⁹ VILLAÇA, 2010, p. 52-53.

¹⁴⁰ MISKULIN, 2001/2002, p. 85.

¹⁴¹ VILLAÇA, 2010, p. 53.

O Caso P.M. foi o álibi para vários propósitos políticos que, no fundo, se complementavam: a afirmação, por parte da direção do ICAIC, do monopólio do Instituto no meio cinematográfico; o refreamento, pelo governo, de iniciativas de produção independente e ousadas estéticas; a definição, por este, frente às interrogações dos intelectuais estrangeiros, de uma linha básica de política cultural; e a represália, por parte do grupo hegemônico no meio cultural (os comunistas), ao grupo formado por intelectuais não comunistas que ocupavam alguns espaços significativos até aquele momento. O governo cubano ainda buscava um rumo em termos de política cultural, e este ora se inclinava ao realismo socialista, ancorado no apoio da URSS e na insistência de comunistas do PSP em prol dessa opção, ora se abria em possibilidades mais amplas, justificadas pelo argumento de que era preciso encontrar uma solução ‘cubana’.¹⁴²

O filme *P.M.*, que logo se transformou no Caso P.M, foi o responsável, ou melhor, responsabilizado ao dar início a uma grande discussão sobre o papel da arte em Cuba. Após o primeiro impacto que o filme causou no meio intelectual, o cenário cultural foi palco de duas grandes discussões, que deram início a criação de uma política cultural oficial do governo, a saber: o encontro organizado pelo governo com os intelectuais, na Biblioteca Nacional José Martí, nos dias 16, 23 e 30 de junho de 1961, no qual Fidel Castro proferiria o seu famoso discurso *Palavras aos Intelectuais*, que delinearía os rumos que o governo desejava para a cultura, e a realização do Primeiro Congresso Nacional de Escritores Artistas, entre os dias 18 e 22 de agosto de 1961. O Congresso oficializaria o discurso anterior de Castro e transformaria, mais ainda, a relação do governo com intelectuais que não fossem vistos como artistas revolucionários.

1.4 –Palavras aos intelectuais: diretrizes para uma política cultural

Após sua estreia em um programa de televisão, diretamente relacionado à *Lunes*, era necessário obter uma autorização para que o filme P.M pudesse ser passado nas salas comerciais de cinema. Esse pedido era realizado à Comissão de Estudo e Classificação de Filme do ICAIC. O instituto era o órgão responsável pelo controle de todas as etapas ligadas a indústria cinematográfica cubana, desde a permissão, produção, distribuição e exibição e preservação dos filmes. A Lei de Nacionalização, promulgada pelo governo revolucionário, em agosto de 1960, fez com que as salas de exibição, que antes eram controladas por empresas estrangeiras, passassem a ser administradas pelo ICAIC.¹⁴³ Logo, era necessária sua autorização. Em outras palavras, o ICAIC detinha o controle e o poder de escolher quais filmes poderiam ou não ser exibidos. *P.M.* teve seu pedido de exibição negado.

Podemos inferir que, por ser o órgão diretamente ligado ao governo, que detém o poder dentro da indústria cinematográfica cubana, o ICAIC não ficou satisfeito com a produção independente de *P.M.* Essa atitude dos diretores interferia, diretamente, no controle que o instituto tinha, logo, ele não poderia regular as produções. O pedido de

¹⁴² VILLAÇA, 2010, p. 54.

¹⁴³ "Cine 1960". *Lunes de Revolución*, Havana, n. 90, 09/1/1961, p. 21.

exibição de *P.M.* foi negado e a cópia do filme foi confiscada.¹⁴⁴ “*P.M.* foi analisado como sendo um filme licencioso, lascivo, fragmentador da realidade social cubana.”¹⁴⁵ Esse ato de censura gerou reações de alguns intelectuais que orbitavam em torno de *Lunes*. Como forma de protesto, o grupo recolheu assinaturas contra a apreensão e a censura, além de acusar o “ICAIC de fazer arte realista socialista, voltada exclusivamente para os alfabetizadores e milicianos.”¹⁴⁶

Em contrapartida a essas reações, o governo realizou reuniões na Biblioteca Nacional José Martí, nos dias 16, 23 e 30 de junho de 1961, para debater sobre os rumos da política cultural. Algumas personalidades como Haydée Santamaría, Vicentina Antuña, Alfredo Guevara, Carlos Franqui, Guillermo Cabrera Infante, Virgílio Piñera, além de dirigentes políticos como o presidente Osvaldo Dórticos e o primeiro ministro Fidel Castro estiveram presentes nesse encontro.¹⁴⁷ Estas reuniões seriam uma prévia do que ocorreria no Primeiro Congresso Nacional de Escritores e Artistas de Cuba, em agosto do mesmo ano, e sua deliberação sobre o que se tornaria o “caso *P.M.*”

Ao final da reunião, Fidel Castro realizou uma intervenção para fechar os três dias de encontros. Seu discurso ficou conhecido como *Palabras aos intelectuais* e marcou o início do que seria a construção de uma política cultural oficial, focando em quais seriam os papéis do governo e dos intelectuais, seus direitos e os deveres.

Fidel Castro se intitula como um “agente da revolução”¹⁴⁸ e a mesma só seria efetiva, caso produzisse uma “revolução cultural”¹⁴⁹ em seus país. O discurso tem início com um tom ameno, porém, revela que o governo já sentia a necessidade de estabelecer a construção e o rumo que a política cultural deveria tomar. A discussão, segundo Castro, “já estava na mente do governo”¹⁵⁰ e foi o “incidente”,¹⁵¹ leia-se o filme *P.M.*, que contribuiu para acelerar esse encontro. É importante refletir sobre os termos que o primeiro ministro se utiliza para falar dessa situação. O filme *P.M.* passou a ser chamado de “caso *P.M.*”, justamente, pela discussão que instaurou no seio dos intelectuais – prós e contra – e o governo revolucionário. Essa situação se transforma em um “problema cultural”,¹⁵² segundo o próprio dirigente. Posto isso, percebemos como o filme, de fato, causou uma divisão.

O encontro ocorreu durante três dias e o discurso de Fidel aconteceu no último dia; contudo, ele afirma que desde o primeiro dia da reunião existia uma questão central, que vinha sendo levantada através de diferentes pontos de vistas, e foi ela que permeou os ânimos. Ele afirma que “o problema fundamental que flutuou aqui no ambiente foi o problema da liberdade para a criação artística”.¹⁵³ A fala de Castro observava que os

¹⁴⁴ LEAL, Orlando Jiménez. Conversaciones em la Biblioteca. In: LEAL, Orlando Jiménez; ZAYÁS, Manuel. (Org.). El caso PM: cine, poder y censura. Madrid: Editorial Hypermedia, 2014, p. 31.

¹⁴⁵ MISKULIN, 1998, p. 5.

¹⁴⁶ MISKULIN, 1998, p. 5.

¹⁴⁷ MISKULIN, 2009, p. 33-34.

¹⁴⁸ CASTRO, Fidel. *Palabras a los Intelectuales*. Cuba, 1961. Disponível em: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

¹⁴⁹ CASTRO, 1961.

¹⁵⁰ CASTRO, 1961.

¹⁵¹ CASTRO, 1961.

¹⁵² CASTRO, 1961.

¹⁵³ CASTRO, 1961.

intelectuais não estavam colocando em ordem de prioridade o que deveria ser priorizado. Nesse sentido, a questão que é colocada é a seguinte:

Qual deve ser a primeira preocupação de todo cidadão hoje? Será a preocupação de que a Revolução vai sobrecarregar suas medidas, que a Revolução vai sufocar a arte, que a Revolução vai sufocar o gênio criativo de nossos cidadãos, ou a preocupação de parte de todos deve ser a própria Revolução?¹⁵⁴

Se por um lado, na visão de Fidel, a questão principal, para alguns intelectuais, era a perda de sua autonomia criativa, por outro lado, a questão central do dirigente era de que o desenvolvimento da revolução estava em primeiro lugar.

A “liberdade formal”,¹⁵⁵ ou seja, a liberdade que os artistas tinham para se expressar por meio de sua arte, segundo Fidel, era uma questão sobre a qual “todo mundo estava de acordo”. Estava resolvida. A principal indagação era em relação à “liberdade de conteúdo”.¹⁵⁶ Chamado de ponto “polêmico”.¹⁵⁷ Deveria ou não haver absoluta liberdade de conteúdo com relação à expressão artística? A resposta, indireta, de Fidel vem através da lembrança de que a revolução trouxe liberdade ao país, haja vista que se vivia sob a ditadura de Fulgencio Batista. Ora, o discurso, portanto, colocava a revolução como inimiga da falta de liberdade, já que foi ela a responsável por estabelecê-la na ilha.

A Revolução trouxe ao país uma soma muito grande de liberdades, a Revolução não pode ser essencialmente um inimigo das liberdades; se a preocupação de alguém é de que a Revolução vai sufocar seu espírito criativo, essa preocupação é desnecessária, essa preocupação não tem razão para ser. Onde pode estar a razão para essa preocupação? Pode realmente se preocupar com esse problema quem não tiver certeza de suas convicções revolucionárias. Aqueles que desconfiam de sua própria arte, que desconfiam de sua verdadeira capacidade de criar, podem se preocupar com esse problema.¹⁵⁸

Essa colocação passa a ser um ponto chave do discurso de Fidel. Só pensa em liberdade quem de fato não sente que sua arte é, verdadeiramente, revolucionária. A única preocupação dos artistas e intelectuais é que deveriam se envolver com o desenvolvimento do processo revolucionário. E, para isso, um verdadeiro artista revolucionário, afirma Fidel, “(...) seria aquele que estivera disposto a sacrificar sua própria vocação artística pela Revolução (aplausos).”¹⁵⁹ Isso significava a questão mais importante desses encontros: “dentro de Revolução, tudo. Contra a Revolução, nada.”¹⁶⁰

¹⁵⁴ CASTRO, 1961.

¹⁵⁵ CASTRO, 1961.

¹⁵⁶ CASTRO, 1961.

¹⁵⁷ CASTRO, 1961.

¹⁵⁸ CASTRO, 1961.

¹⁵⁹ CASTRO, 1961.

¹⁶⁰ CASTRO, 1961.

O posicionamento do primeiro ministro aponta os princípios que norteariam a construção de uma política cultural oficial: nenhum direito para aqueles que estão “contra” a Revolução. Logo, estão “fora” dela. Entretanto, o que significaria, então, estar “dentro” da Revolução? O que seria aceitável para não ultrapassar essa linha e ser visto como um contrarrevolucionário? Eis, o grande dilema que o meio intelectual cubano viveu, nos anos 1960. Ora, o limite, abstrato, foi definido a partir do momento em que o governo entendia que ser “contra” era não entender que “o primeiro direito da Revolução é o direito de existir.” O “contra a Revolução, nada” era, justamente, as obras que atacassem a Revolução, logo, o seu direito de ser e existir. Frente a esse direito, nada. O direito dos artistas e intelectuais estava estabelecido dentro desse jogo. “Os contrarrevolucionários, isto é, os inimigos da Revolução, não têm nenhum direito contra a Revolução, porque a Revolução tem um direito: o direito de existir, o direito ao desenvolvimento e o direito de vencer.”¹⁶¹

O discurso de Fidel Castro serve para introduzir a sua opinião e, portanto, a do governo, de como deveria ser a relação entre intelectuais e artistas e os limites da revolução, imposta por seus dirigentes. Logo após essa colocação, Fidel inicia sua fala sobre o “caso P.M”, caso esse que foi o grande responsável pela organização da reunião a qual seu discurso foi proferido. Afirma que, até aquele terceiro dia de reunião, “o problema do filme foi muito discutido. Eu não vi o filme: eu tenho um desejo de ver o filme (risos), estou curioso para ver o filme.”¹⁶² Ora, como o governo organiza uma reunião e mobiliza uma quantidade dos mais variados artistas e intelectuais, para discutir os limites da relação entre arte e revolução, causados a partir das imagens de P.M, se o próprio representante do governo não assistiu ao filme? O que isso implica?

Implica em dizer que: a opinião de Fidel foi balizada por intelectuais e dirigentes políticos ligados ao governo. Podemos atestar isso através de sua própria fala. Ele afirma: “embora não tenhamos (membros do governo, ou melhor, “agentes da Revolução”, termo esse atribuído pelo próprio Fidel, no início da reunião) visto esse filme, nos referimos aos critérios de um número de colegas que viram o filme, incluindo os critérios do colega Presidente [Dórticos], os critérios de diferentes colegas do Conselho Nacional de Cultura [Vicentina Antuña, diretora do Conselho].”¹⁶³ Mesmo não assistindo ao filme, Fidel recebe e aceita a opinião de seu grupo mais próximo, e ainda diz que “(...) há algo que, acredito, não pode ser discutido, e é o direito estabelecido por lei de exercer a função (proibir filmes de serem exibidos) que o Instituto de Cinema ou a Comissão Revisora desempenhou neste caso [P.M]”¹⁶⁴

A atitude do ICAIC, na fala de Fidel, é percebida como uma decisão acertada, pois, se o instituto assim o fez, então, o governo achava que assim deveria ter sido feito. Esse tipo de atitude nos leva a afirmar que o ICAIC era compreendido, pelo menos nessa situação, como representando o próprio governo. Essa relação fica esclarecida quando Fidel diz que o governo tem o direito de decidir quais filmes serão exibidos ou não. Ora, quem deu a decisão final foi a Comissão de Estudo e Classificação de Filmes, ligada ao ICAIC. Tendo tal perspectiva em vista, segundo Fidel,

¹⁶¹ CASTRO, 1961.

¹⁶² CASTRO, 1961.

¹⁶³ CASTRO, 1961.(inserção nossa)

¹⁶⁴ CASTRO, 1961.(inserção nossa)

Discute-se, acaso, esse direito do governo? O governo tem o direito de exercer essa função? Para nós, neste caso, a função fundamental é, primeiro, se existiu ou não esse direito por parte do governo. Pode se discutir a questão do procedimento, como foi feito, se não foi amigável, se um procedimento amigável poderia ter sido melhor; pode-se até mesmo discutir se a decisão foi justa ou não justa; mas há algo que eu não acho que alguém vá discutir, e é o direito do governo exercer essa função. Porque se desafiarmos esse direito, isso significaria que o governo não tem o direito de revisar os filmes que serão mostrados ao povo. E acho que é um direito que não é discutido. (...) E se tem esse direito pode fazer uso dele; pode fazer isso equivocadamente. Isso não significa que o governo seja infalível. O governo agindo no exercício de um direito ou de uma função que corresponda a ele não precisa ser necessariamente infalível. (...) Não estou dizendo, longe disso, que o governo estava equivocado nessa decisão, o que estou afirmando é que o governo atuou no uso de um direito; Eu tento me colocar no lugar daqueles que trabalharam no filme, eu tento me colocar no ânimo daqueles que fizeram o filme, e eu tento entender até a tristeza deles, seu desgosto, sua dor que o filme não tenha sido exibido.¹⁶⁵

Além de afirmar o “direito” do governo de revisar os filmes que chegariam as salas de cinema, Fidel ainda planta uma semente do que seria o começo do fim de *Lunes de Revolución*. Durante esses dias de reunião, tendo em vista a censura que o filme sofreu e a desconfiança que alguns intelectuais começaram a manter com relação ao seu direito e liberdade de criação, o governo propôs a criação de uma associação de intelectuais e artistas de Cuba. O que sugere a sua vontade de manter por perto a classe artística, além de ter controle sobre suas produções. Com certeza, a escolha do diretor dessa associação seria algum intelectual ligado ao governo. Além da associação, a criação de uma revista cultural que todos tenham acesso para publicar suas opiniões e não a um único grupo: um ataque direto aos intelectuais ligados a *Lunes*.

Acreditamos que escritores e artistas devem ter a oportunidade de se manifestar; acreditamos que escritores e artistas, por meio de sua associação, devem ter uma revista cultural, a qual todos tenham acesso. Não lhes parece que isso seria uma coisa justa? A Revolução pode colocar esses recursos, não nas mãos de um grupo: a Revolução pode e deve colocar esses recursos de uma forma que possa ser amplamente usada por todos os escritores e artistas.¹⁶⁶

O que fica posto, a partir dessa reunião finalizada com o discurso de Fidel, são duas questões: a primeira, de que a revolução precisa dos artistas e intelectuais para realizar uma “revolução cultural”,¹⁶⁷ pois é ela, em conjunto com uma “revolução econômico-social”,¹⁶⁸ que produziria as possibilidades de sustentação de uma sociedade revolucionária. A segunda questão é a da liberdade de expressão. Ou seja, cada um pode

¹⁶⁵ CASTRO, 1961.

¹⁶⁶ CASTRO, 1961.

¹⁶⁷ CASTRO, 1961.

¹⁶⁸ CASTRO, 1961.

ser expressar livremente da forma que achar melhor, entretanto, essas criações passariam “(...) através do prisma do cristal da revolução”.¹⁶⁹ Em outras palavras: é a própria revolução, ou melhor, seus dirigentes que decidem o que está “dentro” da revolução, portanto, uma arte revolucionária aceitável com as diretrizes que foram expressas na reunião. Por outro lado, também é o governo que decide o que está “contra” a revolução, a saber: uma arte contrarrevolucionária. Contra isso, nenhum direito de crítica. Aos intelectuais, estava sendo dada “(...) a oportunidade de serem mais do que espectadores: de ser atores da revolução, de escrever sobre ela, de expressar sobre ela.”¹⁷⁰ O critério de avaliação seria, portanto, o “prisma do cristal da revolução.”¹⁷¹

A reunião, realizada na Biblioteca Nacional, não passou por entre os intelectuais sem gerar algum tipo de reação. Durante a reunião, intelectuais dissidentes da perspectiva apresentada, ou melhor, imposta pelo governo, se pronunciaram em favor, em primeiro lugar, do documentário *P.M* e, em seguida, de *Lunes da Revolución*. Nomes como Carlos Franqui, diretor do jornal *Revolución*, ao qual o suplemento *Lunes* fazia parte; Pablo Armando Fernández, poeta e romancista; Virgilio Piñera, escritor, se posicionaram contra a censura e a intervenção que o governo estava fazendo no campo da cultura. Contudo, sua manifestação não alterou a decisão do governo: a censura se manteve sobre o filme e *Lunes*.

Mesmo com a situação de tensão, instalada no meio cultural cubano, percebemos nas fontes, as publicações de número 110, de 19 de junho de 1961, ou seja, três dias após a primeira reunião na biblioteca e a de número 111, de 26 de junho, três dias após a segunda reunião, de *Lunes de Revolución*, uma estratégia de contrapor ao discurso – Palavra aos intelectuais – de Fidel Castro. Como forma de demonstrar, ou melhor, reafirmar o seu posicionamento perante a discussão entre a relação da arte com a revolução, o suplemento publicou duas colaborações de intelectuais estrangeiros – John Berger, apontado como um ensaísta que publica em uma importante revista “comunista inglesa”¹⁷² e Ernst Fischer, como um “importante marxista austríaco”.¹⁷³ Este parece ter sido o meio de falar e/ou criticar o governo e utilizar a argumentação de intelectuais estrangeiros. *Lunes* publicou o que gostaria de dizer, em contraposição a perseguição e a retaliação que estava sofrendo, sem expor nenhum dos colaboradores, intelectuais e artistas cubanos.

O argumento de Berger oferece um longo passeio sobre a história, os artistas e suas produções relacionadas à arte abstrata, na Europa, e passa ser importante ao

¹⁶⁹ CASTRO, 1961.

¹⁷⁰ CASTRO, 1961.

¹⁷¹ CASTRO, 1961.

¹⁷² A edição de número 110 traz o texto de John Berger: “Arte en el Socialismo”. O autor versa sobre o “papel do artista na sociedade socialista”. Interessante se pensar que ele foi publicado nas condições supracitadas. O objetivo do texto é argumentar na defesa da relação entre “(...) a melhor tradição da arte europeia ocidental e a arte socialista”. Os editores de *Lunes* realizaram uma pequena crítica ao escritor inglês, ao afirmarem que o mesmo “não deu a arte abstrata e nem aos acontecimentos artísticos posteriores a 1920 a importância que merecem”, mesmo assim, publicam o texto que serve para mostrar o ponto de subjetividade que a arte tem. Nesse ponto, a argumentação, que faz frente ao discurso de Fidel Castro e a crítica que o suplemento recebeu, segue sendo de enorme importância. “Arte en el Socialismo”. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 110, 19/6/1961

¹⁷³ “La Necesidad del Arte”. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 111, 26/6/1961, p. 20.

afirmar que a grande contribuição da nova arte diz respeito que “a visão passou a ser o novo conteúdo da arte”.¹⁷⁴ Ou seja, o ponto de vista do criador. Sua subjetiva deveria passar a ser levada em conta.

Segundo o crítico de arte, por muito tempo, estivemos acostumados a uma única forma de perceber a arte, como um modelo prévio a ser seguido, porém não nos familiarizamos com “(...) as convenções da arte de nosso tempo”.¹⁷⁵ O perigo seria, portanto, acostumarmos com modelos que se tornaram padrões. Aceitando a convenção “como se fosse a realidade”.¹⁷⁶ Ao pensarmos em um modelo a ser seguido e que daria conta da “realidade” na arte, as argumentações de Berger se tornam certeiras e eficazes para os intelectuais cubanos divergentes com as propostas estabelecidas com o governo. Assim, “recordemos que toda arte é artificial, que nos oferece imagens e não fatos. (...) A arte não pode reproduzir a realidade total.”¹⁷⁷

A edição de número 111 traz o texto de Ernst Fischer: “*La Necesidad del Arte*” O pequeno texto de Fischer estabelece uma relação entre a arte e suas possibilidades de fazer o ser humano se conectar consigo mesmo e com o mundo a sua volta. Oferece alguns exemplos para se pensar sua questão central: “a arte foi, é e seguirá sendo indispensável”.¹⁷⁸ Interessante perceber que um ponto da argumentação de Fischer dialoga, diretamente, com a de Berger. O austríaco afirma que: “a arte necessita da tensão, da contradição (...)”.¹⁷⁹ Nesse sentido, seria necessário dois pontos de vista sobre a realidade, já que um único não consegue dar conta da totalidade social. A partir dessa contradição, esse ponto de tensão ou possibilidades de pontos de vistas: “a arte é uma meio indispensável para a conquista da fusão do ser particular com o todo, de sua socialização infinita, de sua participação nas experiências”.¹⁸⁰ Ao fim e ao cabo, a contradição é um processo importante para a construção da tomada de posição do indivíduo.

Após o que se estabeleceu, oficialmente, como política cultural, o papel da arte e do artista revolucionário, a proibição e a censura no meio intelectual e a institucionalização de uma única possibilidade de se fazer arte na ilha, além dos ataques a P.M e ao próprio *Lunes*, nos pareceu importante, e nem um pouco coincidência, que textos dessa natureza e argumentação tenham sido reproduzidos nas duas primeiras edições, logo após os limites impostos pelo governo. Parece-nos uma tática de resposta encontrada pelos diretores e intelectuais que orbitavam ao redor do suplemento cultural e discordavam da visão dos dirigentes cubanos.

¹⁷⁴ “Arte em el Socialismo”. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 110, 19/6/1961, p. 9.

¹⁷⁵ “Arte em el Socialismo”. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 110, 19/6/1961, p. 10.

¹⁷⁶ “Arte em el Socialismo”. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 110, 19/6/1961, p. 10.

¹⁷⁷ “Arte em el Socialismo”. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 110, 19/6/1961, p. 10.

¹⁷⁸ “La Necesidad del Arte”. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 111, 26/6/1961, p. 20.

¹⁷⁹ “La Necesidad del Arte”. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 111, 26/6/1961, p. 20.

¹⁸⁰ “La Necesidad del Arte”. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 111, 26/6/1961, p. 20.

1.5 - Quando os intelectuais falam de si mesmos: um encontro

Em um debate público, logo após o triunfo da Revolução, segundo Döppenschmitt, um conjunto de intelectuais compostos por Roque Dalton, René Depestre, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fornet, Carlos María Gutiérrez e de Edmundo Desnoes, tinha como premissa principal discutir qual a função e o local de ação dos intelectuais dentro da Revolução Cubana. É por meio e a partir desse encontro que podemos observar e analisar como os próprios intelectuais cubanos pensavam ser o seu papel, além de perceber concordâncias e discordâncias de um grupo, que não era homogêneo em totalidade. Nesse sentido, os intelectuais e seus posicionamentos, são fontes complexas, assim como a própria realidade era naquele momento.

Segundo Retamar, a cada nova etapa da Revolução era necessário outro tipo de discussão sobre um dos temas centrais na ilha, a saber, o papel do intelectual dentro da Revolução. Para o poeta cubano, o encontro com esse tema vinha acontecendo desde 1961, quando da reunião na Biblioteca Nacional dos intelectuais com Fidel Castro.¹⁸¹ A partir desse encontro, o governo passou a acirrar seu controle e a estabelecer uma política cultural oficial. De modo geral, os questionamentos dos intelectuais giravam em torno de perguntas que poderiam ser respondidas de diferentes formas, visto que, cada intelectual tinha a sua interpretação sobre a realidade da Revolução Cubana. "É possível um intelectual fora da Revolução? É possível um intelectual não-revolucionário? É possível estabelecer normas de trabalho intelectual revolucionário fora da revolução?"¹⁸²

Para Danton, poeta e jornalista salvadorenho, o ofício de escritor e artista, isto é, o de ser um intelectual, é um ofício burguês. Os intelectuais, portanto, são frutos gerados pela sociedade burguesa, até mesmo todos em que estavam naquela mesa de discussão.¹⁸³ Para o poeta, a verdade é que se colocassem um espelho nas suas faces enxergariam que "(...) quase todos nós somos burgueses e escrevemos para a burguesia."¹⁸⁴ Nesse sentido, a produção de um intelectual, seja poema, literatura ou um filme, é socialmente condicionada pela situação de seu criador.¹⁸⁵ Logo, as produções criadas a partir do triunfo da Revolução, têm uma relação estabelecida com a mesma, assim como nos lembrou Alea: "Tudo tem muito a ver, naturalmente, com a Revolução."¹⁸⁶ Sendo assim, se estabelece uma contradição por natureza, posto que o criador – o intelectual – é um homem ou mulher de origem burguesa, que precisaria produzir uma arte que deveria estar conectada com os ideais da Revolução. Em suma, uma arte revolucionária com origem burguesa.

¹⁸¹ DANTON, Roque; DEPESTRE, René; DESNOES, Edmundo; RETAMAR, Roberto Fernández; FORNET, Ambrosio; GUTIÉRREZ, Carlos María. *El intelectual y la sociedad*. México: Siglo XXI Editores, 1969, p. 8-9.

¹⁸² DANTON et. al., 1969, p. 9.

¹⁸³ DANTON et. al., 1969, p. 14-15.

¹⁸⁴ DANTON et. al., 1969, p. 16.

¹⁸⁵ DANTON et. al., 1969, p. 20.

¹⁸⁶ IBARRA, 2007, p. 130.

Para Desnoes, ensaísta e romancista cubano, os intelectuais foram os culpados por propagar a ilusão de que em Cuba não existiam restrições para se exercer sua liberdade de expressão integralmente.¹⁸⁷ Essa “ilusão” construiu a ideia de que em Cuba a situação era diferente de outros locais. Não à toa, o triunfo de 1959, fez com que muitos intelectuais e pessoas ligadas à esquerda enxergassem na ilha uma renovação das teorias revolucionárias e passaram a entender que existia uma especificidade da ilha. Consequentemente, o governo revolucionário deveria encontrar uma “via cubana” para determinar os rumos da revolução. Esse ideal de liberdade encantou grande parte dos apoiadores estrangeiros da revolução.

Repetimos que em Cuba havia liberdade incondicional para expressar os problemas, para todas as opiniões. Isso é relativamente falso dentro de uma revolução. A liberdade é condicionada pela revolução, não é uma liberdade caprichosa e individual, que obedece aos desejos de um indivíduo, às ideias de um indivíduo, mas sim a uma realidade que nos envolve e da qual participamos.¹⁸⁸

Desnoes é contundente ao expor sua visão sobre a falta de liberdade de expressão em relação à possibilidade de realizar a crítica. Se uma das funções dos intelectuais é realizar a crítica, logo, a não possibilidade de criticar cria um fosso entre a realidade e a possibilidade de execução. “Creio que é uma responsabilidade do intelectual manter uma atitude crítica.”¹⁸⁹ Para o autor, a crítica não deveria ser irresponsável, mas sim, uma crítica que fizesse com que a revolução pudesse se aperfeiçoar e, portanto, a própria sociedade em que todos estavam inseridos. A crítica a qual fala o autor é uma crítica realizada por quem está dentro da Revolução. “Na medida em que somos mais revolucionários, seremos mais críticos.”¹⁹⁰

Uma vez na revolução, não devemos ter medo de expressar nossa visão do processo, nossas dúvidas, nossos deslumbramentos. Porque existe o perigo de que, por oportunismo político, não entremos em contradições desconfortáveis, não lutemos pelas coisas que vivemos, sentimos e acreditamos. Se você está dentro da revolução, tem a obrigação de contribuir com seu trabalho e sua intenção para o desenvolvimento da sociedade, e a verdade não está em seguir nenhuma autoridade, se envolver nos slogans, mas em lutar pela incorporação de nossa visão revolucionária.¹⁹¹

Para Depestre, ensaísta e romancista haitiano, “a Revolução também é uma tensão coletiva e individual de autocrítica, e até de autoanálise, pelo poder revolucionário, de acordo com uma lógica de melhoria contínua.”¹⁹² O posicionamento do haitiano entra em divergência com os outros intelectuais, principalmente Desnoes, por justamente defender que para se realizar a crítica e a autocrítica é necessário liberdade. Nesse sentido, a crítica não poderia ser realizada, pois a liberdade de expressão artística estava censurada pelo governo. A “superação contínua” dos problemas apontados pelos intelectuais não poderia acontecer.

¹⁸⁷ DANTON et. al., 1969, p. 26.

¹⁸⁸ DANTON et. al., 1969, p. 27.

¹⁸⁹ DANTON et. al., 1969, p. 27.

¹⁹⁰ DANTON et. al., 1969, p. 27.

¹⁹¹ DANTON et. al., 1969, p. 28-29.

¹⁹² DANTON et. al., 1969, p. 65.

Um dos pontos principais da argumentação do autor, diz respeito à morte do “velho homem.” Uma das grandes tensões entre os intelectuais e a sociedade, ou mais precisamente o governo, é sua natureza burguesa, assim como já apontou Danton. É a persistência de uma mentalidade antiga, portanto, anterior a Revolução, que deveria ser eliminada. A própria natureza do intelectual lembrava-os de sua posição. Como as transformações de mentalidades não ocorrem na mesma velocidade em que o governo realizava suas ações, os intelectuais não estavam isentos de serem medidos por suas ações. “Alguns destroem mais rapidamente os mitos individualistas e egoístas da velha desordem social, o velho homem que persiste em nós muito tempo depois da entronização de novas estruturas socioeconômicas.”¹⁹³ Alguns intelectuais destroem o “velho homem” mais rápido do que outros.

Assim como Depestre chega a essa constatação sobre a sua condição e sobre a condição dos outros, Alea também afirma que: “Cheguei a um ponto em que sinto que enxergo as coisas com os mesmos olhos que há alguns anos atrás, antes da Revolução. E nem as coisas nem eu somos os mesmos.”¹⁹⁴ Partindo dessa argumentação, tanto de Depestre quanto de Alea, Sergio seria ainda o intelectual que não conseguiu matar o “velho homem”, pois ainda observa a paisagem social e suas mudanças, não com o olhar da revolução, mas como o olhar do burguês e sua classe. O olhar do “velho intelectual”, portanto, não consegue dar conta da realidade, pois a enxerga de forma distorcida, mesmo as coisas e ele não sendo mais os mesmos. “O homem faz a revolução. Mas a revolução faz o homem também. E essa criação recíproca não é fácil. A Revolução é uma força de coesão social, mas em seu centro persistem no nível individual, inúmeras contradições, novos conflitos (...).”¹⁹⁵

É a partir de seu olhar velho/novo que o intelectual interpreta a sociedade. Sendo um produto de seu tempo, com questões e contradições que dizem respeito à sua sociedade, o intelectual é atravessado pelos problemas que o rodam, logo, sua produção também carrega as questões de seus autores, além de carregarem os problemas e as discussões de seu mundo de produção.

A criação [a arte] é um produto para a sociedade. Mas a literatura - é preciso lembrar com ênfase - não tem apenas funções e propósitos sociais imediatos. A nova literatura cubana é chamada a revelar muitas coisas sobre o homem que se liberta das alienações do subdesenvolvimento, sobre o homem que passa da situação de mutilado, zombado, enganado, para a situação do homem integral, para a do homem novo.¹⁹⁶

Para Fornet, crítico literário cubano, foi no Congresso Cultural de Havana, que se aceitou a definição de Gramsci no meio cultural, a saber: o intelectual se defini por sua função no meio das relações sociais.¹⁹⁷ É a partir desse momento que as variadas possibilidades de definição do intelectual dão lugar a apenas uma.

¹⁹³ DANTON et. al., 1969, p. 71-72

¹⁹⁴ IBARRA, Mirtha (org). *Tomás Gutiérrez-Alea: Volver sobre mis pasos*. Madrid: Ediciones Autor, 2007, p. 130.

¹⁹⁵ DANTON et. al., 1969, p. 72

¹⁹⁶ DANTON et. al., 1969, p. 74.

¹⁹⁷ DANTON et. al., 1969, p. 44.

A verdade é que, em 1959, nós - quero dizer, a maioria dos escritores (...) - acreditamos que nosso primeiro dever como intelectuais era preservar para o futuro e para a cultura nacional o que costumávamos chamar de 'as conquistas de arte contemporânea.'(...) O que defendemos foi a liberdade de criação.¹⁹⁸

Para o crítico literário, os intelectuais, ou um grupo deles, entendia que a liberdade deveria ser prática, para ser posta em ação através de suas criações. Aquele era o momento de experimentar formas e linguagens arrojadas, além de ter a possibilidade de publicá-las.¹⁹⁹

Em 1959, não estávamos preparados para um encontro frutífero com a Revolução, se dispensarmos o que é frutífero no entusiasmo. Nós nos sentimos revolucionários, é claro. Não apenas por nossa rejeição do passado, mas porque a Revolução criou a possibilidade de fazer muitas das coisas que sonhamos e, conseqüentemente, de nos realizarmos como escritores, como artistas. Mas, ao mesmo tempo, não estávamos preparados e, naturalmente, não tínhamos autoridade como revolucionários. Poderíamos falar desde a Revolução, mas não em nome dela, com a autoridade de um líder político.²⁰⁰

Ao mesmo tempo em que se exigia do intelectual uma posição a favor dos ideais revolucionários, não era permitido que os mesmos elaborassem propostas fora do seu campo de domínio: a cultura. Nesse sentido, “(...) o que não podíamos fazer era sair desse terreno, o que não podíamos fazer - e aqui estava a tremenda contradição - era, por assim dizer, politizarmos demais.”²⁰¹ Segundo Fonet, para a maioria era confortável se manter dentro do seu terreno cultural.

De nós esperava-se que não nos tornássemos politizados demais, penso, precisamente porque, no fundo, não éramos e nunca seremos políticos, quero dizer, políticos em vez de escritores, poetas ou pintores; no máximo, podemos ser escritores, poetas ou pintores politizados.²⁰²

Para quem quisesse permanecer apenas elaborando demandas para o campo cultural, seria possível “aislarse.”²⁰³ O isolamento, positivo ou negativo, foi outra faceta da tensão que se estabeleceu entre os intelectuais e o governo, nos anos 1960. Assim como Fonet, Alea também teve momentos de se sentir isolado, devido aos acontecimentos oriundos das tomadas de decisões advindas do governo revolucionário.

Em cinco cartas escritas para alguns amigos e intelectuais, entre outubro e novembro de 1962, Tomás Gutiérrez Alea se demonstra preocupado com relação ao

¹⁹⁸ DANTON et. al., 1969, p. 44-45.

¹⁹⁹ DANTON et. al., 1969, p. 48.

²⁰⁰ DANTON et. al., 1969, p. 46-47.

²⁰¹ DANTON et. al., 1969, p. 48.

²⁰² DANTON et. al., 1969, p. 54.

²⁰³ DANTON et. al., 1969, p. 49.

aislamiento. Na primeira carta escritor para Carlos Fuentes, escritos mexicano, em 15 de outubro de 1962, Alea diz:

Não fique com muito medo. Não se trata de vida ou morte, mas de uma doença cultural mais ou menos desagradável: isolamento, agora agravado em nosso caso pelo bloqueio econômico que nos impede de fazer investimentos - nem mesmo mínimos - no exterior, com o que não podemos receber livros e revistas importantes.²⁰⁴

É importante registrar que nesse momento ocorria a Crise dos Mísseis, um fato que abalou a ilha e o mundo. Para além do isolamento geográfico, devido também as tensões entre o governo dos EUA, de um lado, e os governos de Cuba e da URSS, de outro lado, o que Alea expressa é um sentimento também de isolamento interior com relação ao campo da cultura. Não à toa, não ter acesso a revistas e livros causa o sentimento de estar isolado de si e do mundo social. Em carta também escrita em 15 de outubro de 1962, mas dessa vez destinada para Paul Louis Thirard, jornalista e crítico de cinema francês da revista *Positif*, para onde Alea endereça sua carta, o diretor diz:

Você sabe perfeitamente qual é, no campo do cinema, a situação de isolamento que enfrentamos devido ao bloqueio econômico a que estamos sujeitos. A cota de importação de filmes é muito pequena, portanto, é impossível conhecermos a maior parte da produção atualmente em execução no mundo.²⁰⁵

Novamente, o que está em jogo são as consequência da Revolução Cubana, ou seja, o isolamento que Alea e outros intelectuais sentem, é a desconexão com o seu próprio mundo, o mundo da cultura. Não ter acesso aos livros, revistas e filmes causavam aos intelectuais um sentimento de deslocamento com o que estava acontecendo.

Em carta escrita no dia 15 de novembro de 1962, para Pierre Billard, crítico na revista *Cinéma 67* e historiador do cinema francês, Alea ainda está às voltas com o seu sentimento de isolamento cultural. Nessa carta o diretor diz: “É necessário que o bloqueio econômico a que estamos sujeitos não implique um *isolamento* total do resto do mundo. (...) Receber revistas é uma necessidade *vital* para nós.”²⁰⁶ Continuando no mesmo sentimento, em 12 de novembro de 1962, Alea escreve uma carta ao crítico de cinema da revista italiana *Cinema Nuovo*, Guido Aristarco. Diz para ele:

A cota de importação de filmes agora é muito pequena, por isso é muito difícil estarmos cientes do que está sendo feito no resto do mundo, em matéria de cinema. A partir daqui, temos que lutar para evitar a todo custo que o bloqueio a que estamos sujeitos signifique total isolamento do resto do mundo.²⁰⁷

²⁰⁴ IBARRA, 2007, p. 90.

²⁰⁵ IBARRA, 2007, p. 93.

²⁰⁶ IBARRA, 2007, p. 98.

²⁰⁷ IBARRA, 2007, p. 100.

Em última carta escrita no ano de 1962, no dia 29 de novembro, Gutiérrez Alea a endereça para Louis Aragon, poeta e escritor francês, diretor à época da revista *Les lettres françaises*. Para o francês, escreve:

Penso que a pior coisa que podemos fazer é sofrer passivamente esse bloqueio que afeta todos os aspectos de nossa vida social. Especificamente, no campo cultural, temos que lutar, a partir daqui, para impedir que o bloqueio econômico implique total isolamento do resto do mundo. (...) Ao mesmo tempo, vemos a cota de importação de filmes e livros diminuir, o que nos manterá por alguns anos em um grande atraso em termos desse conhecimento.²⁰⁸

As cartas, além do filme, entrevistas e textos do diretor, são possibilidade de entrada para os pensamentos de Alea. Diferente de um artigo de jornal e uma teoria fílmica, elaborada pelo próprio diretor, as cartas, em um primeiro momento, não tem pretensão de serem publicadas por quem as escreve, e nem por isso são menos valiosas para serem utilizadas.

Escrever é dirigir-se a alguém, exercer influência; que o portador da palavra também é portador de certos conteúdos ideológicos, de uma certa visão de mundo, de uma certa posição de classe; que, como eles dizem, escrever não é um jogo para nós, mas algo semelhante a um ato.²⁰⁹

Esses escritos do diretor, por mais que pareçam repetitivos, são importantes, à medida que, nos mostra a centralidade do *aislamiento* para o diretor cubano. Aqui, o *aislamiento* não se constrói apenas pelo bloqueio econômico instaurado pelos norte-americanos, mas principalmente pelo seu efeito no campo cultural.

Ao comentar sobre a falta de acesso a revistas, livros e filmes – artefatos diretamente ligados ao campo intelectual – Alea nos mostra como a ausência desses produtos pode causar o isolamento do campo cultural cubano, em relação às outras partes do mundo. Uma vez isolado do mundo externo, o intelectual reforça o seu autoexílio.

A Revolução redefiniu o compromisso dos intelectuais para com os ideais revolucionários. Essa abrupta transformação social da ilha, fez com que os intelectuais questionassem, de fato, qual era o espaço que os era reservado. Em terceiro, realizar as críticas era essencial, na concepção dos intelectuais, para que os ideais revolucionários pudessem ser aperfeiçoados, logo, para que Cuba e os cubanos pudessem ultrapassar a sua condição de subdesenvolvidos.

As contradições dessa relação abriram um fosso entre intelectuais e governo. De um lado, os primeiros se identificavam com os valores propagados pelo triunfo da revolução, entretanto, acreditavam que alguns aspectos ainda estavam em transformação e que poderiam intervir, segundo suas concepções de mundo. Esse posicionamento entrou em conflito com o governo cubano, já que depois de 1961, a liberdade de

²⁰⁸ IBARRA, 2007, p. 102.

²⁰⁹ DANTON et. al., 1969, p. 56.

expressão foi gradualmente censurada. Esse embate colocou os intelectuais em uma crise, visto que muitos deles não concordavam com alguns rumos da sociedade e ainda repensavam o seu papel. Essa situação nos fez perceber, a partir da perspectiva de *Memórias do Subdesenvolvimento*, uma parte do momento em que a história do filme é narrada e o momento histórico em que a personagem vive em Cuba.

1.6 – A perda da liberdade de expressão ou o “aparato do terror”

A reunião ocorrida na Biblioteca Nacional, entre os dias 16, 23 e 30 de junho, de 1961, foi uma prévia do que seria realizado, dois meses depois. A partir desse momento, as diretrizes culturais começaram a serem traçadas e a liberdade de expressão dos intelectuais, de forma geral, passou a ser limitada seguindo as novas direções do discurso de Fidel: compromisso dos intelectuais e suas obras com a Revolução. Entre o dia 18 e 22 de agosto de 1961, ocorreu o Primeiro Congresso Nacional de Escritores e Artistas. O congresso, portanto, seria uma ramificação da reunião anterior. A edição de número 120, de 28 de agosto de 1961, de *Lunes de Revolución* trouxe de forma condensada os discursos proferidos pelos intelectuais, em sua maioria, ligados ao governo. É através, ou melhor, a partir desses discursos, que foram transcritos no suplemento, que mapearemos as direções que os intelectuais cubanos entendiam ser a conduta de um intelectual comprometido, ou seja, com uma arte engajada de forma revolucionária.

O primeiro texto – intitulado *Memoria del Congreso* - apresenta uma visão mais geral do Congresso e não é assinado individualmente por ninguém; o segundo texto é de Vicentina Antuña que foi escritora, política cubana e diretora do Conselho Nacional de Cultura; e o terceiro é do presidente Osvaldo Dorticós Torrado, intitulado *Palabras del Presidente*.

A seleção dos textos se deu por um motivo que nos pareceu ser interessante. Em seu discurso – Palavra aos intelectuais – proferido na reunião de junho, na Biblioteca Nacional, no âmbito em que o “caso P.M” foi o catalisador da discussão ao redor da política cultural, Fidel Castro afirmou que não assistiu ao filme, mas confiava no “critério” de duas pessoas: o presidente Osvaldo Dorticós e de Vicentina Antuña, diretora do Conselho Nacional de Cultura. Ora, ambos detinham a confiança de Castro, e ambos discursaram no congresso, logo, nos pareceu uma boa forma de estabelecer suas visões do papel da arte e do intelectual, já que o primeiro ministro censurou um filme, a partir dos “critérios” de ambos.

O primeiro texto sinaliza o caráter popular que a cultura precisava ter e, conseqüentemente, aponta o caminho da forma que o intelectual deveria agir. “É certo que a cultura é uma somente porque provém da entranha popular, e um artista primeiro é um homem e não é demagógico afirmar que os melhores são homens do povo e não será necessário repetir que coisa é o povo. Nós o somos.”²¹⁰ O editorial afirma, veementemente, que a responsabilidade dos artistas, escritores, todos os intelectuais é

²¹⁰ “Memoria del Congreso”. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 120, 28/8/1961, p. 2.

com o povo. Essa mesma responsabilidade se deve ter com a pátria. Tanto o povo quanto a pátria são a própria Revolução.²¹¹

O texto faz uma rápida análise sobre o desenrolar do Congresso e o adjetiva de “belo”, com “reuniões fraternais”, “um congresso alegre.”²¹² O produto desse congresso seria, portanto, a obra de artistas revolucionários. Uma obra de homens revolucionários para homens revolucionários.²¹³

O escrito de Vicentina Antuña aponta dois caminhos dos esforços da Revolução para o campo da cultura: 1) o desenvolvimento da cultural nacional; 2) o acesso aos bens da educação e da cultura para todo o povo cubano. Segundo a autora, o primeiro caminho tem sido percebido através “(...) do trabalho de resgatar nossa herança cultural, desembaraçando-a dos seus estigmas coloniais e de todo o espúrio arrivista, por influência principalmente da penetração imperialista”.²¹⁴ Essa obra de resgate da herança cultural, afirma a autora, serviria para revigorar a consciência dos cubanos por meio da criação artística. A construção de um regime socialista se desenvolveria na nova sociedade, por meio de uma “responsabilidade criadora”, que aperfeiçoasse os valores dos homens.²¹⁵ Essa responsabilidade criadora pode ser lida como a responsabilidade que o artista e o intelectual, assim como sua obra, deveriam ter com a revolução.

Seria necessário, segundo a diretora, que a “(...) identificação com os objetivos revolucionários alcancem a plenitude da ação. (...) Nascida de uma discussão aberta, do intercâmbio de opiniões e de critérios, a fim de dar vida a uma genuína cultura nacional”.²¹⁶ Antuña finaliza seu texto, direcionando-se aos intelectuais, ao lembrá-los do discurso de Fidel Castro - Palavra aos intelectuais -, quando afirmou: “um dos propósitos fundamentais da Revolução é desenvolver a arte e a cultura, precisamente para que a arte e a cultura sejam um patrimônio real do povo.”²¹⁷ Nesse sentido, apontar para a fala de Castro é sinalizar uma identificação com o seu projeto para o âmbito cultura, que seria posto em prática, justamente, pelo Conselho Nacional de Cultural que Antuña era diretora. Logo, o que está se defendendo aqui é seu alinhamento com a visão do governo revolucionário.

Palabras del Presidente, de Osvaldo Dorticós Torrado, é um chamado a ação dos intelectuais. Assertivo em suas colocações, Dorticós relembra aos artistas qual deve ser seu compromisso com a Revolução. Diferente dos outros dois textos, o presidente propõe ações práticas. Para ele o congresso era a oportunidade ideal, pois ali estavam reunidos os artistas, para que se adotassem posições e se definissem as atitudes no campo cultural, no âmbito tanto das possibilidades individuais quanto das possibilidades coletivas.²¹⁸ “É a oportunidade para que escritores e artistas, frente ao seu povo, com seu povo como juiz supremo, digam sua palavra definidora ante aos deveres do tempo histórico.”²¹⁹

²¹¹ Ibidem, p.3.

²¹² “Memoria del Congreso”. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 120, 28/8/1961, p. 3.

²¹³ Ibidem, p.3.

²¹⁴ “Vicentina Utaña”. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 120, 28/8/1961, p. 7.

²¹⁵ Ibidem, p. 7.

²¹⁶ “Vicentina Utaña”. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 120, 28/8/1961, p. 7.

²¹⁷ Ibidem, p. 7.

²¹⁸ “Palabras del Presidente Dorticós”. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 120, 28/8/1961, p. 8.

²¹⁹ Ibidem, p. 8.

A revolução, logo, exige esforço de todos os homens conforme as suas ações na sociedade. Cada um tem deveres específicos conforme as suas responsabilidades. E os artistas, assim como lembrou Antuña, “tem deveres como homens do povo”²²⁰, afirma Dorticós. Assim como serão cobrados pelo seu ofício. E seu ofício tem como objetivo a transformação da vida cultural do país.

Creemos que a convicção unânime deve ser fomentar uma verdadeira cultura revolucionária e promover uma rica vida literária e artística em nosso país, devemos começar por salvar nossa melhor tradição. Situando cada homem em cada obra, em seu minuto histórico com culto sentido revolucionário (...). É seu dever de homens, de cubanos e de intelectuais. (...) Essa é uma tarefa de vossos cargos e deve se realizar de maneira muito alerta, porque um processo revolucionário, de maneira inevitável, gera às vezes atitudes aparentemente radicais, mas que de verdade não são adequadas a um genuíno pensamento revolucionário.²²¹

Para o presidente, a eficácia das obras artísticas acontece quando o povo encontra inspiração nelas para se voltar à realidade e transformar o seu cotidiano. Essa comunicação, essa conexão com os cubanos só aconteceria se houvesse, necessariamente, uma exclusão do hermetismo cultural. Se o intelectual é um homem e um homem do povo, logo, sua comunicação precisa ser entendida para ser absorvida. É preciso que o intelectual-criador se pergunte para quem aquela obra está sendo criada. A glória, a recompensa dos intelectuais, afirma o autor, seria saber que seus trabalhos são valorizados por todos os cubanos e não apenas a uma minoria intelectual.²²² Dorticós faz uma alerta sobre o que, de fato, seria a política cultural do governo, desmentindo os rumores de que ela acarretaria alguma retaliação ao trabalho intelectual. Fazendo referência direta, aos temores que um grupo de intelectuais haviam colocados, na reunião da Biblioteca Nacional. Segundo o discurso do presidente, o governo gostaria de esclarecer que as novas regras foram pensadas com a ajuda dos intelectuais que são os próprios protagonistas dessas políticas, e não há motivo para sustos e nem alardes.²²³

Em contrapartida a fala de intelectuais e dirigentes políticos, alinhados à política cultural do governo que foi derivada de sua total censura ao filme P.M, trazemos à tona, três intelectuais que se mantiveram ao lado da defesa de P.M e produziram textos com suas reflexões. O primeiro texto, intitulado *Pasado Meridiano*, é uma crítica cinematográfica de Néstor Almendros, diretor de fotografia; o segundo é o diretor Fausto Canel, chamado de *El comienzo del fin* e o último, e não menos importante, é de Orlando Jiménez Leal, cineasta cubano e um dos diretores do filme P.M. Seu texto se chama *Conversaciones en la Biblioteca*.

A crítica cinematográfica de Almendros serve como uma apresentação sobre P.M., tanto do ponto de vista de um cineasta, quanto do ponto de vista de um intelectual que se posicionou contra a censura do filme escrevendo um texto positivo sobre sua qualidade enquanto um produto artístico. O cineasta diz que um dos ganhos de P.M é ter tido a capacidade de penetrar “(...) profundo na realidade de um aspecto da vida

²²⁰ Ibidem, p. 8.

²²¹ Ibidem, p. 8.

²²² Ibidem, p. 9.

²²³ “Palabras del Presidente Dosticós”. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 120, 28/8/1961, p. 9.

popular”.²²⁴ Nesse sentido, o cineasta pergunta ao seu leitor: “O que é o *Pasado Meridiano*? Bem, simplesmente um pequeno filme que recolhe fielmente toda a atmosfera da vida noturna dos bares populares de uma cidade grande, através de uma câmera-bisturi”.²²⁵ Se pensarmos que um bisturi serve para fazer uma incisão, ou seja, um corte cirúrgico preciso, então, essa câmera corta a noite de Havana revelando a forma como os corpos bailam e transitam pela cidade noturna.

Como *P.M.* consegue realizar esse corte preciso na noite de Havana, de forma a sua câmera ser considerada um bisturi? Almendros afirma que:

O procedimento não poderia ter sido mais simples: é o cinema espontâneo, o cinema livre que está agora no auge. A câmera escondida, nunca impertinente, coleciona coisas sem que o fotografado saiba. A realidade é captada como é, sem atores, sem iluminação adicional como nos estúdios, sem um diretor preparando e distorcendo as coisas, advertindo e decidindo cada um dos movimentos ou linhas de diálogo. Não existe um roteiro a priori, mas as cenas aparecem na vida sem serem “consertadas” por ninguém.²²⁶

O que permite com que *P.M.* “colecione coisas” é seu caráter documental, sem deixar de ser artístico, tendo em vista que ali há um processo de seleção do que deve ser mostrado ou não sobre a realidade, o que serve ou não para a construção da narrativa fílmica. O filme realiza uma “(...) transfiguração poética de fatos que são comuns, que vemos todos os dias”, segundo Almendros.²²⁷ Esse caráter de transfiguração poética, talvez, seja o maior o e o menor trunfo do filme. Maior, porque, como dito pelo autor, o filme consegue transformar cenas que na realidade do mundo social são cotidianos, banais ou até mesmo imperceptíveis, em uma narrativa documental. Em contrapartida, essa liberdade de ligar a câmera e captar a “realidade” de forma livre foi o seu maior “defeito”, pensando nas críticas que ele recebeu. Na verdade, o filme mostra uma parte da vida cubana que, segundo o governo, não condizia mais com os ideais revolucionários.

Fausto Canel começa a contar sua experiência com *P.M.*, através de sua ida para assisti-lo. Diz o diretor que havia acabado de chegar à redação de *Revolución* e se preparava para começar a escrever uma crítica cinematográfica, quando foi surpreendido por Guillermo Cabrera Infante que lhe disse: “vem, vamos assistir ao filme de Orlando e Sabá”.²²⁸ Em seu texto, Canel conta o trajeto que fez de carro, juntamente com Guillermo Cabrera, até chegar ao local em que se encontravam Orlando e Sabá, diretores do filme.

O crítico assistiu a “primeira exibição da primeira cópia daquela pequena película de apenas quatorze minutos”.²²⁹ A primeira reação do grupo foi pensar que o

²²⁴ ALMENDROS, Néstor. *Pasado Meridiano*. In: LEAL, Orlando Jiménez; ZAYÁS, Manuel. (Org.). *El caso PM: cine, poder y censura*. Madrid: Editorial Hypermedia, 2014, p. 6.

²²⁵ ALMENDROS, 2014, p. 6.

²²⁶ ALMENDROS, 2014, p. 6.

²²⁷ ALMENDROS, 2014, p. 6.

²²⁸ CANEL, Fausto. *El comienzodel fin*. In: LEAL, Orlando Jiménez; ZAYÁS, Manuel. (Org.). *El caso PM: cine, poder y censura*. Madrid: Editorial Hypermedia, 2014, p. 21.

²²⁹ CANEL, 2014, p. 22.

“estilo livre e independente de *P.M.* (...) provocaria uma reação não necessariamente favorável entre os dirigentes de um ICAIC acostumado a documentários controlados”.²³⁰ O texto de Canel apresenta, justamente, o caráter independente e livre do filme que se chocaria com o controle de produção do ICAIC. O que seria um dos fatores para a crise que o filme instaurou, poucos dias após a sua estreia na televisão, em 22 de maio de 1961. O que o filme apresenta em sua narrativa, a princípio, segundo Canel, não era “(...) nada demais e nem nada de menos. Mas, o nada de menos não podíamos imaginá-lo.”²³¹

Para Canel, a negação de Alfredo Guevara ao pedido de exibição para que *P.M.* pudesse passar nas salas de cinema, se deu em virtude de dois motivos. O primeiro deles disse respeito, “(...) a atmosfera gerada pela recente declaração do caráter socialista da Revolução”.²³² O segundo motivo, tático e político, era fazer com que Carlos Franqui, diretor de *Revolución*, e Cabrera Infante, diretor de *Lunes de Revolución*, “passassem como irresponsáveis políticos perante Castro.”²³³ O que aconteceu, em maio, na Biblioteca Nacional, para o intelectual Fausto Canel, foi que “o mundo da cultura deixou de ser autônomo para adquirir as rígidas estruturas verticais que já controlavam o novo regime”.²³⁴ A proibição de *P.M.* segue sendo vista como o detonador de uma política de censura: “uma pequena película que foi o começo do fim da independência na cultura cubana.”²³⁵

Orlando Jiménez Leal, diretor de *P.M.*, inicia seu texto contando como começou a trabalhar com cinema. De início, Leal trabalhava em *Lunes*, posto que conseguiu logo após abandonar o ICAIC, segundo o autor, “(...) por estar em desacordo com a política cultura de Alfredo Guevara”.²³⁶ Da redação do suplemento literário, o diretor foi trabalhar no canal de televisão, onde *Lunes* tinha um programa. Leal era diretor da parte fílmica do programa.²³⁷

O interessante do texto é perceber a transformação da sensação de liberdade, que se tinha em 1959, em medo do cerceamento e da censura em 1961. Ele afirma que no primeiro ano da revolução se produziu um diálogo enorme e todo mundo podia expor sua opinião e exercer a sua liberdade de expressão e “(...) pouco a pouco esse diálogo se transformou em um monólogo, até que todas as vozes se converteram em uma única voz e todo mundo começou a falar como Fidel Castro e a atuar como Fidel Castro e a imitar a Fidel Castro”.²³⁸ É nesse momento de construção do socialismo na ilha e escalada de uma única voz – a do líder da revolução que não permitia ser contrariada – é que *P.M.* ganha vida nas mãos de dois jovens diretores. Segundo Orlando Leal, “*P.M.* era uma abordagem de rebeldia estética.”²³⁹

²³⁰ CANEL, 2014, p. 22.

²³¹ CANEL, 2014, p. 22.

²³² CANEL, 2014, p. 23.

²³³ CANEL, 2014, p. 23.

²³⁴ CANEL, 2014, p. 25.

²³⁵ CANEL, 2014, p. 27.

²³⁶ LEAL, 2014, p. 29.

²³⁷ LEAL, 2014, p. 29.

²³⁸ LEAL, 2014, p. 29.

²³⁹ LEAL, 2014, p. 31.

Para Jiménez-Leal, a exibição do filme em canal de televisão foi acompanhada de críticas positivas e não ocorreu de ser considerado contrarrevolucionário. O problema se deu quando os diretores decidiram realizar o pedido, ao ICAIC, para exibição nos cinemas. Leal discorre que foi até o instituto e entregou a documentação necessária, juntamente com uma cópia do filme. No seu retorno, uma semana depois, o filme já havia sido proibido e a cópia tinha sido confiscada.²⁴⁰ A tensão só aumentou quando Cabrera Infante entrou em contato com Guevara para saber o motivo do filme ter sido proibido. O presidente do ICAIC afirmou que: “o filme era altamente nocivo aos interesses dos cubanos e sua Revolução e que oferecia uma versão distorcida do povo ao representá-lo como o proletariado marginalizado”.²⁴¹ A partir desse momento, diz Leal, a tensão que já existia entre *Lunese* ICAIC se tornou mais intensa.

Para Jimenez, a frase “dentro da Revolução, tudo. Contra a Revolução, nada”, que faz parte do discurso de Fidel Castro – Palavra aos intelectuais – era uma forma de ameaça à intelectualidade que ousasse ultrapassar os limites do governo, imposto desde então. “Ele não define quem é a Revolução. Claro, a Revolução é ele, a Revolução não é uma abstração, a Revolução é dirigida por alguém. Este discurso de Castro (...) é o que serve para dar um toque final a uma política que havia sido planejada há muito tempo e que culminou no caso PM”.²⁴² Iniciava, então, o que o diretor denominou de “aparato do terror.”²⁴³

Se o clima de celebração, de 1959, era possibilitado por uma revolução que tinha traços humanistas, democráticos e prezava pela garantia da liberdade,²⁴⁴ o início de 1961 foi marcado, decisivamente por três momentos: 1) a institucionalização do socialismo e, portanto, uma tentativa de aproximação com o realismo socialista, 2) a transfiguração de *P.M.* em “o caso P.M” e 3) a elaboração de uma política cultural oficial. O que se propôs aqui foi demonstrar a relação imbricada entre esses três momentos que, a nosso ver, não podem ser pensados separadamente.

Ao olharmos a relação que os três momentos supracitados estabelecem, percebemos como a política que se instaurou no campo da cultura foi uma imposição. Os momentos de diálogos, que Orlando Jiménez Leal nos lembra, são completamente silenciados em detrimento de uma construção em via de mão única, que se desdobrava, portanto, em “contra a Revolução, nada”. A não delimitação do que seria o “dentro da Revolução”, conscientemente ou não, possibilitava uma maior censura do governo, já que a linha do limite era quase imperceptível, aos olhos de quem analisa. O mundo de Cuba, o *mundo da revolução* - nossa categoria de análise - de 1961, é pensado por nós não só pela via da censura, que não pode e nem deve ser negada, mas também, através do posicionamento, dos discursos e da produção artística dos intelectuais.

Posto isso, a partir de seus posicionamentos, o que fizemos foi demonstrar como o papel dos intelectuais foi importante para a construção de uma política cultural do governo revolucionário. Ao confrontarmos o discurso de *P.M.* com a posição do

²⁴⁰ LEAL, 2014, p. 31.

²⁴¹ LEAL, 2014, p. 32.

²⁴² LEAL, 2014, p. 34.

²⁴³ LEAL, 2014, p. 35.

²⁴⁴ GONZÁLEZ, 2016, p. 212.

governo, percebemos como parte da política cultural foi se estabelecendo na ilha. Ao refletirmos sobre seus argumentos, não somente daqueles que estavam alinhados ao governo, mas, também, daqueles que não concordavam com suas políticas, podemos compreender suas estratégias e organização. Aos intelectuais divergentes do governo, coube o papel de se expressar contra a censura que estava sendo implantada na ilha. Porém, tanto suas tentativas quanto eles mesmos foram totalmente reprimidos. Ou seja: “dentro da Revolução, tudo; contra a Revolução, nada.”

Ao refletirmos sobre o *universo da narrativa cinematográfica* e o *mundo da revolução*, podemos inferir que *Memórias do Subdesenvolvimento*, de Tomás Gutiérrez Alea, apontava para o ano de 1961, justamente por ser o momento de discussões entre o governo e os intelectuais. Deparamo-nos com o “caso P.M” e, a partir da discussão gerada pelo filme, percebemos que além da importância do cinema para o governo cubano, estava em jogo qual tipo de arte se poderia fazer na ilha e com que tipo de discurso, logo, que tipo de identidade estava sendo disputada. Ao nos levar até o referido ano, Alea contextualiza o momento que o próprio personagem estava inserido. Sérgio também era um intelectual, nesse sentido, esse capítulo nos possibilita pensar que tipo de construção identitária Alea propõe para o seu personagem-intelectual.

Capítulo 2 - As transformações da paisagem cinematográfica latino-americana

2.1 - O *Nuevo Cine Latinoamericano*: novos modos de pensar e fazer cinema

O *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) foi um movimento cinematográfico que se manifestou na América Latina, entre os anos 1960 e 70. A importância desse movimento reside nas suas renovações estéticas, suas reflexões teóricas sobre o fazer cinematográfico e o engajamento político. Essa tríade sustentou o olhar dos diretores e suas narrativas, em relação a sua condição histórico-social. As novidades que irromperam com as crescentes e inovadoras produções, se estabeleceram, justamente, pelas condições políticas e socioculturais e por sua relação orgânica entre teoria e prática. As produções foram marcadas por uma mobilização social e um desejo de transformação da paisagem cultural. “(...) O cinema não só dava conta da história como também propôs agir como um fermento dela.”²⁴⁵

Os primeiros filmes produzidos pelo NCL surgiram como uma forma de confrontar o cinema comercial, principalmente o que era realizado pela indústria cinematográfica de Hollywood. Essas novas obras tinham em comum a tentativa de se construir uma nova estética para as suas narrativas, a partir do uso da linguagem cinematográfica, se contrapondo a narrativa hegemônica. Um dos principais pontos do NCL era a proximidade entre a prática cinematográfica e a teoria elaborada por seus autores. Muitos diretores passaram a produzir manifestos teóricos que dessem conta de suas reflexões sobre o fazer cinematográfico, e sobre sua própria visão de qual deveria ser o papel do cinema na América Latina. Essa relação entre obra fílmica e teoria marcou a década de 1960 e o início dos anos 1970, criando um enorme intercâmbio entre os realizadores e suas obras.²⁴⁶ Os artistas passaram a “(...) pensar o cinema como modo de agir na realidade, agir no cinema como forma de pensar a realidade (...)”²⁴⁷

Junto ao NCL nasce uma tríade de reflexão e ação: “cinema político, vanguarda estética cinematográfica e teoria do cinema.”²⁴⁸ Essa relação é posta a partir do momento em que se pensa o cinema latino-americano como uma “vanguarda integral”²⁴⁹, pois essa tríade criava a conexão entre política e cultura, arte e vida, política e estética, onde essas esferas passam a atuar nas condições sociais. Os diretores voltam seu olhar para as suas próprias condições históricas, para fazer delas a matéria prima de seu cinema. Nesse sentido, “O território dramático do cinema tem sido e é com frequência a ‘continuidade da política por outros meios’.”²⁵⁰

²⁴⁵ GETINO, Octavio; VELLEGGIA, Susana. El cine de ‘lashistórias de larevolucion’ – Aproximación a las teorías y prácticas del cine de ‘intervención política’ em América Latina (1967-1977). Buenos Aires: Altamira, 2002, p. 11-12.

²⁴⁶ CHRISTOFOLETTI, Patricia Ferreira Moreno. América em Transe: cinema e revolução na América Latina (1965-1972). 2011. 233 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011, p. 15-16

²⁴⁷ AVELLAR, José Carlos. A Ponte Clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, Garcia Espinosa, Sanjinés e Alea – Teorias de cinema na América Latina. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 34.

²⁴⁸ GETINO; VELLEGGIA, 2002, p. 17.

²⁴⁹ GETINO; VELLEGGIA, 2002, p. 17.

²⁵⁰ GETINO; VELLEGGIA, 2002, p. 15.

Segundo Núñez, o termo *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), aparece, pela primeira vez, na revista *Cine Cubano*, na edição de 1967, em decorrência da realização do Festival de Viña del Mar, no Chile.²⁵¹ Esse festival foi o catalisador para que cada realizador, de seu respectivo país, pudesse se conhecer e, mais ainda, discutir, teorizar e refletir sobre a prática cinematográfica da América Latina. A aproximação entre eles foi fundamental para estreitar laços, além de estabelecerem contatos por afinidades políticas, estéticas, narrativas, ideológicas e geracionais. Essas afinidades aproximaram cada um deles, à medida que os contextos políticos, sociais e históricos de seus respectivos países, puderam ser vistos como parte de algo que ultrapassava as barreiras nacionais. “É com a irrupção do Cinema Novo brasileiro, do *Nuevo Cine Argentino* (NCA) e do cinema cubano revolucionário, no início dos anos 1960, que passa ocorrer a formação do que passaria a ser convenionado por *NCL*.”²⁵² As produções carregam esse tipo de afinidades, justamente, porque compartilham questões que estavam sendo postas a produção cinematográfica da América Latina. “A segunda metade dos anos 1960 pode ser interpretada como a consolidação ideológica do *NCL*.”²⁵³

Os diálogos travados entre os realizadores, que levavam consigo suas experiências nacionais, foram fundamentais para a consolidação de um campo de pensamento e ação para a realização de um cinema latino-americano. A cinematografia produzida por esses realizadores dos anos 1960 e 70 foi marcada por um traço em comum: um olhar crítico em relação à estrutura social em que viviam e os valores sociais ao qual estavam submetidos, muitos de origem imperialista. Além da crítica ao próprio campo cinematográfico, pois rechaçavam um tipo de cinema comercial hegemônico, principalmente importado dos norte americanos, que na construção de sua narrativa e no uso da linguagem criava a ilusão de construir a realidade.²⁵⁴ Nesse sentido, esse *Nuevo Cine* rechaçava o “(...) cinema que fingia ser a realidade e o espectador que fingia crer nele.”²⁵⁵ O que se almejava, para a nova forma de se fazer cinema na América Latina, eram produções comprometidas e políticas. O traço de cinema político foi uma das marcas de fundação do NCL. Afinal, o que seria um cinema político? Segundo Getino e Velleggia,

De um ponto de vista geral, podemos concordar, então, que toda obra cinematográfica é 'política'. Para confirmar isso, basta uma análise científica do discurso sobre o mundo que um filme carrega, tanto o que diz e o que omite, como diz, em que momento o faz, a quem é direcionado e o que pretende alcançar. Seja um documentário ou uma obra de ficção, uma comédia musical ou um ensaio histórico, seja para audiências de massa ou audiências seletivas, para fins comerciais e para fins socialmente ou politicamente declarados, todo discurso fílmico é portador de uma concepção do mundo que contribui para a construção de sentidos sobre a realidade.²⁵⁶

²⁵¹ NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. O QUE É NUEVO CINE LATINOAMERICANO? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. 2009. 656 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009, p. 20.

²⁵² NÚÑEZ, 2009, p. 20.

²⁵³ NÚÑEZ, 2009, p. 21.

²⁵⁴ GETINO; VELLEGGIA, 2002, p. 12-13.

²⁵⁵ GETINO; VELLEGGIA, 2002, p. 13.

²⁵⁶ GETINO; VELLEGGIA, 2002, p. 14.

É nesse contexto de conexão cultural entre países, que se estabeleceu um espaço de diálogo que fez circular ideias e reflexões entre os diretores. O principal componente, sem dúvidas, são as discussões as quais os filmes trazem as telas, mas também as que eles provocam entre esse conjunto de realizadores que começam a formar um coletivo. “(...) Não é mera coincidência o fato de os principais textos teóricos do NCL terem sido redigidos nesse contexto. O NCL se formaliza e busca postular os seus preceitos e pressupostos, formando um processo diversificado e múltiplo.”²⁵⁷

O discurso preponderante sobre o NCL é, em sua maioria, baseada nas reflexões de seus próprios agentes, os diretores.²⁵⁸ Esses agentes materializaram seus escritos teóricos, sobre seu fazer cinematográfico e suas obras, em manifestos. Esses textos se tornaram as principais referências para se analisar o cinema latino-americano, realizado entre os anos 1960 e 70. Diretores como o argentino Fernando Birri (*Brevíssima teoría del documental social en Latinoamérica*, 1962), o brasileiro Glauber Rocha, (*Uma estetyca da fome* [1965], *A revolução é uma eztetyka* [1967], *Revolução cinematográfica* [1967] e *Eztetyka do sonho*, 1971); os argentinos Octavio Getino e Fernando Solanas (*Hacia el tercer cine*, 1969); o cubano Julio García Espinosa (*Por un cine imperfecto*, 1969), o boliviano Jorge Sanjinés (*Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, 1979) e o cubano Tomás Gutiérrez Alea (*Dialéctica del espectador*, 1980). Esses textos são considerados as principais teorias do pensamento cinematográfico latino-americano. Nesse sentido, “o NCL reivindicou para si o papel de pólo catalisador e difusor das ideias sobre a atividade cinematográfica realizada no (sub)continente.”²⁵⁹

A produção cinematográfica, posta em prática na América Latina, foi esteticamente diversa, sem com isso fixar uma norma ou parâmetro a ser seguido pelos seus inúmeros membros. Foi exatamente essa diversidade de experiências que fizeram o cinema político latino ser tão inovador. Mesmo assim, alguns traços em comum podem ser percebidos nessas produções: o uso da estética como forma de combater o cinema hegemônico e criar outras possibilidades de experiências; perceber a realidade histórica, de cada país, como matéria e dar sentido a ela, ao invés de fazer uma simples descrição; por em xeque a relação de objetividade que o cinema carrega consigo, ou seja, revelar a existência de um ponto de vista e das subjetividades de seus autores, entendendo que o enquadramento nunca é um ato neutro, mas uma escolha política e ideológica; “o popular” passa a ser o sujeito e o centro das histórias.²⁶⁰ Desses traços comuns, muitas possibilidades se constituíram e deram conta da diversidade da produção, tanto teórica quanto cinematográfica.

O NCL, dentro de seus parâmetros políticos e estéticos, tinha como uma de suas diretrizes a produção de “novos imaginários sociais.”²⁶¹ Esse desejo estava relacionado com a vontade de se (re)pensar a construção de uma identidade para a América Latina, que até esse momento, era permeada por um imaginário que fora imposto pelos processos de colonização e reforçados pelo imperialismo americano como forma de dominação. O cinema, portanto, mais do que um mero espetáculo contemplativo,

²⁵⁷ NÚÑEZ, 2009, p. 22.

²⁵⁸ NÚÑEZ, 2009, p. 11.

²⁵⁹ NÚÑEZ, 2009, p. 18.

²⁶⁰ GETINO; VELLEGGIA, 2002, p. 18-20.

²⁶¹ GETINO; VELLEGGIA, 2002, p. 24.

detinha a capacidade de produzir novas narrativas, a partir da visão dos próprios realizadores. Nesse sentido, o cinema seria uma arma política, pois

(...) toda percepção, de si mesmo e dos outros, supõe uma concepção do mundo socialmente construída. O cinema, qualquer que seja seu gênero ou estilo, sempre é portador de uma determinada concepção de mundo, seja ou não consciente dela. (...) A obra – qualquer que seja o gênero adotado – é portadora explícita do discurso de quem a realiza, sejam grupos ou indivíduos.²⁶²

O engajamento dos diretores e os usos políticos dessas obras se deram, não só por uma inovação estética e de linguagem, mas, sobretudo, por apresentar questões comuns à realidade histórica da América Latina, a saber: a conscientização política para a luta contra o imperialismo norte americano. Esse engajamento se manifestava como um projeto que reunia os anseios de seus diretores: a elaboração de uma identidade própria, a reflexão sobre o papel da arte e do intelectual nas lutas revolucionárias e a situação político-social de seus respectivos países. Todas essas questões foram elaboradas através de novas narrativas e novas formas de contar as histórias. A elas estava relacionada ao desejo de conscientizar o espectador sobre suas condições sociais e históricas.²⁶³

Ao longo dos anos 1960 e 1970, esse pressuposto, digamos, epistemológico-político (conhecer e transformar a realidade) do fenômeno cinematográfico é alçado como o principal critério a ser valorizado em um filme latino-americano. Portanto, o *NCL* se autopostula como o estágio mais avançado (sob um viés histórico) do cinema latino-americano, garantindo para este um estofo de qualidade e, principalmente, de existência (uma vez que o “verdadeiro” cinema latino-americano é o *NCL*, dito de outro modo, o cinema latino-americano, em seu sentido mais profundo, somente passa *existir* com o *NCL*.²⁶⁴

Essa formação do *NCL* se coloca ao lado das reflexões estéticas e teóricas que estavam sendo debatidas em outras três manifestações de ruptura do cinema moderno, que contribuíram para formação cinematográfica do continente. Esses movimentos não foram aplicados, de forma literal, na América Latina. Antes, suas tendências e inovações foram absorvidas e re combinadas pelo *NCL*. A saber: o cinema soviético, do início do século XX, o Neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa.²⁶⁵ “Apesar

²⁶² GETINO; VELLEGGIA, 2002, p. 22 e 27.

²⁶³ CHRISTOFOLETTI, 2011, p. 16

²⁶⁴ NÚÑEZ, 2009, p. 39.

²⁶⁵ Esses movimentos cinematográficos representaram uma transformação nos cinemas modernos. Além do uso estético da narrativa e inovação do uso da linguagem, essas manifestações ainda estavam conectadas com os momentos políticos de seus respectivos países. O Neorealismo italiano foi a primeira resposta compatível com o novo fazer cinematográfico da América Latina. Esse cinema tinha um olhar voltado para as classes populares, a partir de uma perspectiva de denúncia social, além de fazerem filmes com não-atores e filmando fora de estúdios. Do cinema soviético, muito inspirado pelo cineasta russo Sergei Eisenstein, o cinema cubano se apropriou das técnicas de montagem, fez uso conceito do “herói positivo” que tinha como premissa criar personagens que fossem corajosos, entusiastas do socialismo, que nunca vacilavam e que sempre davam o exemplo para a sua comunidade, tanto na vida privada quanto na pública. Logo cedo, a União Soviética percebeu que o cinema poderia ser um meio usado para ensinar e fazer propaganda política. Da *Nouvelle Vague* Francesa, o cinema cubano se inspirou na possibilidade de produzir às margens dos estúdios de Hollywood e denunciar o vazio da burguesia. Esse tipo de cinema foi

das ressalvas que tradicionalmente se fazem ao cinema político (acusado de panfletário e pouco artístico), o *NCL* se caracteriza pelo reconhecido esforço em conciliar a militância política com o esmero estético.”²⁶⁶

Os realizadores do *NCL* tinham a concepção de que as tendências cinematográficas estrangeiras não precisariam ser copiadas e aplicadas totalmente na América Latina. Os realizadores entendiam que correntes cinematográficas deveriam ser reformuladas para melhor se adequarem a realidade latino-americana. A ideia de copiar os modelos estéticos não parecia ser a mais adequada, tendo em vista que se estava, naquele momento, criando uma concepção estética que tivesse a ver com os princípios políticos e ideológicos da ilha. A criação desse princípio tinha como um de seus objetivos o propósito de compreender nossa condição histórica de subdesenvolvidos com a finalidade de superá-lo.²⁶⁷

O *NCL*, que é uma das manifestações do Cinema Moderno, tem como principais características uma narrativa não linear, a subjetividade do autor, o jogo da temporalidade, onde cada diretor se utiliza da linguagem cinematográfica de uma maneira e a apresenta com um estilo particular. É esse manejo da linguagem que é um local privilegiado para observarmos as reflexões que os diretores realizam, sendo forma e conteúdo revolucionários.²⁶⁸

(...) O *Nuevo Cine* estava propondo uma ruptura com os valores hegemônicos. As propostas de rompimento, de superação do atraso e de implantação de um novo cinema para a América Latina através de novos princípios estéticos são as suas temáticas principais. É possível observar também que, em ambos, há a permanente preocupação com a conscientização do espectador para fazê-lo romper com a alienação e atingir o nível da consciência revolucionária.²⁶⁹

Essa ruptura com os valores hegemônicos tinha como ponto central a criação de novas perspectivas e formas de abordar o contexto social da América Latina. A criação de novas imagens que servissem de reflexão sobre a sociedade. As particularidades de cada país foram um mote para se pensar o que os afetava de forma coletiva: uma dominação político-cultural advinda da exploração neocolonial. Nesse sentido, romper com esse tipo de exploração é elaborar e dar forma a uma nova identidade cultural, a partir de suas próprias manifestações

(...) A postura de vanguarda desses cineastas se concretizou nos posicionamentos estéticos e políticos. Esteticamente foi consolidada em uma linguagem fílmica revolucionária – com a narrativa fragmentada, elíptica, reflexiva – e repleta de metáforas e alegorias.

muito admirado pelo uso de equipamentos cinematográficos leves, que fazia com que a narrativa pudesse ter mais dinâmica, o uso de elipses para a estética e para a narrativa. Para mais informações ver: VILLAÇA, 2010, p. 101-108 e 115-139.

²⁶⁶ NÚÑEZ, 2009, p. 30.

²⁶⁷ NÚÑEZ, 2009, p. 38.

²⁶⁸ CHRISTOFOLETTI, 2011, p. 18.

²⁶⁹ CHRISTOFOLETTI, 2011, p. 30.

Politicamente foi demonstrada nos posicionamentos polêmicos e atitudes de resistência.²⁷⁰

Ao colocarmos a formação do NCL no centro de nossa discussão, interessa-nos refletir sobre a mudança causada pelos rompimentos estéticos e narrativos que se deram nos anos 1960. O NCL propôs um projeto, não só no fazer cinematográfico, mas de expor a condição histórica, do espaço geográfico e de seus habitantes, no centro das discussões de seus filmes. É importante salientarmos, que além das lutas contra o imperialismo dos EUA na América Latina, muitos dos realizadores do NCL tiveram que lidar com os golpes civis-militares. Estes golpes também marcaram as pautas políticas e ideológicas das recentes produções da América Latina e a tentativa de lutar contra as ditaduras, as torturas, as censuras e as mortes também fizeram parte tanto da vida dos cineastas quanto das temáticas de seus filmes. Em função da análise de *Memórias do Subdesenvolvimento*, gostaríamos de deter nosso olhar no caso particular do cinema cubano.

2.2 - O novo cinema cubano: entre a revolução e a estética

A cinematografia cubana, nos anos 1960, é influenciada fortemente pela revolução que ocorreu no país, em 1959, e que colocou a política no centro da discussão do processo revolucionário. O “político”, portanto, passa a permear todas as esferas da sociedade, inclusive no campo artístico-cultural. A singularidade da cinematografia da ilha perpassa pela defesa de propostas estéticas que dialogavam com os novos ideais políticos que emergiram com a revolução. Algumas propostas estéticas do cinema moderno mundial como o Neorrealismo Italiano, a *Nouvelle Vague*, o Cinema Direto²⁷¹, entre outros, influenciaram a construção de uma estética cinematográfica própria de Cuba. Devido à heterogeneidade desses movimentos, juntamente com as pautas políticas oriundas do processo revolucionário, o cinema cubano dos anos 1960 foi marcado fortemente pelo binômio “experiência estética” e “engajamento político.”²⁷² Esse embate seu deu fortemente dentro do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas), devido a certa autonomia que o instituto detinha em relação à política cultural do governo.²⁷³ Essa autonomia possibilitou a realização de uma produção singular política e esteticamente, tentando balancear experimentação e engajamento. Essa experiência cinematográfica fez com que a década de 1960 seja vista como o “período de ouro”²⁷⁴ do cinema cubano. Que foi marcado pelas disputas internas do instituto e também com o governo, influenciando a estética adotada pelos cineastas.

²⁷⁰ CHRISTOFOLETTI, 2011, p. 43.

²⁷¹ O *Free Cinema*, ou Cinema Direto como ficou mais conhecido na ilha, se utilizava de equipamentos de filmagens mais leves, assim como a *Nouvelle Vague* Francesa. Uma de suas incorporações para o cinema cubano foi a não utilização de roteiros pré-preparados, além do uso de câmeras escondidas e a captação de som direto da locação. Esteticamente, o *Free Cinema* foi celebrado por parte dos cineastas da ilha, mas não bem quisto do pelo governo, devido a sua particularidade de mostrar o cotidiano da vida social. O filme *P.M.*, realizado em 1961, censurado pelo ICAIC e também pelo governo revolucionário, foi realizado nos moldes propostos por esse movimento. Para mais informações ver: VILLAÇA, 2010, p. 108-115. MELLO, Cecília Antakly de. *Free Cinema: O Elogio do Homem Comum*. Significação - Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, n. 29, pp. 60-79, 2008.

²⁷² NÚÑEZ, 2009, p. 225.

²⁷³ VILLAÇA, 2010, p. 25.

²⁷⁴ VILLAÇA, 2010, p. 32; NÚÑEZ, 2009, p. 225.

O ICAIC nasce não só com o objetivo de desenvolver uma indústria cinematográfica, dentro do campo artístico-cultural cubano, mas também com a intenção de afirmar a criação de um cinema revolucionário. A lei nº 169, promulgada em 24 de março, de 1959, cria o ICAIC e, além disso, pontua quais deveriam ser suas atribuições enquanto uma instituição que realizaria um trabalho em prol da revolução. Nesse sentido, a lei afirma, já no seu primeiro artigo, que o instituto seria responsável por “organizar, estabelecer e desenvolver a Indústria Cinematográfica, levando em conta critérios artísticos enquadrados na tradição cultural cubana, e nos objetivos da Revolução que possibilitem e garantam o atual clima de liberdade criativa.”²⁷⁵

Nessa lei de 1959, o novo governo revolucionário já esboçava apontamentos sobre a função social do cinema. O que nos faz pensar que a lei pode ser vista como uma expressão da vontade política dos novos dirigentes de Cuba, logo, o que esse grupo desejava e entendia ser o papel do cinema na/para a Revolução Cubana e seus desdobramentos. Fica posto que, “o cinema é, em virtude de suas características, um instrumento de opinião e formação da consciência individual e coletiva (...)”²⁷⁶Essa característica de formador de consciência seria um dos pontos mais discutidos na relação entre cinema/arte/política no desenrolar da revolução. Por ser formador, o cinema, e também o ICAIC, seriam responsáveis pela “(...) reeducação do gosto médio, seriamente prejudicado pela produção e exibição de filmes concebidos com critérios mercantilistas, dramáticos e eticamente repulsivos e técnica e artisticamente insossos.”²⁷⁷

O cinema a que se refere à lei, que deformou o gosto dos cubanos e que é “insosso”, é o cinema norte americano. Esse era um tipo de cinema “eticamente repulsivo”, que antes do triunfo da revolução, ocupava o cenário cinematográfico cubano. Se o cinema tem um potencial de formar consciências e, se a consciência dos cubanos estava deformada por um tipo de imagem criada e veiculada pelo imperialismo norte americano, logo, seria necessário que “o cinema, como toda arte concebida nobremente, deve constituir um apelo à consciência e contribuir para liquidar a ignorância, resolver problemas, formular soluções (...)”²⁷⁸

O instituto de cinema, além de apoiar a revolução, um de seus princípios fundamentais, também deveria afirmar o compromisso de desenvolver o “gosto estético do povo.”²⁷⁹ Essa premissa estava diretamente relacionada ao enfrentamento ao cinema comercial feito, em sua grande maioria, nos EUA. “O cinema cubano se põe como tarefa a de sintetizar as querelas e singularidades da realidade nacional, levando em consideração a extrema complexidade de uma realidade em constante processo de transformação, como é teoricamente uma sociedade em vias de construção do socialismo.”²⁸⁰

²⁷⁵ GARCIA BORRERO, Juan Antonio. Ley no. 169 de creación del ICAIC. Disponível em: <<https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2008/08/15/ley-no-169-de-creacion-del-icaic/>>.

Acesso em: 20 mar. 2019.

²⁷⁶ GARCIA BORRERO, 2015.

²⁷⁷ GARCIA BORRERO, 2015.

²⁷⁸ GARCIA BORRERO, 2015.

²⁷⁹ NÚÑEZ, 2009, p. 242.

²⁸⁰ NÚÑEZ, 2009, p. 231.

Para que os novos ideais revolucionários pudessem ser apresentados e absorvidos pela população, o governo atribuiu ao ICAIC o papel de transformar as estruturas mentais e coletivas, a partir da arte cinematográfica. Pois, além de ser um meio artístico de fácil acesso, “o cinema é o meio mais poderoso e sugestivo de expressão e disseminação artística e o veículo mais direto e difundido para a educação e popularização de idéias.”²⁸¹ O governo tinha consciência disso, e os artistas e intelectuais também.

O governo revolucionário que se instituiu em Cuba, manteve uma estreita relação com o meio cultural, pois desejava popularizar o acesso aos espaços de cultura. O cinema recebeu uma atenção especial, justamente por atingir uma quantidade maior de pessoas e, nesse sentido, o governo conseguiria ampliar o seu discurso político-ideológico.²⁸² O ICAIC era tido, pelos dirigentes do país, como um espaço privilegiado de propagação política, entretanto, dentro do instituto, essa lógica propagandística foi reformulada, conforme as intenções dos realizadores. Para Villaça, o instituto reformulou a política cultural oficial, conforme as suas necessidades políticas e de negociação, produzindo “circuitos próprios de ação: micro-circuitos culturais.”²⁸³

Devido a produção estética heterogênea, o ICAIC atraiu diversos cineastas de vários países do mundo, e se converteu em um local de convergência de ideias do NCL, justamente por seus ideais modernos e sua vanguarda estética. Marcado fortemente pelos ideais revolucionários, o ICAIC influenciou a criação de uma estética nova que dialogasse com os problemas postos pela situação social e histórica da América Latina.²⁸⁴

A relação imbricada entre arte, política, estética e revolução, colocou o ICAIC como um espaço de concentração e difusão de ideais compartilhadas entre os realizadores da ilha e de outros países do continente. Nesse sentido, o instituto privilegiou uma produção que se mantivesse em constante diálogo com o momento histórico da América Latina.²⁸⁵ Essa produção foi marcada pela visão de que o filme era um instrumento de conscientização da sociedade cubana, ou melhor, “a arte como uma ponte entre a realidade-outra em que se dá a ficção e aquela em que vivemos, ponte que nos permite ver e compreender ali, na realidade-outra, o que os olhos não sabem ver na outra realidade em que vivemos.”²⁸⁶ Nesse sentido, o filme é uma ponte que nos leva a compreender a realidade através das imagens em que são projetadas.

Assim como Núñez chama a atenção para a relação entre “experiência estética” e “engajamento político”,²⁸⁷ no ICAIC, Chanan nos lembra que dentro do contexto de formação de uma sociedade revolucionária, “a linguagem do cinema e a linguagem da política eram duas coisas diferentes, as duas nem sempre andavam de mãos dadas, e às vezes era necessário explicar isso aos líderes partidários.”²⁸⁸ Essa foi uma luta travada entre o ICAIC, os seus realizadores e o governo, ao longo de toda a década de 1960. A

²⁸¹ GARCIA BORRERO, 2015.

²⁸² CHRISTOFOLETTI, 2011, p. 65

²⁸³ VILLAÇA, 2010, p. 24.

²⁸⁴ CHRISTOFOLETTI, 2011, p. 55-56.

²⁸⁵ CHRISTOFOLETTI, 2011, p. 69.

²⁸⁶ AVELLAR, 1995, p. 29.

²⁸⁷ NÚÑEZ, 2009, p. 225.

²⁸⁸ CHANAN, 2004, p. 3.

tensão entre uma linguagem política propagandística e uma linguagem cinematográfica alinhada a uma estética moderna, abriu espaço para a discussão da autonomia da arte e dos artistas, frente aos desejos do governo. Mesmo após a instituição de uma política cultural oficial, em 1961, muitos filmes produzidos pelo ICAIC causaram embates com o posicionamento mais enrijecido do governo, que via na arte um meio de propaganda ideológica.

A institucionalização do caráter socialista da Revolução Cubana, em 1961, teve um impacto no campo artístico, justamente, porque o governo desejava que a classe artística e intelectual estivesse dedicada ao compromisso com as causas revolucionárias, sem espaços para questionamentos. Essa aproximação com a URSS, e consequentemente a importação do realismo socialista²⁸⁹, principalmente no campo das artes, causou rejeição pelos artistas, pois parte deles desejava que a ilha encontrasse uma “via cubana” para determinar os rumos da revolução.²⁹⁰ Mesmo assim, o que se delineou, após o encontro com os intelectuais e artistas, na Biblioteca Nacional, foi um aceno aos princípios do realismo socialista, como:

O povo como protagonista e público das obras artísticas (o que instiga um esforço de comunicação do artista com o público) e o respeito à liberdade de criação, mas vinculada aos interesses da Revolução (o que significa a recomendável presença de temas sociais e políticos nas obras artísticas, o uso de técnicas narrativas consideradas ideologicamente eficazes – como a celebração do sacrifício individual em prol da coletividade - e um maior controle, por parte dos artistas, de seus impulsos “subjettivistas”)²⁹¹

Embora esses princípios estivessem presentes no cenário cinematográfico cubano, segundo Núñez, eles não foram impostos em sua versão original importada da URSS, porém, o que se instalou foi sua versão reformulada.²⁹²

Para Chanan, a revolução transformou não só o ambiente político, mas proporcionou uma nova forma dos cineastas encararem a realidade com suas câmeras e, nesse sentido, apontando-as para a situação em que se encontravam, logo, olhavam para eles mesmos. Através dessa transformação radical no olhar, os filmes passaram a ser encarados como um local privilegiado para se discutir os argumentos políticos, e perceber que a “ideologia assume uma forma estética”²⁹³ e é veiculada em um debate público. “A política no cinema cubano não é um subtexto que o cineasta ou o crítico podem incluir ou deixar de fora; é o intertexto inevitável e sempre presente da estética, e seu constante diálogo com o político.”²⁹⁴ O intertexto, portanto, se manifesta em forma de “alegorias políticas”, onde se recorrem às metáforas e aos vínculos “entre o pessoal e o político, o individual e o nacional, o privado e o histórico.”²⁹⁵

²⁸⁹ Para mais informação ver: FORTE, Graziela Naclério. Arte e Poder: O Realismo Socialista. *NOVOS TEMAS*, v. 9, p. 57-66, 2013.

²⁹⁰ NÚÑEZ, 2009, p. 229.

²⁹¹ NÚÑEZ, 2009, p. 229.

²⁹² NÚÑEZ, 2009, p. 249.

²⁹³ CHANAN, 2004, p. 4.

²⁹⁴ CHANAN, 2004, p. 12.

²⁹⁵ CHANAN, 2004, p. 14.

A radicalidade e a inovação estética do cinema cubano foram tão impactantes, que não há como ignorar a sua transformação no cenário cinematográfico da América Latina. O cenário que se estabeleceu com a revolução, proporcionou um “impetuoso espírito de criatividade.”²⁹⁶ A marca cinematográfica de Cuba, nos anos 1960, foi a experimentação estética. A inovação do uso da linguagem se manifestou ao se produzir, segundo Chanan, filmes que transcenderam a mera propaganda política instituída pelo governo revolucionário.²⁹⁷ “Havana se tornaria a segunda casa de cineastas radicais em todo o continente, assim como se tornou a defensora do anti-imperialismo e líder das nações do terceiro mundo.”²⁹⁸

Os esforços estéticos do ICAIC encontravam impedimento na própria realidade cubana. Essas inspirações não davam conta da acelerada transformação da paisagem social e política da ilha do Caribe, isso porque onde o cinema encontrava a realidade, a geografia sofria mutações recorrentes. Os cineastas escolhiam locações e, em pouco tempo, aquela paisagem não existia mais ou estava completamente mudada. Nesse cenário revolucionário, as questões políticas e as demandas artísticas estão em constante diálogo.

Foi a volatilidade da própria aparência espacial que levou os cineastas à exploração de novos meios estéticos de capturá-la e expressá-la, ou então deixar de registrar a realidade política. O problema, portanto, era ao mesmo tempo estético e político, e conseqüentemente torna-se impossível compreender o cinema cubano em uma base teórica que separa a política e a arte, como se o artista tivesse alguma escolha, como se o cineasta cubano pudesse escolher ser político ou não.²⁹⁹

Ao olharmos para a construção do ICAIC percebemos a heterogeneidade não só de atores sociais e de estéticas, mas também de temas e embates teóricos e políticos. Dentro da paisagem cultural, que se instalou após a Revolução Cubana, muitos debates foram travados entre o governo de Fidel Castro, o ICAIC e os realizadores. Os filmes produzidos no seio dessa instituição nascem não só com as marcas subjetivas de seus realizadores, mas também com as marcas dos debates que seu contexto de produção estava inserido. O cinema cubano foi marcado fortemente pela discussão de qual seria o papel da arte na revolução e, mais ainda, na construção de uma sociedade socialista.

Essa não foi uma discussão isolada, mas que permeou o instituto por muitos anos até sua história recente. Ao determos nosso olhar com mais atenção para os filmes produzidos, principalmente, nos primeiros dez anos da revolução, dirigidas por realizadores de diferentes posições políticas e ideológicas, encontramos marcas temáticas e políticas, construídas em forma de discursos por seus realizadores. A maneira de utilizar o engajamento político e a experimentação estética se deu, a partir do manejo na linguagem cinematográfica. Algumas produções cinematográficas foram sintomas de um mundo que estava em constante transformação. Muitos projetos estavam em disputas, entre o conjunto de artistas, intelectuais e governo, entretanto, alguns podem nos ajudar a discutir problemáticas que são de interesse para essa pesquisa: o papel do intelectual e do artista na revolução.

²⁹⁶ CHANAN, 2004, p. 6.

²⁹⁷ CHANAN, 2004, p. 6.

²⁹⁸ CHANAN, 2004, p. 6.

²⁹⁹ CHANAN, 2004, p. 18.

2.3 - Uma cartografia do cinema cubano

Nos anos 1960, o cenário cinematográfico cubano, como dito anteriormente, foi extremamente heterogêneo em temas, em gêneros e no uso de materiais. Essa característica marcou os debates estéticos. Entre o início do ICAIC, em 1959 e a produção de *Memórias do Subdesenvolvimento*, em 1968, nos deparamos com um grande conjunto de filmes. Nosso objetivo é elaborar um mapa temático das produções dessa década – 1959/1969 – com o objetivo de ter uma fotografia do que se estava sendo realizado na ilha. Isso permitirá não só mapear os filmes, mas entender quais temas estavam sendo tratados pelos diretores, além de permitir um diálogo com *Memórias*. Como passo inicial, elaboramos uma lista que contava com setenta e três produções. Essas produções aparecem listadas no *site* do ICAIC por ano de lançamento.³⁰⁰ Esse foi nosso movimento inicial: ter uma referência dos registros que o próprio instituto mantinha, e partimos dele como referência de uma amostragem das produções.

Das setenta e três produções cinematográficas,³⁰¹ tivemos acesso a trinta e cinco dos filmes que estavam disponíveis na Internet. A essa seleção prévia, foram acrescentadas sete produções, que não constavam na lista “oficial” do ICAIC, a partir da pesquisa realizada, totalizando o acesso a quarenta e duas produções do instituto.³⁰² A quantidade dos filmes aqui mapeados nos parece uma boa mostra da década, tendo em vista, que se estendem por todos os anos, até um ano após a produção de Tomás Gutiérrez Alea. A partir desse contato inicial, elaboramos um mapa temático. Esse mapa foi construído, tendo base nos grandes temas que cercavam às narrativas das produções.³⁰³

De uma forma geral, alguns temas atravessam uma mesma narrativa, o que torna cada um dos filmes uma fonte rica em debates, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo. Não foi nossa intenção realizar uma análise de cada um dos filmes, mas sim entender de quais temas os filmes tratavam, em quais momentos, e quais diretores realizam essas produções. Acreditamos que muitas afirmações qualitativas podem ser extraídas desse material quantitativo.

Ao assistir o material fílmico, me deparei com uma multiplicidade de temáticas, e em algumas produções figuravam mais de uma delas. Mapeei todos os filmes, em grandes temas, e partir deles, comecei a cruzá-los para perceber quais filmes tinham

³⁰⁰ O primeiro acesso ao *site* se deu em 2017. Até 2019 a plataforma permaneceu com a mesma estrutura. No último ano, em função da comemoração dos 60 anos da Revolução Cubana e do ICAIC, o *site* sofreu uma revitalização e ganhou uma nova organização. Essa alteração fez com que esse registro por década fosse retirado da plataforma, dando lugar a uma busca por gêneros (ficção, documentário, animação e noticiário ICAIC), além de busca por palavras chaves, como ano, produção e título. Essa mudança faz com alguns confusões possam ocorrer. Por exemplo, *Now*, um filme do diretor Santiago Álvarez, realizado em 1965, passa por esse problema. Ao realizarmos a busca pelo ano do filme, tanto em ficção ou documentário, a ficha do filme não é exibida. Entretanto, se pesquisarmos pelo seu nome, a ficha é exibida, e ainda marcada a data de 1965 como sendo o ano do filme. Essas alterações no *site* do ICAIC não alteram nosso mapa, tendo em vista que os dados foram colhidos entre 2017-2018, contudo, torna a consulta mais exaustiva para o usuário. Para mais informações ver: <http://www.cubacine.cult.cu/es>

³⁰¹ Ver anexo 1

³⁰² Ver anexo 2

³⁰³ Ver anexo 3

temas em comum. Ao realizar isso, comecei a visualizar qual era a recorrência dos temas, e essa recorrência me possibilitou agrupar os filmes por meio das temáticas que eles mesmos compartilhavam. Na tabela a seguir, listamos os grandes temas nos quais os filmes foram agrupados. Essas categorias temáticas foram definidas, a partir de um conjunto de conexões que os filmes compartilhavam nas construções de suas narrativas.

(Tabela 1 – Temas e definições)

Temas		Definição
Coletividade		Os filmes que compõe essa temática perpassam a mobilização de grupos com o objetivo de resolver uma questão, em prol de melhorar a situação a qual estão submetidos.
História de Cuba		O conjunto reunido nesse tema aborda alguns momentos da História da ilha, como a Guerra de Independência em relação à Espanha, no século XIX; os primeiros momentos da República, no início do século XX; a ditadura de Fulgencio Batista e a Revolução Cubana.
Aspectos do cotidiano		As narrativas aqui apresentam como a vida cotidiana foi impactada, a partir das transformações políticas. Os filmes apresentam as mudanças, positivas ou negativas, de setores como a burocracia estatal, a educação, as artes, o esporte, a religiosidade, a juventude, entre outros.
Crise da identidade frente ao processo revolucionário	Adesão	Esse eixo é composto por filmes que abordam a relação entre o ser revolucionário e o não ser revolucionário. As narrativas constroem personagens que são postos frente às mudanças propostas pela Revolução e, em consequência delas, precisam se posicionar. Sua mobilização está em sua própria transformação, a partir do contato com os ideais revolucionários. Se por um lado, existem personagens que aderem às causas revolucionárias, por outro lado, existem as que não as aceitam e nem as recusam, e ainda existem as personagens que recusam os novos ideais propagados. A nova conjuntura da ilha
	Ambiguidade	

	Recusa	também ocasionou uma crise de identidade sobre o indivíduo. Nesse sentido, as personagens questionam seu lugar e seu papel na construção e consolidação da Revolução. Posto isso, esse tema aborda a relação da identidade frente ao processo revolucionário através de três categorias: a adesão, a recusa e a ambiguidade.
	Crítica ao pequeno-burguês	As narrativas que compõem essa temática expõem as narrativas que constroem histórias, cuja permanência dos valores burgueses tidos como anteriores ao triunfo da revolução, perduram no cotidiano das pessoas, nas suas atitudes e seus desejos. Seja na camada social mais pobre ou na mais rica, esses filmes traçam uma crítica a sobrevivência desses valores.
	Racismo	O conjunto de filmes aborda a tensão das relações raciais. Essas narrativas que apresentam a luta dos negros e o impacto cotidiano do racismo em suas vidas.
	Imperialismo norte-americano	O conjunto de filmes aborda as relações da política norte-americana, seja em relação ao seu país ou sua política externa frente aos “inimigos”.
	Trajectoria de um líder político	As narrativas apresentam a construção de líderes revolucionários e o desdobramento de seus ideais políticos em seus países.

A seguir, construímos uma tabela com a relação dos filmes que compõem cada tema em específico.

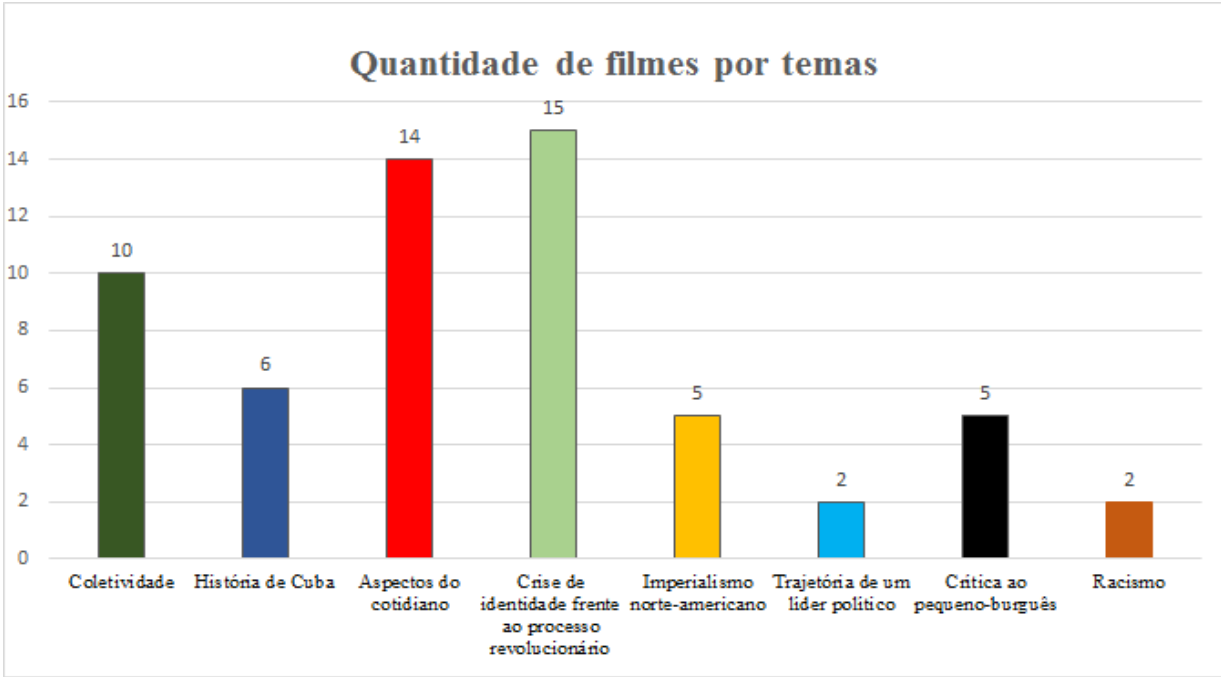
(Tabela 2–Aparição dos temas nos filmes)

Temas		Filmes
Coletividade		<i>Sexto aniversario</i> (1959); <i>Esta tierra nuestra</i> (1959); <i>Asamblea General</i> (1960); <i>Realengo 18</i> (1961); <i>Muerte al invasor</i> (1961); <i>El maestro del Cilantro</i> (1962); <i>Cumbite</i> (1964); <i>Ciclón</i> (1963); <i>Soy Cuba</i> (1964); <i>Variaciones</i> (1962)
História de Cuba		<i>Historias de la Revolución</i> (1960); <i>Cuba 58</i> (1962); <i>Soy Cuba</i> (1964); <i>Iré a Santiago</i> (1964); <i>Lucía</i> (1968); <i>La primera carga al machete</i> (1969)
Aspectos do cotidiano		<i>El maestro del Cilantro</i> (1962); <i>Variaciones</i> (1962); <i>Historia de un ballet</i> (1962); <i>El retrato</i> (1963); <i>Un festival</i> (1963); <i>En un barrio viejo</i> (1963); <i>Cumbite</i> (1964); <i>Ociel del Toa</i> (1965); <i>Retornar a Baracoa</i> (1966); <i>Y tenemos sabor</i> (1966); <i>La muerte de un burócrata</i> (1966); <i>Por primeira vez</i> (1967); <i>En la otra isla</i> (1968); <i>Isla del tesoro</i> (1969)
Crise de identidade frente ao processo revolucionário	Ambiguidade	<i>Esta tierra nuestra</i> (1959); <i>Muerte al invasor</i> (1961); <i>Tránsito</i> (1964); <i>Papeles son papeles</i> (1966); <i>Memorias del subdesarrollo</i> (1968)
	Adesão	<i>Sexto aniversario</i> (1959); <i>Porqué nació el Ejército Rebelde?</i> (1960); <i>Historias de la Revolución</i> (1960); <i>Muerte al invasor</i> (1961); <i>El joven Rebelde</i> (1961); <i>Soy Cuba</i> (1964); <i>Las aventuras de Juan Quinquín</i> (1967)
	Recusa	<i>El final</i> (1964); <i>Desarraigo</i> (1965); <i>Memorias del subdesarrollo</i> (1968)
Crítica ao pequeno-burguês		<i>Cuba Baila</i> (1960); <i>Las doce sillas</i> (1962); <i>Soy Cuba</i> (1964); <i>Papeles son papeles</i> (1966); <i>Memorias del subdesarrollo</i> (1968)
Racismo		<i>Now</i> (1965); <i>En la otra isla</i> (1968)
Imperialismo norte-americano		<i>Muerte al invasor</i> (1961); <i>Cerro pelado</i> (1966); <i>Hanói, martes 13</i> (1967); <i>Memorias del subdesarrollo</i> (1968); <i>L.B.J</i> (1968)

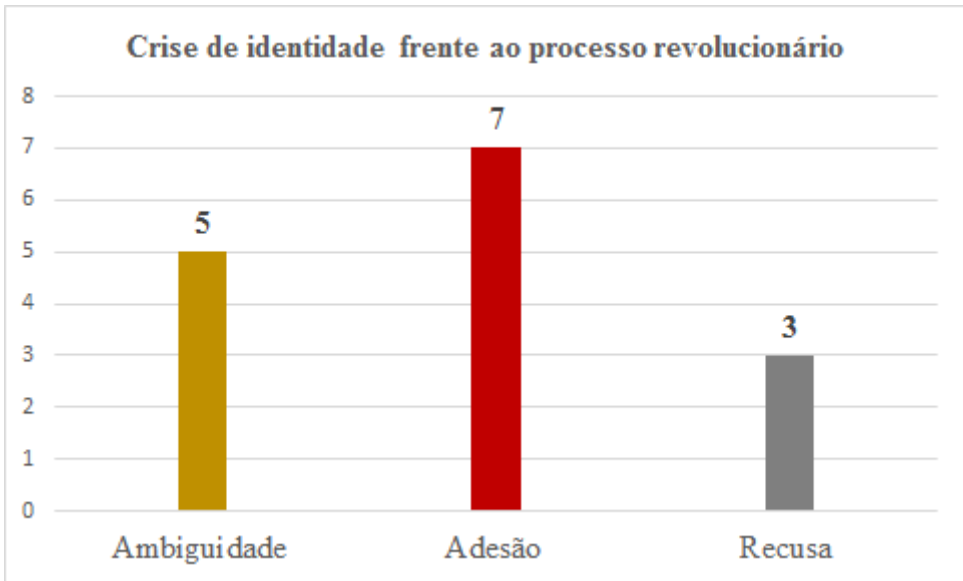
Trajectoria de um líder político	<i>Hasta la Victoria siempre</i> (1967); <i>79 Primaveras</i> (1979)
----------------------------------	--

A seguir, apresentamos o gráfico com relação à distribuição quantitativa dos filmes por temática.

(Gráfico 1 – Quantidade de filmes por temas)



(Gráfico 2 - Crise de identidade frente ao processo revolucionário)



Esse conjunto de temas demonstra o empenho do governo em construir um repertório de imagens, memórias e identidades de uma Cuba, que se encontrava em processo de transformação de suas estruturas político-sociais e culturais. A utilização dessas temáticas não é ao acaso, tendo em vista que na própria lei de criação do ICAIC, o governo já sinalizava que “o cinema é, em virtude de suas características, um instrumento de opinião e formação da consciência individual e coletiva (...).”³⁰⁴ O que se pretendia era não só a transformação das consciências, mas a consolidação de uma imagem do governo revolucionário e de seus ideais. A partir do mapa temático, observamos que os realizadores que mais têm filmes listados são Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, José Massip, Santiago Álvarez e Eduardo Manet. Não coincidentemente, esses realizadores eram intelectuais que já exerciam atividades no meio cultural, desde a década de 50, ligados pela *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*.

A *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo* foi um polo de cultura e resistência ao governo de Fulgencio Batista. Esse grupo tinha como um dos seus objetivos a divulgação de diversos campos da arte, com uma forte relação com o cinema. Esses diretores fizeram parte dessa organização, que ainda contava com uma revista que se chamava *Nuestro Tiempo*, que foi comandada por Carlos Franqui e Guillermo Cabrera Infante, que após a revolução, seriam, respectivamente, diretores do jornal *Revolución* e de seu suplemento cultural *Lunes de Revolución*.³⁰⁵ O que nos faz pensar no papel que essas duas instituições tiveram na formulação política cultural da ilha, já debatida no capítulo anterior.

Com o desenvolvimento do processo revolucionário, alguns dos intelectuais que integravam a *Sociedad Cultural* passaram a integrar a Direção Nacional de Cultura do Exército Rebelde, caso de Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa. É nesse contexto que Alea realiza *Esta Tierra Nuestra*, em 1959, que tratava basicamente pela consolidação do latifúndio, no governo Batista, e a necessidade de se realizar uma reforma agrária, logo após o triunfo da revolução. Tanto Alea quanto Espinosa, após a revolução, foram fundadores do ICAIC;³⁰⁶ Massip, também um dos fundadores e um dos primeiros diretores do ICAIC, ainda na década de 1950, realizou junto com Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa e Alfredo Guevara - que viria a ser o presidente do ICAIC, depois da Revolução Cubana - o curta-metragem *El Mégano*, de 1955, considerado um embrião do cinema cubano revolucionário, além de uma das obras que influenciaram o NCL.³⁰⁷ Santiago Álvarez é considerado o maior documentarista cubano, além de ter fundado e dirigido o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*. A estética cinematográfica de Álvarez ficou reconhecida pelo uso habilidoso da montagem de seus filmes e pela construção da trilha sonora, com grande impacto para a dramaticidade de suas obras. Esses realizadores, portanto, mantiveram uma relação muito próxima com o governo e com a constituição do novo cinema cubano, o que acarretou a criação de obras marcadas pelas narrativas ligadas aos primeiros anos da revolução e um forte cunho de ações políticas.

Um segundo ponto observado foi a formação de outro grupo de diretores que apresentaram filmes cujas construções narrativas se apresentaram de forma mais crítica

³⁰⁴ GARCIA BORRERO, 2015.

³⁰⁵ VILLAÇA, 2010, p. 44.

³⁰⁶ VILLAÇA, 2010, p. 47.

³⁰⁷ NÚÑEZ, 2009, p. 19-20.

ao governo e as suas políticas ou abordaram o impacto, positivo ou não, da revolução em Cuba e na vida dos cubanos. Mesmo os filmes que não são tidos como críticos construíram uma narrativa de menor exaltação ao governo, e aos primeiros momentos da revolução e lançam mão de um olhar sobre as transformações posteriores.

Um exemplo seria *Tránsito*, de Eduardo Manet, onde existe uma crítica explícita não só ao intelectual em fuga, mas ao suposto revolucionário e ao cidadão comum que também desejava fugir da ilha, assim como também acontece em *Papeles son papeles*, de Fausto Canel. Em contrapartida, tanto em *Desarraigo*, de Fausto Canel, quanto em *Memórias do Subdesenvolvimento*, de Tomás Gutiérrez Alea, esse mesmo tema é abordado de outra forma: a permanência do personagem em Cuba, mesmo que exista a possibilidade de partida.

Os diretores que mais aparecem nessa fase são Eduardo Manet, Fausto Canel, Tomás Gutiérrez Alea, Sara Gómez e Nicolás Guillén Landrián. Os três primeiros diretores, já aparecem como sendo os mais destacados, na primeira fase da década e realizaram filmes com temáticas mais caras as políticas do governo. O final da década de 1960, especialmente 1968, foi marcado por alguns acontecimentos envolvendo alguns desses diretores.

Para Alea, foi o ano do lançamento de seu filme mais famoso: *Memórias do Subdesenvolvimento*. Manet e Canel partem para o exílio na França e nos EUA,³⁰⁸ desapontados com os rumos da política do governo revolucionário. Para Guillén Landrián, foi o lançamento de seu filme *Coffea Arábica*. Esse filme foi uma encomenda para abordar o *plan cafetalero*, que tinha como objetivo final a plantação de milhares de pés de café na periferia de Havana. O plano não deu certo e acabou se tornando um desastre. O filme aborda de forma irônica, não só o fracasso da plantação, mas a relação dos negros como mão de obra nas plantações da ilha. A trilha sonora alinhada como o uso de animações rompeu com o caráter pedagógico esperado do documentário. A trilha sonora também era composta por uma canção dos Beatles, aquela altura proibidos na ilha. A canção *The fool on the hill* (o tolo na colina) fazia relação com a figura de Fidel Castro. O filme criou um enorme desentendimento entre o diretor e o governo, pois o filme foi tido como contrarrevolucionário e censurado. Três anos depois, em 1971, ao realizar *Taller de línea y 18*, o diretor seria expulso do ICAIC e seus filmes confiscados.³⁰⁹ Gómez permaneceu em Cuba. Durante seus anos como diretora - a primeira mulher e a primeira negra a realizar um longa-metragem produzido pelo ICAIC - temas como machismo e racismo³¹⁰ foram constantes em suas obras, e que alcançariam seu ápice com *De Cierta Manera*, em 1974.

Ainda em 1968, em virtude da preparação do Congresso Cultural de Havana, que visava à aproximação entre os intelectuais estrangeiros e cubanos, tendo em vista o fortalecimento de seu engajamento político, em suas respectivas produções culturais, o governo põe em práticas algumas ações. Para evitar qualquer tipo de manifestação, perante a imprensa internacional, durante a realização do congresso, um grupo de intelectuais negros “problemáticos” foi censurado, entre eles estavam os diretores Guillén Landrián e Sara Gómez. A censura foi realizada pelo próprio ministro da

³⁰⁸ VILLAÇA, 2010, p. 82.

³⁰⁹ VILLAÇA, 2010. P. 246-247.

³¹⁰ CHANAN, 2004, p. 8.

educação José Llanusa Gobels. Este os acusou de estarem preparando um “manifesto negro”, com o objetivo de debater sobre o “problema de etnia”, leia-se racismo, em Cuba. Segundo Miskulin, esse grupo de intelectuais negros foi proibido de comparecer ao congresso, além de serem silenciados. Guillén Landrián, por exemplo, foi preso, desenvolveu problemas mentais e foi transferido para um hospital psiquiátrico.³¹¹

Segundo Villaça, a década de 1960 foi marcada pelo processo de “depuração”, que consistia na eliminação de diretores, intelectuais e artistas que eram tidos como insubordinados, independente de seus posicionamentos políticos, com relação ao ICAIC, mais especificamente, a figura de seu presidente Alfredo Guevara. Muitos profissionais ligados ao cinema emigraram da ilha devido ao aumento da censura no campo da cultura.³¹²

Aos cruzarmos os filmes, os diretores e os anos, o mapa temático nos possibilitou ampliar questões e até mesmo olharmos, de forma mais ampliada, como o recorte cronológico demarcou uma fronteira, mesmo que não fosse rígida, entre a persistência dos temas. Ao determos nosso olhar na segunda metade da década, e mais especificamente em *Memórias do Subdesenvolvimento*, de Gutiérrez Alea, percebemos que ele compartilhava temas com mais dois filmes, que estão localizados justamente na virada entre a primeira e a segunda metade da década. Coincidentemente ou não, os dois filmes são do mesmo diretor, Fausto Canel, e realizados em 1964 e 1965. Ao olharmos para o gráfico 2, percebemos que os três filmes compõem a subcategoria da “recusa”, que faz parte de uma categoria temática mais ampla denominada “Crise de identidade frente ao processo revolucionário.” Os filmes se chamam *El final* e *Desarraigo*. Ambos os filmes, juntamente com *Memórias do Subdesenvolvimento*, constroem narrativas cujos personagens se recusam a aderir os novos ideais revolucionários e, em consequência de suas escolhas, passam por uma crise de suas identidades.

O primeiro filme é um curta-metragem que com mais dois curtas compõem o longa-metragem *Un poco más de azul*, de 1965, que foi censurado e nunca exibido. A película era composta por *El Encuentro*, de Manuel Octavio Gómez; *Elena*, de Fernando Villaverde, além de *El Final*. O nome da película, segundo Villaça, é uma contraposição em relação a um país que ficava cada vez mais vermelho. Logo, podemos pensar que seus realizadores apresentavam uma visão diferente da que se estava acompanhando nas transformações de Cuba. Os filmes compartilhavam uma grande temática entre si, pois discutiam a questão do impacto dos acontecimentos políticos no plano sentimental/amoroso e no cotidiano dos cubanos e cubanas.³¹³

El final, de Fausto Canel, aborda a relação de um casal de classe média e a necessidade de separação de ambos, em virtude da revolução. Além de serem um casal na vida real, Ernesto e Ana são um casal em um filme que trabalham juntos, logo, são artistas. Ao adentrarmos o universo deles, e logo depois com seus amigos, somos levados a espaços cercados de livros, muitos livros, fotografias, discos e, claro, cinema. Esses grupos de personagens não são somente uma classe média econômica, eles são uma classe média intelectual-artística. Não à toa, diretores do ICAIC são personagens no filme como Eduardo Manet, Sara Gómez e Jorge Fraga. O drama da narrativa se estabelece quando o governo de Fidel Castro começa a adensar a política de

³¹¹ MISKULIN, Silvia Cezar. Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975). São Paulo: Alameda, 2009, p. 184-185.

³¹² VILLAÇA, 2010, p. 203-204.

³¹³ VILLAÇA, 2010, p. 204-205.

socialização da ilha e a nacionalização das empresas norte americanas. Ou seja, é a partir da política do governo que se deriva uma série de acontecimentos e questionamentos por parte das personagens.

A personagem Ana é a mais afetada, ao ponto de não saber mais o que ela quer, quem ela é e não saber se consegue pensar sobre tudo que está acontecendo ao seu redor. Literalmente, a personagem vive um momento de desconexão com a realidade que está se construindo e se delineando. Ela já não se sente mais parte do novo mundo e decide ir embora de Cuba. Já Ernesto decide permanecer no país. Na sequência final do filme, Ernesto decide acompanhar o discurso que Castro realizaria ao dar início à política de expropriação das propriedades privadas, enquanto sua companheira vai embora, escutando o discurso pelo rádio, seguindo em um túnel que não se acaba. Em uma entrevista sobre cinema e censura, o diretor Fausto Canel afirma que, *El final* foi o primeiro filme, realizado no ICAIC, que tinha como pano de fundo a questão entre o ficar ou ir embora de Cuba.³¹⁴ Esse tema é de importância ímpar para a conexão entre os filmes.



(Figura 7 – Ana partindo de Cuba)

³¹⁴ FERNÁNDEZ, Gerardo. Fausto Canel habla de cine y de censura. Disponível em: <http://www.diariodecuba.com/cultura/1449352283_18616.html>. Acesso em: 15 mai. 2019.



(Figura 8 – Câmera subjetiva em direção ao túnel)

Desarraigo, primeiro longa-metragem de Canel, foi realizado logo após *El Final*. Percebemos que grande parte dos temas que apareceram na narrativa de seu filme anterior, retornam a sua nova produção. O filme conta a história de um engenheiro argentino, chamado Mario, que chega a Cuba com a intenção de se juntar à construção de uma nova sociedade. As dificuldades cotidianas aguçam suas contradições e frustram a relação de amor que começara com Marta, uma arquiteta cubana e sua colega de trabalho, que tentava acreditar em sua capacidade de integrar-se ao processo revolucionário. Novamente, estamos diante de um casal que tem seu relacionamento confrontado devido às questões que envolvem o processo de consolidação da revolução, assim como acontecia em Ana e Ernesto, em *El Final*.

O ponto central da narrativa fílmica é a questão econômica que a ilha estava vivendo. Mesmo após o embargo econômico dos EUA, que já acontecia desde final dos anos 1960, percebemos que a indústria nacional ainda estava conseguindo de manter. O questionamento de Marta acontece, ao se deparar com a falta de materiais para que seu projeto pudesse ser feito, e chega a seguinte conclusão: “é esse o realismo da economia.” É interessante percebermos que o embargo do governo norte americano a Cuba foi, entre outros motivos, uma resposta política às expropriações das propriedades privadas, tanto dos cidadãos que residiam na ilha, quanto das companhias americanas. Essa atitude é a conexão que o filme faz com *El Final*, tendo em vista que esse é um dos grandes argumentos narrativos para que Ana decida partir da ilha e ser atriz em Nova Iorque.

Na metade de *Desarraigo*, o casal inicia uma conversa e o tema da identidade e da desconexão com o momento histórico gira em torno dos dois personagens. Eles não são mais quem acreditavam ser. No diálogo, Marta diz que só há cinco anos que se descobriu latino-americana. Mario, em contrapartida, diz que se descobriu latino-americano em Paris. Ao ouvir a confissão do amado, ele faz uma afirmação, em um tom de indagação, devido à descoberta de identidade de Mario em Paris, e diz: “um dia virastes para o espelho e te encontrastes *subdesenvolvido*” (grifo nosso). Mario responde: “Não. Não foi do dia para a noite, mas, certamente um dia.” Ele retoma um

acontecimento que marcou sua vida, em outubro de 1961, ao se deparar com uma situação em Paris: 200 cadáveres flutuando no rio Sena e todos eram de argelinos. Ele diz: “*compreendi que eu também pertencia a outro mundo.*” (grifo nosso). Aqui, o filme também faz conexão com o personagem Sérgio, de *Memórias do Subdesenvolvimento*, de Tomás Gutiérrez Alea, pois é exatamente nesse ano, 1961, com a partida de sua família para o exílio, que o personagem-intelectual, Sergio, começa a questionar quem ele é, qual sua identidade e, certamente, o seu mundo. Há uma proximidade entre as personagens quando ambos percebem que o mundo que eles acreditavam ser o deles – Paris ou Havana antes da Revolução – não serem mais as mesmas, o que os obriga a se repensarem.



(Figura 9 – Marta e Mario conversam sobre suas identidades latino-americanas)



(Figura 10 – Marta e Mario conversam sobre suas identidades latino-americanas)

A situação de desconexão, de contradição e de crise de identidade é posta pelos dois personagens. E, nesse sentido, Mario decide partir para Cuba, primeiro pela curiosidade da Revolução Cubana, porém, em certa medida, porque desejava contribuir com a construção de uma nova sociedade, mas as transformações políticas de Cuba

fazem ele se questionar. Em meio aos muitos diálogos que o casal realiza, um deles é importante para entendermos o ponto de vista de Marta sobre Mario. Ela acredita que ele “*veio ver o que se passa em Cuba. Crê na Revolução, mas não faz muito por ela*”, diz a personagem. (grifo nosso)

A ponte temática entre os dois filmes de Fausto Canel reside na questão, em primeiro lugar, do descontentamento que as personagens têm com os rumos da revolução, que por sua vez, impacta em como percebem as mudanças do mundo em que eles viviam e, logo passam a perceber que a sociedade mudou e que eles, em muitos momentos, ainda não mudaram. Pelo contrário, estão apartados dela. Não se reconhecem nas mudanças. Não reconhecem as suas identidades. Se atentarmos para o ano de lançamento do filme, 1965, encontraremos mais uma conexão entre a crise de identidade do intelectual e seu papel dentro da revolução. Exatamente nesse ano é o lançamento do livro *Memorias del Subdesarrollo*, do escritor Edmundo Desnoes. O livro, três anos depois, em 1968, daria origem ao filme homônimo de Tomás Gutiérrez Alea e Desnoes seria o roteirista junto com Alea.

Por coincidência ou não, o personagem Mario, de *Desarraigo*, é interpretado por Sérgio Corrieri, que também interpretaria Sergio, no filme de 1968. No enredo do livro e filme, nos deparamos com Sergio, um intelectual burguês, que decide permanecer em Cuba, após a saída de sua família para Miami. Sergio se encontra em contradição com a transformação da realidade a sua volta. A revolução transformou não só a paisagem física da ilha, mas um modo de pensar, ser e estar no mundo. E, nesse sentido, Sergio não se reconhece. Sua identidade, como a dos outros personagens, também está em crise.

Os discursos e as escolhas de palavras não são decisões aleatórias, mas elas constituem uma intenção política no mundo. Assim como Alea mantém o título de seu filme como *Memorias del Subdesarrollo*, e o subdesenvolvimento tem um impacto nas questões identitárias da personagem principal, assim Canel nomeia seu filme de *Desarraigo: desenraizamento*. Esse tipo de atitude reforça a relação que esses personagens mantêm entre si, pois eles estão sendo desenraizados do mundo em que conheciam, antes da revolução, e passam a viver sem raízes. Em outras palavras: as identidades que antes estavam enraizadas em um mundo, agora, precisam ser transportadas para uma nova condição. Uma adaptação, nos casos daqueles que permanecem na ilha, ou, uma negação, nos casos daqueles que renegam a obrigação da transformação em Cuba. Todos eles estão sem seus antigos solos.

A elaboração da uma tabela temática, com uma pequena mostra de quarenta e duas produções realizadas pelo ICAC, ao longo da década de 1959-1969, nos possibilitou, em primeiro lugar, perceber quais eram os temas que circulavam nos filmes e quais diretores realizaram esses trabalhos, além de perceber seus gêneros e os diálogos que eles travaram entre si. Esse primeiro momento foi importante, à medida que, ao assistirmos aos filmes, novas questões surgiram e novas conexões foram percebidas, a saber: uma maior persistência de alguns temas mais na primeira metade da década, do que na segunda metade, além de perceber como essas narrativas foram construídas. Em segundo lugar, perceber que o debate sobre o papel do intelectual e da arte e a construção de suas identidades, já estava sendo travado na metade da década, não só com o caso *P.M.*, em 1961, mas em outras produções, principalmente, na segunda

metade da década. Nesse sentido, olhar pra *El Final e Desarraigo* é perceber que o debate estava sendo feito, que a temática estava sendo articulada pelos filmes.

Esses filmes são marcados pelas discussões que seus próprios realizadores enfrentaram. Perceber que o debate não começa com *Memorias del Subdesarrollo*, mas que ele dialoga com produções que o precederam e que intensifica e complexifica, não só a discussão, mas o que nos faz olhá-lo com um olhar especial é a habilidade que Tomás Gutiérrez Alea se utiliza da linguagem cinematográfica para compor a narrativa fílmica, além de também se colocar enquanto um intelectual.

Capítulo 3 – Os intelectuais e os sintomas da crise identitária

3.1 - O autoexílio: desenraizamento, isolamento e rompimento

Quando pensamos na experiência do exílio ou do exilado, na maioria das vezes, acionamos a concepção de uma expatriação forçada e geográfica. Porém, essa experiência pode ter outro significado. Para fins de nossa argumentação, pensaremos que o exílio não é só geográfico, mas um exílio interior, ou seja, na experiência do indivíduo que não saiu de seu local de origem, mas já não o reconhece como tal. Gostaríamos de pensar em um exílio por livre escolha. Em outras palavras, pensaremos na ideia de um autoexílio, local esse onde o indivíduo está em desacordo com a sociedade em que vive e não consegue se conectar a ela. Um exílio “circunstancial, nem político e nem econômico.”³¹⁵

Sendo assim, “de um dia para o outro ele [o exilado] descobre ter uma vida interior de duas culturas, de duas sociedades.”³¹⁶ Isso acontece, à medida que, o intelectual percebe que vive entre dois mundos: como a sociedade era e como a sociedade é. O seu mundo antigo já não existe mais e, ao mesmo tempo, ele ainda não se enxerga conectado com o mundo novo. Devido a essa desconexão, o intelectual adquire uma “segunda personalidade.”³¹⁷ “Uma das duas vidas deveria eliminar a outra.”³¹⁸

A impressão dominante era a de incompatibilidade. Minhas duas línguas, meus dois discursos se pareciam muito, de certa forma; cada um poderia satisfazer à totalidade de minha experiência e nenhum era claramente submisso ao outro. Um reinava aqui, o outro lá, mas cada um reinava incondicionalmente. Eles se assemelhavam e podiam, em consequência, substituir-se um ao outro, mas não combinar-se entre si.³¹⁹

Partindo de sua própria experiência, como um intelectual exilado, Todorov afirma: “(...) vivo em um espaço singular, ao mesmo tempo por fora e por dentro:

³¹⁵ TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 15.

³¹⁶ TODOROV, 1999, p. 16.

³¹⁷ TODOROV, 1999, p. 20.

³¹⁸ TODOROV, 1999, p. 22.

³¹⁹ TODOROV, 1999, p. 21.

estrangeiro ‘na minha casa’”.³²⁰ De certa maneira, essa também é a condição de Sergio: um autoexilado, um estrangeiro em sua própria casa, um outsider.

Admitamos que esta primeira fase de contato entre culturas seja desenvolvida sem obstáculos. A que poderia servir, então, a transculturação? Ao *desenraizamento*, em todos os sentidos da palavra. O homem desenraizado, arrancado de seu meio, de seu país, sofre em um primeiro momento: é muito mais agradável viver entre os seus. No entanto, ele pode tirar proveito de sua experiência. Aprende a não mais confundir o real com o ideal, nem a cultura com a natureza: não é porque os indivíduos se conduzem de forma diferente que deixam de ser humanos.³²¹

Segundo Said, o exílio converte o intelectual em um “(...) pária permanente, sempre fora de casa, sempre em desacordo com o seu entorno, inconsolável com respeito ao passado e amargo com respeito ao presente e ao futuro.”³²² Partindo dessa ideia de Said, o intelectual em exílio permanece em desacordo com o seu tempo, pois o passado conserva-se como um ponto de vista positivo, o mundo seguro, enquanto o presente mantém-se um lugar de desencanto e dissenso. A descrição de Said nos lembra a situação de Sergio. A situação do intelectual burguês se converte na própria materialização do conflito entre a sua função no presente – que ele não reconhece – e o passado que ele ainda se mantém ligado, a partir de suas memórias. “O exilado existe, então, em um estado intermediário, nem totalmente integrado ao novo ambiente, nem totalmente desassociado do antigo.”³²³

O exílio é uma condição real, do ponto de vista que me interessa agora, é também uma condição metafórica. (...) Mesmo os intelectuais que ao longo da vida são membros de uma sociedade podem, por assim dizer, ser divididos em integrados e marginais (...), os indivíduos em desacordo com a sociedade em que vivem e, portanto, marginais e exilados no que se refere a privilégios, poder e honras. O padrão que define o caminho para o intelectual como marginal está exemplificado otimamente pela condição de exílio, o estado de nunca ser considerado totalmente adaptado (...). Nesse sentido metafísico, o exílio para o intelectual é a inquietação, o movimento, um estado de instabilidade permanente que desestabiliza os outros. Você parece incapaz de voltar a uma determinada condição anterior e talvez mais estável para se sentir em casa; e, infelizmente, você nunca pode se sentir completamente à vontade com sua nova casa ou situação.³²⁴

A condição do intelectual exilado expunha sua condição de desenraizamento. Por conseguinte, era inevitável ter de enfrentar a si mesmo, se encontrar enquanto um indivíduo no interior de uma sociedade em transformação. Ou seja, o autoexílio era o

³²⁰ TODOROV, 1999, p. 25-26.

³²¹ TODOROV, 1999, p. 27.

³²² SAID, 1996, p. 59.

³²³ SAID, 1996, p. 60.

³²⁴ SAID, 1996, p. 63-64.

estado necessário para o encontro consigo mesmo.³²⁵ Em suma, um “exílio interior.”³²⁶ Essa condição era um estado comum entre os intelectuais, da América Latina, nos anos 1960. Vargas Llosa e Cortázar, o primeiro um escritor peruano e o segundo um escritor argentino, ambos representações da figura do intelectual, e atuantes no cenário cultural, político e intelectual, só descobriram, ou melhor, ampliaram seu olhar sobre a identidade latino-americana, em Paris.

Meu descobrimento da América Latina nesses anos capitulou-me a ler seus poetas, historiadores e romancistas, a interessar-me por seu passado e seu presente, a viajar por todos os seus países e a viver seus problemas e suas lutas políticas como se fossem meus. Desde então comecei a sentir-me, antes de tudo, um latino-americano.³²⁷

Assim como Vargas Llosa e Cortázar, Mario, um dos personagens principais de *Desarraigo*, filme de Fausto Canel, de 1965, nos aponta para sua desconstrução e reconstrução, em relação à sua identidade, enquanto um latino-americano. Um intelectual que percebe a sua condição de desenraizado, ou seja, despossuído de seu eu-passado e não consciente do seu eu-presente. Em diálogo com Marta, sua namorada, Mario relembra que se descobriu latino-americano em Paris. Marta afirma: “um dia virastes para o espelho e te encontrastes *subdesenvolvido*” (grifo nosso). Mario responde: “Não. Não foi do dia para a noite, mas, certamente um dia.” Ele retoma um acontecimento que marcou sua vida, em outubro de 1961, ao se deparar com uma situação em Paris: 200 cadáveres flutuando no rio Sena e todos eram de argelinos. Ele diz: “*compreendi que eu também pertencia a outro mundo.*” (grifo nosso).

O *desarraigo*, ou melhor, desenraizamento foi uma condição vivida por Vargas Llosa, Cortázar, Mario, Sérgio e muitos outros intelectuais, que se encontravam atravessados pelo processo revolucionário. “Porque o verdadeiro exilado não era simplesmente aquele que buscava encontrar um lugar melhor para trabalhar, mas aquele que esquecia as suas origens e o lugar de onde vinha.”³²⁸

Segundo Costa, até 1967 permaneceu em Cuba um ambiente aberto ao debate sobre as diferentes concepções sobre o papel do intelectual na sociedade. A partir de 1968, como a realização do *Congresso Cultural de La Habana*, esse ambiente aberto ao debate e aos diferentes olhares se transformou. Além da aproximação política com a URSS, o governo cubano intensificou a vigilância e a fiscalização sobre a liberdade no meio cultural. A partir desse momento, segundo a historiadora, as diferentes concepções sobre o conceito de intelectual e as possibilidades de sua função sumiram. O ambiente de debate foi substituído por um discurso normatizador.³²⁹

Em 1969, o tom normatizador já estava instalado e o intelectual só poderia ser revolucionário ou contrarrevolucionário. Não existia mais a possibilidade de pensar em

³²⁵ COSTA, 2009, p. 86

³²⁶ COSTA, 2009, p. 161.

³²⁷ VARGAS LLOSA apud COSTA, 2009, 156.

³²⁸ COSTA, 2009, p. 175.

³²⁹ COSTA, 2009, p. 187 e 189.

diferentes conceitos ou possibilidades de ação. A intervenção do governo revolucionário exclui do meio cultural a possibilidade da diferença. O papel do intelectual deveria ser o de servir a revolução e aos seus ideais.³³⁰

A partir desse momento, ficou estabelecido em Cuba que a tarefa do intelectual era como a de um funcionário: trabalhar e executar. Se ele quisesse exercer a crítica, teria que fazê-la de dentro da revolução, ou melhor, de dentro dos aparatos do governo revolucionário. Ademais, como a crítica pressupõe participação, o crítico tornar-se-ia coresponsável pelos problemas que por ventura viesse a denunciar ou criticar, convertendo-a em uma espécie de autocrítica.³³¹

Dessa multiplicidade de vozes em diálogos e disputas, apresenta-se a construção do *desgarramiento*, o que significava a necessidade de reconstruir os seus discursos e suas formas de observar o mundo e concebê-lo em suas análises. Era necessário romper com a mentalidade de outrora e reconstruir novos marcos de reflexão, a partir de um novo momento, sempre guiado pelas transformações pontuadas pela Revolução.³³² No filme, Sergio acompanha uma mesa de debate entre os intelectuais, intitulada “Literatura e subdesenvolvimento”, e o que estava em jogo era como a literatura, e de forma geral o campo artístico, precisava passar por uma reformulação de suas concepções, tendo em vista a época de transição em que a Revolução tinha inserido essas pessoas. Essa situação

(...) implicava uma contínua “ruptura com o passado” – *un desgarramiento* – que não apenas dividia pessoas e grupos, mas que penetrava na consciência individual, onde então passava a coexistir atitudes, ideias e valores que pertenciam à diferentes etapas da transição. O processo de *desgarramiento*, portanto, afetava as formas de pensar, sentir e de se comportar, provocando uma profunda transformação na estrutura da personalidade dos indivíduos. É essa transformação que o filme diagnostica.³³³

Podemos discutir a ideia de *desgarramiento* também para as argumentações de Said, posto que, para o autor, uma das tarefas dos intelectuais é a de “(...) romper os estereótipos e as categorias reducionistas que limitam tão claramente o pensamento.”³³⁴ A tentativa de rompimento é uma constante dentro do pensamento de um intelectual, pois romper com algo significa não só questioná-lo, mas propor a sua mudança e, portanto, a sua superação.

Por viver um papel de questionador, Said atesta que o intelectual vive a condição de “exilado e marginal”,³³⁵ justamente, por tentar buscar uma independência de seus

³³⁰ COSTA, 2009, p. 191.

³³¹ COSTA, 2009, p. 191.

³³² DÖPPENSCHMITT, Elen. *Políticas da voz em Memórias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2012., p. 269.

³³³ DÖPPENSCHMITT, 2012, p. 304.

³³⁴ SAID, 1996, p. 12. (grifo nosso)

³³⁵ SAID, 1996, p. 17.

questionamentos e mostrá-los ao conjunto dos indivíduos da sociedade, a partir de uma nova linguagem. Sua razão de existência, para Said, reside na possibilidade de “(...) representar todas as pessoas e questões que são rotineiramente esquecidas ou mantidas em segredo.”³³⁶ Se sua existência depende, ou melhor, está conectada a sua função social, então, as produções intelectuais estão diretamente relacionadas com suas vidas, seu tempo e suas inquietações.

Em suma, observamos o desenraizamento, o isolamento e o rompimento como derivações de processo de exílio, devido à crise que os intelectuais passavam na reformulação de suas identidades. Ou, poderíamos pensar na contramão. O desenraizamento, o isolamento e o rompimento são fatores que possibilitaram ao intelectual atestar a sua condição de exilado em sua própria casa. Nesse sentido, em *Memórias do Subdesenvolvimento*, Sergio é um intelectual “exilado e marginal”. A personagem vive o processo de autoexílio, pois ao longo do filme nos deparamos com a constante desconexão da personagem em relação ao seu mundo ou ao que carrega em suas memórias. Essa desconexão, esse desacordo com a sociedade em que vive, propicia o isolamento.

3.2 – Alea e Sergio: uma proximidade entre perspectivas

É no contexto do ano de 1961 que Tomás Gutiérrez Alea ambienta tanto Sergio quanto a própria Revolução. As duas personagens são centrais em *Memórias do Subdesenvolvimento*. O filme tem muitas camadas de interpretação, desde a relação entre memória e subdesenvolvimento, entre passado e presente, até as reflexões sobre os primeiros anos do governo revolucionário no comando da ilha. Um dos pontos centrais do filme, quiçá o mais importante, é a possibilidade de que o desenrolar dos processos da Revolução Cubana sejam observados, a partir do ponto de vista de Sergio. A revolução é tomada, pela reflexão da linguagem cinematográfica, como uma personagem central e constante, sem ao mesmo tempo estar presente de forma efetiva. Essa observação se dá pelo olhar de um intelectual subdesenvolvido e alienado.

Sergio olha para a cidade de Havana, através do seu binóculo, o que é uma metáfora, e faz referência ao seu distanciamento em relação à sociedade, e ao contemplar a capital, diz: “aqui continua tudo na mesma”. Ainda fazendo referência ao que ele não enxergava ser a Revolução. Através de seus binóculos, Sergio observa a cidade e tece comentários duvidosos sobre os rumos da revolução. Após essa cena, Sergio volta-se para o interior de sua casa, encontra um gravador e começa a remexer as coisas de Laura, sua ex-esposa que parte para Miami, no início do filme.

³³⁶ SAID, 1996, p. 30.



(Figura 11 – Sergio com seu binóculo, na varanda de seu apartamento)

O áudio do gravador revela uma conversa entre o então casal e mostra o pensamento de Laura sobre os cubanos: “estamos rodeados de bichos. De gente suja. É um país que atrasa a gente.” As imagens de Sergio, auxiliadas pelo áudio do gravador, nos fazem perceber a vida fútil e completamente longe dos novos padrões desejados pelo governo. Laura, “um cubaninha vulgar, que deixou de ser assim”, segundo Sergio, não consegue se perceber como parte do povo cubano, ao qual sente repulsa. Nesse sentido, Sergio também está inserido nessa mesma perspectiva.

O filme segue com o olhar subjetivo de Sergio e nos mostra as ruas de Havana e seus habitantes, até o personagem começar a questionar a nova realidade. O personagem afirma que essa realidade não deixou de existir, só por falta de produtos nas vitrines, mas por conta das pessoas também. A câmera focaliza diversos rostos de cubanos, aparentemente, numa classe social e econômica abaixo, Sergio se questiona: “que sentido a vida tem para eles? E para mim? Que sentido tem para mim? Não sou como eles!” Close no rosto de Sergio. Corta para próxima cena.



(Figura 12 – Sergio pelas ruas de Havana)

A Revolução é uma personagem inevitável. Em uma carta escrita em 1963, e direcionada ao seu amigo e escritor espanhol Juan Goytisolo, Alea diz:

Eu não gostaria de me preocupar em mostrar a Revolução. Estou certo de que, embora tentemos evitá-la, ela estará presente em alguma medida (da paisagem à maneira como os personagens reagem, tudo está impregnado de Revolução e, mesmo que não seja expressa diretamente, seu espírito passará por qualquer história que seja feita hoje em Cuba, se for feito com sensibilidade e um mínimo de inteligência). Quero insistir nisso, porque cheguei à conclusão de que, na realidade, devemos tentar evitar, na medida do possível, a interferência (inevitável) desse elemento. Se eu reajo assim, é porque estou saturado, como você pode ver por si mesmo. Mas essa reação também é uma consequência da Revolução e uma maneira de fazer sentir sua presença.³³⁷

Ao mesmo tempo, em que Alea expressa compreender que a Revolução transpassa toda e qualquer parte da vida social, porque essa é a maneira de “sentir sua presença”, Sergio não compreende, em definitivo o que ela representa em sua vida, justamente porque não se reconhece enquanto parte da mudança. A partir do ponto de vista da personagem principal, observamos o afastamento que a mesma se coloca em relação à nova realidade, que se instala em seu cotidiano. Sergio perdeu seu prestígio e seu lugar de classe. Seu mundo já não mais existe e, ao mesmo tempo, não se reconhece no mundo novo. “Sendo a realidade incompreensível e absurda, todo o resto perdeu o sentido.”³³⁸

O problema essencial do narrador é o de sua solidão metafísica: ele é um "estrangeiro" em um mundo hostil onde a existência se tornou uma ficção, um engano intolerável. (...) A revolução está acabando com um

³³⁷ IBARRA, Mirtha (org). *Tomás Gutiérrez-Alea: Volver sobre mis pasos*. Madrid: Ediciones Autor, 2007, p. 104-105.

³³⁸ DÖPPENSCHMITT, 2012, p. 95.

mundo em que - bem ou mal - ele [Sergio] sobrevivia confortavelmente; a revolução abre um vazio sob seus pés, ao qual ele não tem nada a que se opor. Nem revolucionário, nem contra-revolucionário: um ‘descastado’, um homem anônimo que não tem fé para desistir ou assumir.³³⁹

O espectador - tanto Sergio quanto também quem assiste ao filme - se depara como uma revolução em constante debate, mas não compreendida; visto que Sergio, desconfiado sobre as possíveis mudanças em Cuba e na sua vida, está distante e à parte dos acontecimentos. Tenta compreendê-los, mas não consegue. A Revolução é mostrada

(...) como um passado que ele tenta compreender, mas que não situa o seu presente e menos ainda seu futuro. Tudo o que acontece “antes da revolução” está sob a chave lírica (...) enquanto que o presente da revolução é visto de forma distanciada.³⁴⁰

Novamente, ambos, Sergio e Alea estão conectados, a partir de seus questionamentos mútuos. Sergio não consegue enxergar o seu presente com os olhos da transformação que a Revolução causou na paisagem cubana socialmente, e, sobretudo, ideológica e simbolicamente. A personagem enxerga o presente com os olhos do passado. Ou seja, há uma permanência do passado em sua percepção sobre as mudanças. Existe uma tentativa enorme em conectar o seu passado com o seu presente. Assim como Sergio, Alea ainda estava imerso em sua compreensão do passado, isso quer dizer, antes da Revolução. A questão aqui é a desconexão entre passado e presente, em que os dois intelectuais viveram. Em carta escrita em 1964, também para Juan Goytisolo, e que devemos lembrar que também era um intelectual, Alea expressa as suas incertezas quanto ao seu momento presente:

Tudo tem muito a ver, naturalmente, com a Revolução. Cheguei a um ponto em que sinto que enxergo as coisas com os mesmos olhos que tinha há alguns anos atrás, antes da Revolução. E nem as coisas nem eu somos os mesmos. Costumávamos lutar por um sonho. Agora esse sonho se tornou realidade e nele estamos presos. Não quero que esse sonho se torne um pesadelo e acho que está ao meu alcance evitá-lo. Além da luta que mantemos para melhorar a realidade em que vivemos, há a necessidade de olhar as coisas com uma ótica melhor. Eu não posso continuar olhando as coisas ou me expressar como há dez anos.³⁴¹

A partir dessa conexão, e de tantas outras, Alea expressa as contradições existentes tanto no momento de produção do filme, em 1968, quanto do momento em que a história do filme é narrada, em 1961-1962. Vale à pena lembrar, que Edmundo Desnoes escreve seu livro em 1965. Essa proximidade cronológica nos faz pensar sobre o momento histórico no qual esses intelectuais estavam inseridos e suas conexões com os debates de seu tempo, a saber: o papel do intelectual dentro da Revolução.

³³⁹ OVIEDO, José Miguel. Un personaje de Camus en La Habana. *Inti: Revista de Literatura hispánica*. Indiana (EUA), n.3, artigo 11. Disponível em: <<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss3/11/>> Acesso em: 15 de dez. 2019.

³⁴⁰ DÖPPENSCHMITT, 2012, p. 295.

³⁴¹ IBARRA, 2007, p. 130.

Segundo Döppenschmitt, Alea toma a figura do escritor como possibilidade de analisar o caráter burguês do intelectual. É o ponto de vista subjetivo de Sergio que é posto em questão.³⁴² Sergio é um crítico, critica sua própria classe, mas não é capaz de compreender que ele é parte dela.³⁴³ Ele a critica, mas não consegue deixá-la; ao mesmo tempo, não se reconhece sem ela e muito menos em uma sociedade em que a burguesia, e o que ela representava na ilha antes da Revolução, não exista. “Como Sérgio não consegue se encaixar na nova configuração que a realidade lhe impõe, nada faz sentido e tudo o que lhe resta são suas memórias.”³⁴⁴

No filme, todo tempo, Alea nos faz lembrar a contradição entre Sergio ser pequeno-burguês e não compreender como sua posição, dentro do novo mundo proposto pela Revolução, não faz mais sentido. Não é só a sua posição na sociedade que não faz mais sentido, mas a própria forma de pensar da personagem. Segundo o próprio autor,

(...) para acentuar a desintegração social de Sérgio, colocamos o documentário [*Muerte al invasor*] com o julgamento dos invasores da Baía dos Porcos. Chamamos essa sequência de *A verdade do grupo está com o assassino*, cuja ideia está baseada no livro *Moral Burguesa e Revolução*, de León Rozitchner. Quando se julgaram os invasores, a maior parte deles tratou de transferir toda a 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 Sérgio, que vê a revolução de fora, como algo alheio a ele, e tampouco se reconhece como integrante da sociedade anterior.³⁴⁵

É interessante perceber como as palavras de crítica se volta contra a personagem. Na construção do roteiro do filme, Desnoes e Alea transcreveram trechos literais que se encontravam no livro. Em um determinado momento da narrativa, Sergio realiza um diagnóstico, sobre os males que o subdesenvolvimento causa no cubano, sem perceber que ele mesmo é afetado. Para ele,

uma das coisas que mais me desconcertam é a incapacidade das pessoas em manter um sentimento, uma ideia, sem se dispersar (...) O que sentia ontem nada tem a ver com seu estado de ânimo atual. Não relaciona as coisas. Esse é um dos sinais do subdesenvolvimento: incapacidade de relacionar as coisas, de acumular experiência e se desenvolver.³⁴⁶

Ao conectarmos as citações supracitadas, percebemos que Sergio acredita que o cubano “não relaciona as coisas”, pois é incapaz de acumular experiências. Em contrapartida, segundo Alea, é o próprio Sergio que não era capaz de relacionar as coisas, pois não se reconhecia enquanto parte constituinte e integrante da Cuba pré-

³⁴² DÖPPENSCHMITT, 2012, p. 114.

³⁴³ DÖPPENSCHMITT, 2012, p. 109.

³⁴⁴ DÖPPENSCHMITT, 2012, p. 268.

³⁴⁵ OROZ, 1985, p. 108-109. (grifo nosso)

³⁴⁶ DESNOES, Edmundo. *Memórias do Subdesenvolvimento*. Tradução de Elen Doppenschmitt. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2008, p. 31.

revolucionária. Sergio representa, portanto, a persistência dos valores burgueses no intelectual. Sua contradição era a contradição por natureza de uma parte dos intelectuais cubanos.

Sérgio diagnostica perspicazmente a hipocrisia burguesa que o cerca e, da qual ele faz parte, assim como aponta duramente as características gerais de seu povo que o impedem de superar o subdesenvolvimento, entretanto Sérgio não consegue passar disso; mesmo carregando um caráter crítico, ele não consegue ir além da tomada de consciência e, partir para uma ação transformadora.³⁴⁷

As contradições de Sergio são apresentadas de forma a desconstruir toda a argumentação da personagem. Cada vez mais, percebemos que a personagem é desacreditada devido à sua incapacidade de observar a realidade com outros olhos. Nesse sentido, o intelectual burguês se desconecta progressivamente da realidade, à medida que, não consegue se conectar a ela. Sergio passa por um processo de autoexílio, o que acarreta em sua morte simbólica, dependendo do ponto de vista do espectador.

Posto isso, é importante salientar que *Memórias do Subdesenvolvimento*, na figura de seu diretor Tomás Gutiérrez Alea, é transpassado por essas discussões até aqui expostas. Sergio não consegue se adaptar na Cuba pós-revolucionária e essa sua desconexão é condição central para suas reflexões sobre a sociedade e a política na ilha. A Cuba por onde Sergio caminha e reflete sobre sua vida não tem relação com a Cuba pré-revolucionária, a personagem sabe que algo mudou, que as pessoas mudaram, mas ele não compreende, pois suas reflexões e pensamentos são fragmentados, mesclando suas memórias do passado com as do tempo presente em que vive.

O primeiro momento de reflexão de Sergio é sobre a comparação entre EUA, Europa e o subdesenvolvimento da ilha cubana. Sergio está no ônibus, logo após se despedir de sua família no aeroporto, boceja e lembra-se de Laura, sua ex-mulher. Ele argumenta: “Lá ela vai ter de trabalhar. Pelo menos até encontrar algum idiota que se case com ela. Na verdade, ela ainda é bonita. Vai lembrar de mim enquanto for difícil. E depois... O imbecil fui eu. Trabalhar para sustentá-la como se fosse nascida em Nova Iorque ou Paris. E não nessa ilha subdesenvolvida.” Essa reflexão de Sergio acontece enquanto visualizamos a caminhada de Laura até a entrada no avião que partirá para Miami. Retornarmos a imagem de Sergio no ônibus, e percebemos que o passageiro que está ao seu lado decide saltar do ônibus e pede licença para descer. É um soldado armado.

³⁴⁷ DÖPPENSCHMITT, 2012, p. 288.



(Figura 14 – Laura embarcando para Miami)



(Figura 13 – Sergio saindo do aeroporto)



(Figura 15 – Soldado armado ao lado de Sergio)

A terceira parte do filme é intitulada “Elena”. Durante umas das muitas caminhadas de Sergio por Havana, a personagem conhece Elena, que viria ser o seu caso romântico, ao longo da narrativa. O encontro de Sergio com Elena se dá justamente no ICAIC. Elena está parada na frente de um prédio. Sergio a fixa no olhar e pergunta se ela quer alguma ajuda. Elena o ignora. Sergio continua fitando-a. A câmera subjetiva nos coloca no olhar de Sergio para Elena.



(Figura 16 – Perfil de Elena)

Elena diz a Sergio que está esperando um senhor do ICAIC para fazer um teste de cinema. Sergio diz que tem um amigo no Instituto que é um importante diretor, e diz que se ela quiser que ele pode apresentá-los. Elena participa da cena. Ela quer ser atriz e Sergio diz que tem um amigo para lhe apresentar. Sergio convida-a para jantar. Durante a conversa ele pergunta: “por que quer ser atriz?”. Ela diz: “porque estou cansada de ser sempre a mesma. Assim posso ser outra sem que achem louca. E me interessa desdobrar minha personalidade.” Sergio responde: “Mas, os personagens do cinema e do teatro são como discos arranhados. A atriz só fica repetindo mil vezes de cor. Os mesmos gestos e as mesmas palavras.” Por um instante, Elena pensa sobre o que ele fala, e logo em seguida sorri. A câmera corta e voltamos a uma sala de exibição de filmes no ICAIC.



(Figura 17 – Tomás Gutiérrez, Sergio e Elena em sala de exibição no ICAIC)

O diretor do ICAIC que era amigo de Sergio é o próprio Tomás Gutiérrez Alea. O próprio diretor interpreta um diretor. Os personagens acabaram de assistir partes de outros filmes com trechos tidos como eróticos e sensuais. Sergio pergunta: “de onde tiraram tudo isso?”. Alea responde: “isso foi de uma latas que apareceram por aí...são os cortes da comissão.” Sergio pergunta: “que comissão?”. Alea diz: “a comissão que verificava os filmes. Isso foi antes da Revolução.” Outro personagem que está na sala complementa a fala do diretor e afirma: “era do que cortavam dos filmes que iriam ser exibidos. Diziam que atentavam contra a moral.” Alea dialoga com eles e completa: “a moral, os bons costumes...” Sergio reflete mais uma vez: “parece que essa gente também tinham preocupações morais.” Alea finaliza dizendo: “pelo menos mantinham as aparências.”

Essa sequência do filme é importante, à medida que as personagens aparentemente falam da censura durante a ditadura de Fulgencio Batista. Entretanto, podemos refletir que essa crítica se faz também ao momento em que as personagens estão vivendo, o momento em que a narrativa do filme acontece, pois nesse mesmo ano, de 1961, o filme *P.M.* acabava de ser censurado pelo governo revolucionário, assim como os intelectuais que o defendiam. Assim, a censura que se fala de Batista também foi realizada por Fidel e seu governo. Nesse sentido, são dois intelectuais, o diretor e o escritor, refletindo sobre alguns aspectos dos rumos políticos em que a ilha viveu. Durante todo esse diálogo, Elena não fala nada. Pelo contrário, em muitos momentos ela está distraída, penteando o seu cabelo e bocejando. Essa perspectiva contrapõe Elena a Sergio, mesmo que eles estejam sentados lado a lado. Ela não se conecta com aquele diálogo.

Em outro momento, o casal está na casa de Sergio. Elena observa as fotos do apartamento, e Sergio diz: “estes são os meus pais. E está é Laura. Foram embora

juntos. Elena pergunta o porque ele não foi. Sergio diz que não vai, pois está bem na ilha. Ela questiona e pergunta: “você é revolucionário?”. Sergio não responde e pergunta o que ela acredita ser a resposta. Ela diz: “eu creio que você não é revolucionário e nem contrarrevolucionário. Nada. Você não é nada.” Sergio fica pensativo. Com um olhar que não recebe bem o que acabou de ouvir e fita Elena, que saiu de cena.



(Figura 18 – Sergio refletindo sobre o que Elena fala)

Mais tarde, em outro encontro com Elena no apartamento, Sergio olha para ela e começa a refletir sobre a condição da jovem: “uma das coisas que mais me desconcerta é que as pessoas são incapazes de sustentar um sentimento, uma ideia sem dispersão. Elena mostrou-se completamente inconsequente. (...) Não relaciona as coisas. Esse é um dos sinais do subdesenvolvimento: incapacidade de relacionar as coisas, para acumular experiência e se desenvolver. (...) O cubano gasta seu talento se adaptando ao momento. As pessoas não são consistentes. E sempre precisam de alguém que pense por elas.” Essa sequência começa enquanto Sergio pensa em Elena e são apresentados alguns fotogramas de Elena. Logo após, quando Sergio amplia sua reflexão para os cubanos, há um corte e o plano muda e somos colocados diante de uma câmera que capta as pessoas caminhando na rua de uma forma documental.



(Figura 19 – Câmera capta cubanos na rua)

Logo após o corte, no plano seguinte, há um outdoor com o rosto de Fidel Castro e a inscrição de *Playa Girón*. Essa é a crítica bem explícita, ao assinalar quem é esse alguém que pensa pelos cubanos. O corte entre o plano anterior e o atual é um corte seco, ou seja, há uma ação abrupta fazendo o espectador estabelecer a relação entre os planos, de modo a evidenciar a reflexão de Sergio com a imagem do líder Fidel Castro.



(Figura 20 – Sergio encara o rosto de Fidel Castro)

Na visão de Sergio, Elena é o exemplo do cubano subdesenvolvido. Sergio reconhece que Elena e ele não têm relação, ambos compreendem o mundo de formas diferentes, na concepção do intelectual. Sergio trata de viver como um europeu, enquanto Elena só o faz recordar do subdesenvolvimento, o qual ele não consegue reconhecer. Se um dos sinais da condição de subdesenvolvido é a incapacidade de relacionar as coisas para acumular experiência, logo, Sergio faz parte da própria condição que tenta analisar. Diferente de Elena, que não compreende o mundo em que Sergio tenta sobreviver, ele não consegue apreender as transformações que a Revolução implantou. Sergio é incapaz de relacionar os eventos que o cercam.

Em outra parte do filme, Pablo, o amigo de Sergio, está de partida da ilha e pergunta ao intelectual quando ele vai para os Estados Unidos. Sergio diz que já conhece o país e afirma: “o que vai ocorrer aqui é um mistério para mim.” Pablo questiona: “não é mistério, Sergio. Todo mundo sabe o que vai acontecer.” Sergio afirma: “pode ser. mas, talvez seja interessante.” Durante a despedida de Pablo, Sergio reflete sobre si e diz: “eu era como ele antes? É possível. *Mesmo se a Revolução me destruir, essa é a minha vingança contra a estúpida burguesia cubana. E cretinos como 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 dentro de mim.* Mantenho a lucidez. Uma lucidez desagradável, um vazio. Sei o que é. Não posso evitar. Ele, Laura, todos...”



(Figura 21 – Sergio e Pablo em sua despedida da ilha)

Quando contrapomos Elena e Pablo à figura de Sergio, percebemos que ambos são reflexos da face do intelectual: Sergio é tão subdesenvolvido quanto Elena, e tão burguês quanto Pablo. A negação do caráter de ambos é negação da sua própria identidade. Sergio se vê refletido na figura daqueles que menospreza, pois vê sua própria imagem.

Em outro momento do filme, Sergio retorna as reflexões sobre Elena. O casal está em uma livraria e a câmera acompanha os seus passos por entre as prateleiras.

Sergio pega um livro da estante e conseguimos observar que o livro é *Lolita*, um romance lançado em 1955, do escritor russo Vladimir Nabokov. O romance trata da relação amorosa de um professor universitário de Literatura - um intelectual - de meia-idade, sob o pseudônimo de Humbert Humbert, com uma jovem de 12 anos chamada Dolores Haze. "Lolita" é seu apelido privado para Dolores. Essa cena faz um paralelo com a própria situação entre o protagonista do filme e Elena.



(Figura 22 – Sergio na livraria)

Ao pegar o livro da prateleira, Sergio reflete: “de repente, descobri que Elena não compartilhava nenhuma ideia minha. Esperava mais dela. Pensei que era muito mais complexa e interessante. Sempre tento viver como um europeu. Elena me obriga a sentir o subdesenvolvimento a cada passo.” Enquanto Sergio está na livraria, um espaço já reconhecido como local de intelectualidade dos anos 1960, olhando os livros e refletindo sobre sua vida, Elena se mostra desinteressada e desconectada daquele local.



(Figura 23 – Elena e seu desinteresse na livraria)

Na sequência seguinte, Sergio e Elena visitam um museu, mais um espaço de cultura. Enquanto Sergio admira os quadros e tenta fazer com que Elena também os aprecie e os compreenda, a mesma não se mostra interessada no que vê. Qualquer coisa rouba sua atenção, como arrumar um botão na camisa do protagonista. Com isso, Sergio reflete: “Também tentei mudar Elena. Como Laura. Mas não entende nada. Tem um mundo muito distinto do meu na cabeça. Não me vê.”



(Figura 23 – Sergio não consegue fazer Elena se concentrar)



(Figura 24 – Enquanto Sergio observa as obras de arte, Elena se irrita)

Na sequência seguinte, Sergio e Elena visitam outro museu, que antes era a casa do escritor norte-americano - também intelectual - Ernest Hemingway. O casal está acompanhado por outros turistas que escutam atentamente cada palavra que o guia do local explica. Sergio percebe que enquanto todos estão prestando atenção nas informações, Elena está passeando pela casa sem dar muito atenção ao grupo. Quanto o guia explicava sobre o processo da escrita de Hemingway, Sergio reflete sobre o guia que era íntimo do escritor americano:

Chama-se René Villarreal. Hemingway o encontrou criança brincando pelas ruas de San Francisco de Paula. Li isso em algum lugar. *Moldou-o às suas necessidades. O criado fiel e o colonizador. (...) Hemingway deve ter sido insuportável. Aqui teve seu refúgio. Sua torre. Sua ilha tropical. Botas para caçar em África, móveis americanos, fotos espanholas, revistas e livros em inglês, touradas... Cuba nunca lhe interessou realmente. Aqui se refugiava. Recebia os amigos. Escrevia em inglês e pescava.*

Assim como Sergio moldou Laura e tentou moldar Elena, Hemingway moldou René de acordo com as suas necessidades. Sergio e Hemingway compartilhavam não só a tentativa de mudar aqueles que acreditavam serem inferiores, assim como um colonizador, para que se tornassem desenvolvidos; mas também dividiam um olhar estrangeiro sobre a ilha. Ambos viviam em Cuba, mas ela nunca lhes interessou de verdade. Ambos encaravam como se estivessem externos aquele local. Distantes. Mais uma vez, ao criticar o escritor norte-americano, Sergio critica a sua própria maneira de enxergar a ilha de Cuba. Elena não consegue enxergar os espaços formais de cultura - a livraria, o museu e casa – da mesma maneira que Sergio. A falta de interesse de Elena demonstrava o seu subdesenvolvimento e, portanto, sua própria incapacidade de compreender tudo o que estava acontecendo a sua frente. Contudo, é Sergio que não enxerga a mudança.

O fato dele mesmo não compreender que aqueles espaços não são as únicas possibilidades de absorver cultura e muitos menos seu gosto europeu ser o padrão. Elena era subdesenvolvida aos olhos de Sergio porque ela não concebia o mundo como ele. Elena não tinha os mesmos padrões de Sergio, justamente, porque o mundo em que vivem no presente não é mais o mesmo antes da Revolução.

Em outro momento do filme, Sergio assiste a uma mesa-redonda intitulada “Literatura e Subdesenvolvimento”³⁴⁸ Edmundo Desnoes argumenta sobre o racismo e a condição dos negros latino-americanos. Nesse mesmo momento, existe um homem negro servindo a mesa dos intelectuais. O uso da autorreferência, também utilizada na sequência do ICAIC, na qual o próprio Alea está presente, cria a todo instante uma conexão irônica entre o *mundo da narrativa* e o *mundo do filme*. Da platéia, Sergio encara Desnoes, e percebemos que são amigos, no filme, e pensa: “Deve sentir-se muito importante (...). Fora de Cuba não seria nada e aqui já está situado. Quem te viu e quem te vê, Eddy. Edmundo Desnoes!” Segundo Villaça, o intelectual “situado” era aquele que possuía cargos e reconhecimentos do governo revolucionário.³⁴⁹



(Figura 25 – Um homem negro serve os intelectuais)

Em mais uma sequência onde caminha pela cidade, dessa vez Sergio caminha em direção a câmera e cada vez mais a cena se embaça e vamos perdendo a capacidade de enxergar a personagem. Sergio vai sumindo, desaparecendo e perde a sua imagem. Sua identidade. Durante esse momento Sergio argumenta:

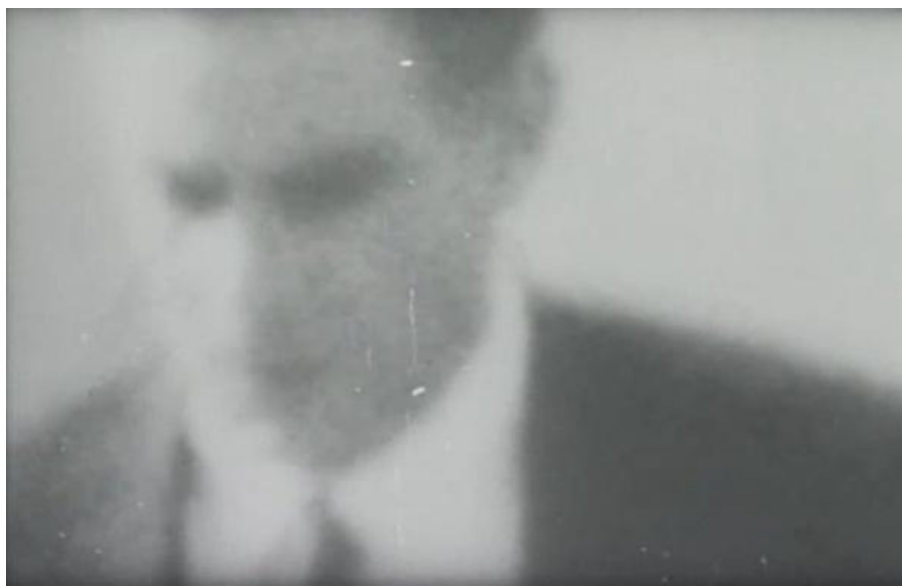
³⁴⁸ Os componentes dessa mesa são o próprio roteirista do filme Edmundo Desnoes, o poeta haitiano René Depreste, que havia participado de outro debate público com Desnoes. Ver capítulo 1; o escritor argentino David Viñas, o escritor italiano Giani Totti e o cubano Salvador Bueno atuando como moderador do encontro.

³⁴⁹ VILLAÇA, 2010, p. 235.

Não entendo nada. (...) Como sair do subdesenvolvimento? Cada dia acho mais difícil. Marca tudo. O que você faz aqui, Sergio? O que significa tudo isto? Você não tem nada que ver com essa gente. Está só. No subdesenvolvimento não há continuidade. Tudo é esquecido. As pessoas não são consequentes. Você se lembra de muitas coisas. Recorda demais. Onde está tua gente? Teu trabalho? Tua mulher? Você não é nada. Está morto. Agora começa Sergio, tua destruição final.







(Figura 25 – Sequência da desintegração de Sergio)

A morte de Sergio não se dá de forma literal, mesmo que no livro, de 1965, Desnoes mate, literalmente, a personagem intelectual. O texto fílmico aqui representa a morte do que Sergio representa: seu mundo, suas concepções, a sobrevivência dos valores do passado. O que está posto é a construção de uma nova identidade para o intelectual. Assim como Sergio afirma: “Você se lembra de muitas coisas. Recorda demais.” O que a personagem recorda diz respeito a uma vida antes do triunfo da Revolução, logo, de uma identidade que condizia com aquele momento. Nesse sentido, “a perda da memória é, portanto, uma perda da identidade. (...) Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece.”³⁵⁰ Portanto, para que Sergio possa reconstruir suas memórias é necessário reformular sua identidade. Poderíamos falar de outra forma: para que Sergio possa reconstruir sua identidade é necessária a reformulação de suas memórias. A questão continua sendo a desconexão entre seu passado e seu presente.

Com essa ampliação do plano, até dissolver a imagem de Sergio, Alea chama atenção para duas questões: a materialidade do próprio filme, ao despertar a consciência do espectador de que está assistindo a um filme, e a criação de um distanciamento com a personagem principal.

Essa sequência da nulificação de Sergio se conecta com a última parte do filme, já em outubro de 1962, em plena Crise dos Mísseis.³⁵¹ A ilha de Cuba estava entre as duas potências e foi o palco das tensões políticas. Com a “guerra”, existia o sentimento de “fim do mundo”, dessa vez, não metaforicamente como a granulação da imagem da personagem, mas de forma real com os mísseis nucleares. No filme, a realidade nos é apresentada a partir de notícias do jornal *Revolución*. Em 22 de Outubro, de 1962, somos apresentados a um depoimento intitulado *Habla Kennedy* que noticia uma possível invasão dos EUA à Cuba, a partir de fotografias de armamentos, mapas e uma explosão. Em contraposição, acompanhamos um trecho documental da defesa de Fidel em prol da liberdade de Cuba, encerrando com sua celebra frase: “Pátria ou Morte. Venceremos.”

Sergio caminha desolado pela orla de Havana, conhecida como *Malecón*. Logo, o olhar perdido fitando a água escoar pela pia do banheiro, seu tédio dentro do apartamento, andando de um lado para o outro. Do lado de fora, em imagens documentais, a cidade está em ebulição com a movimentação dos tanques de guerra e as tropas se preparando para combater o inimigo norte americano.

³⁵⁰CANDAU, 2014, p. 59-60.

³⁵¹ Após o ataque fracassado a *Playa Girón*, em 1961, orquestrado pela CIA e com o apoio de contrarrevolucionários e exilados, o governo cubano se aproximou politicamente da União Soviética e em troca de apoio e proteção de seu país, Fidel Castro autorizou a instalação de mísseis nucleares, por parte da URSS. O episódio, conhecido como Crise dos Mísseis, ocorreu entre os dias 16 a 28 de outubro de 1962, e colocou os Estados Unidos e União Soviética, comandados respectivamente por John Kennedy e Nikita Krutchev em confronto direto. Esse episódio marcou o auge da Guerra Fria entre as duas potências.



(Figura 26 – Sergio caminhando por *Malecón*)

Com essa sequência final, Sergio praticamente deixa de ser o protagonista. A ausência no plano final evidencia sua inadequação ao momento histórico e, mais uma vez, Sergio passa a ser um observador da Revolução. Da varanda do apartamento, a câmera acompanha a cidade em silêncio até encontrar um canhão sendo içado ao telhado de um prédio e caminhões cruzando a avenida. Ao final, tudo fica esbranquiçado, ou seja, a imagem de desfaz – assim como a granulação da imagem do Sergio – dando um tom de fim do mundo, de apagamento. Não é só o mundo burguês de Sergio que se apaga, ou se dissolve, como no plano da sua granulação, mas é simplesmente toda a ilha Cubana.

Considerações Finais

A relação entre o campo cultural cubano e o campo político foi permeada por uma tensão constante. O que percebemos com essa pesquisa, foram as inúmeras tentativas de diálogos propostas pelos intelectuais, à favor de uma liberdade de expressão. Após a Revolução Cubana, já no ano de 1961, a relação entre intelectuais, escritores, artistas, cineastas entre outros entrou em crise, justamente, pela censura gerada ao curta-metragem, *P.M.*, e como isso foi catalizador para que o governo revolucionário atacasse o grupo de intelectuais, representados na figura do suplemento cultural *Lunes de Revolución*, que não acatassem às suas regras. A partir desse momento, o diálogo entre o campo da cultura e da política seria menor e o governo passaria a elaborar uma política cultural oficial.

Através dos filmes, percebemos quais temas começaram a ser os mais debatidos durante esses anos. Esses temas ora marcavam um tom positivo com relação ao governo revolucionário, ora tinham um tom de crítica. Os filmes de Fausto Canel, *Desarraigo*, e Tomás Gutiérrez Alea, *Memórias do Subdesenvolvimento*, tomam outra perspectiva, quando postos em diálogo. Essa conexão foi fundamental para que pudéssemos por em perspectiva o olhar de dois diretores sobre a construção identitária dos intelectuais em seus filmes. As personagens de Mario e Sergio, quando postas em diálogo, nos revelaram a dualidade daqueles que escolheram permanecer na ilha, a saber: a sua desconexão com o novo mundo proposto pela Revolução Cubana. As personagens são representações de um intelectual e entram em crise quando são desenraizados de seu mundo. Explicado de outra forma: a Revolução transformou a sociedade em que os intelectuais burgueses viviam e, nesse sentido, seu mundo antigo não sobreviveu, mas, em contra partida, eles também não se reconheciam no mundo novo.

Perceber essa desconexão em diálogo com as personagens dos filmes nos possibilitou ampliar o nosso olhar não só para o âmbito da ficção cinematográfica e das produções artísticas, mas especialmente para como esses autores, logo, intelectuais estavam se sentindo e como estavam refletindo e expondo as suas opiniões de qual deveria ser a sua função e o seu papel dentro da revolução. A nova ampliação de diálogo entre as cartas de Tomás Gutiérrez Alea e os discursos da mesa de debate dos intelectuais, nos proporcionou expor suas expectativas individuais, seus posicionamentos políticos, seus medos e as suas vontades de atuação.

Esse processo de diálogo nos possibilitou constatar que as identidades são construídas e reconstruídas, a partir do seu local de referência e de suas experiências. Quando as identidades de intelectuais entraram em crise, para ajudar em nossa análise, nos utilizamos de três conceitos para dar conta do universo de experiência em que esses intelectuais, dos anos 60, estavam imersos. Para isso, lançamos mão da ideia de desenraizamento, do isolamento e do rompimento. Essas três esferas estão conectadas com o sentimento e a experiência de um autoexílio intelectual.

Em nossa pesquisa nos utilizamos da ideia de um autoexílio como um lugar de escolha e não de obrigação, assim como um exílio forçado e geográfico. Esse autoexílio nos possibilitou, a partir dos filmes, das cartas, dos diálogos e posicionamentos, assegurar que os intelectuais que não se sentiam contemplados com os papéis aos quais

o governo deseja que desempenhassem, acabavam entrando em crise de sua identidade, sem mais reconhecer qual o seu papel e sua função na sociedade. Essa crise de desconexão consigo e com o mundo, transformou os intelectuais em autoexilados, ou seja, como um “estrangeiros” em sua própria casa. Constatamos que o discurso oficial advindo dos ideais revolucionários, e os encontramos com os intelectuais e transformados na exposição *Palabras a los intelectuales*, de Fidel Castro, alimentado pelo Socialismo implantado na ilha, e a aproximação cada vez mais latente com a URSS, colocou os intelectuais em uma situação de crescente transformação. A crise identitária tem como um dos seus pilares, a permanência dos valores burgueses em um mundo onde a Revolução Cubana triunfou.

Posto isso, ao analisarmos a relação de Sergio com o mundo e as pessoas ao seu redor, principalmente Elena, percebemos que ele também é subdesenvolvido. Não compreende o momento social e político em que vive. É inconsistente e não consegue sustentar as relações entre passado e presente. Elena é um reflexo daquilo que ele despreza, portanto, o seu próprio reflexo, assim como sua visão da vida burguesa de seu amigo Pablo.

É dessa forma que Sergio age em relação ao mundo. Sergio percebe a realidade e a critica, a partir de suas concepções anteriores ao evento de revolução. Sergio não reconhece a nova sociedade, e assim como muitos intelectuais, mantinha uma relação de distância com as transformações da Revolução Cubana. Sergio é a representação do intelectual em autoexílio. Seus antigos valores precisavam ser destruídos e, logo, a sua própria identidade de intelectual burguês. Só assim, segundo as concepções do governo e de outros intelectuais alinhados com ele, o intelectual poderia ser um revolucionário. Uma nova identidade, para um novo homem em uma nova sociedade. A construção de Alea sobre a identidade do intelectual perpassa pela complexidade e a contradição de Sergio, a partir das mudanças em que ele mesmo precisa encarar.

Dessa forma, concluímos que a complexidade de *Memórias do Subdesenvolvimento* também pode ser percebida ao final do filme. Diferentemente do livro, onde a personagem principal morre, no filme, por escolha de Alea e Desnoes, a personagem se mantém viva, mesmo que deixando de ser a protagonista e assumindo o papel de observador da realidade. Essa observação se reforça na sequência final, quando a câmera passa a captar as imagens, a partir do olhar subjetivo do telescópio, símbolo máximo do distanciamento de Sergio. Ao confrontarmos o posicionamento de Sergio e sua desintegração, na sequência em que caminha pelas ruas até seu rosto desaparecer completamente na tela, percebemos que a personagem observa a “História” - em última instância, com a Crise dos Mísseis - acontecer diante dos seus olhos, mas não toma nenhuma posição. Sergio, que ao longo de todo filme, nos apresenta seu ponto de vista crítico, a partir de sua narração em voz *off*, não consegue ir além da tomada de consciência e acaba o filme em pleno silêncio. Ao não matarem a figura do intelectual, Alea e Desnoes propõem uma ambiguidade com relação ao seu destino. O intelectual, portanto, poderia ser sujeito da História de seu país ou apenas um observador sem importância ou voz, portanto, sem nenhuma identidade.

Fontes

ALEA, Tomás Gutiérrez. *A propósito de Memorias del Subdesarrollo (1968)*. Disponível em: <<http://https://www.youtube.com/watch?v=YjObbSH4gB0>>. Acesso em 20 dez. 2018.

ALEA, Tomás Gutiérrez. Nem sempre fui cineasta. In: CASTRO, Daniel de. et al. *Titón - O cinema de Tomás Gutiérrez Alea*: catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011.

ALEA, Tomás Gutiérrez. Trecho de Entrevista. In: CASTRO, Daniel de. et al. *Titón - O cinema de Tomás Gutiérrez Alea*: catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011.

ALMENDROS, Néstor. Pasado Meridiano. In: *El caso PM: cine, poder y censura*. LEAL, Orlando Jiménez; ZAYÁS, Manuel. (Org.). Madrid: Editorial Hypermedia, 2014.

Arte em el Socialismo. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 110, 19/6/1961, p. 7-10.

CANEL, Fausto. El comienzodel fin. In: *El caso PM: cine, poder y censura*. LEAL, Orlando Jiménez; ZAYÁS, Manuel. (Org.). Madrid: Editorial Hypermedia, 2014.

CASTRO, Fidel. *Palabras a losIntelectuales*. Cuba, 1961. Disponível em: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Cine 1960. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 90, 09/1/1961, P. 21-23.

DANTON, Roque; DEPESTRE, René; DESNOES, Edmundo; RETAMAR, Roberto Fernández; FORNET, Ambrosio; GUTIÉRREZ, Carlos María. *El intelectual y la sociedad*. México: Siglo XXI Editores, 1969.

Declaración final del Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 120, 28/8/1961, p. 32-33.

FERNÁNDEZ, Gerardo. *Fausto Canel habla de cine y de censura*. Disponível em: <http://www.diariodecuba.com/cultura/1449352283_18616.html>. Acesso em: 15 mai. 2019.

GARCIA BORRERO, Juan Antonio. *Ley no. 169 de creación del ICAIC*. Disponível em: <<https://cinecubanolapupilainsomme.wordpress.com/2008/08/15/ley-no-169-de-creacion-del-icaic/>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

La Necesidad del Arte. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 111, 26/6/1961, p. 20-21.

LEAL, Orlando Jiménez. Conversaciones em la Biblioteca. In: *El caso PM: cine, poder y censura*. LEAL, Orlando Jiménez; ZAYÁS, Manuel. (Org.). Madrid: Editorial Hypermedia, 2014.

Memoria del Congreso. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 120, 28/8/1961, p. 2-3.

MOSQUERA, Gerardo; SARUSKI, Jaime. *La política cultural de Cuba*. Paris: UNESCO, 1979. (Políticas culturales: estudios y documentos)

Palabras del Presidente Dosticos. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 120, 28/8/1961, p. 8-9.

Vicentina Utaña. *Lunes de Revolución*, Havana, n. 120, 28/8/1961, p. 7.

Referências Bibliográficas

AGGIO, Alberto; PINHEIROS, Marcos Sorrilha. Os intelectuais e as representações da identidade latino-americana. *Dimensões*, Espírito Santo, vol. 29, pp. 22-49, 2012.

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo: Summus, 1984.

ANKERSMIT, F. R. A virada linguística, teoria literária e teoria da história. In: *A escrita da história: a natureza da representação histórica*. Tradução de Jonathan Menezes et al. Londrina: EDUEL, 2012.

AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, Garcia Espinosa, Sanjinés e Alea – Teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34, 1995.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *De Martí a Fidel. A revolução cubana e a América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 1977.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2014.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

CHANAN, Michel. *Cuban Cinema*. Minnessota: University of Minnesota Press, 2004.

CHRISTOFOLETTI, Patricia Ferreira Moreno. *América em Transe: cinema e revolução na América Latina (1965-1972)*. 2011. 233 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005)*. 2009. 413 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2009.

COSTA, Elzimar Goettenauer de Marins. O papel dos intelectuais na América Latina. *Caligrama*, Belo Horizonte, n. 9, pp. 29-56, 2004.

DESNOES, Edmundo. *Memórias do Subdesenvolvimento*. Tradução de Elen Doppenschmitt. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2008.

- DÍAZ, Marta; RIO, Joel Del. *Los cien caminos del cine cubano*. Habana: Ediciones ICAIC, 2010.
- DÖPPENSCHMITT, Elen. *Políticas da voz em Memórias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2012.
- FARIAS, Déborah Barros Leal. Contextualizando a invasão à Baía dos Porcos. *Revista Brasileira de Política Internacional*, Brasília, n. 51, 105-122, 2008.
- FORTE, Graziela Naclério. Arte e Poder: O Realismo Socialista. *NOVOS TEMAS*, v. 9, p. 57-66, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- GETINO, Octavio; VELLEGGIA, Susana. *El cine de 'lashistórias de la revolución' – Aproximación a las teorías y prácticas del cine de 'intervención política' em América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Altamira, 2002.
- GONZÁLEZ, Leticia Bobadilla. El cine de La Revolución Cubana: una polémica en torno a los primeros proyectos del ICAIC, 1959-1964. *Revista Brasileira do Caribe*, São Luís - MA, Brasil, v. 17, n. 32, pp. 209-226, 2016.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- IBARRA, Mirtha (org). *Tomás Gutiérrez-Alea: Volver sobre mis passos*. Madrid: Ediciones Autor, 2007.
- MANSILLA, H.C.F. Intelectuales y política en América Latina. Breve aproximación a una ambivalência fundamental. *Revista de Estudos Políticos (Nueva Época)*, n.121, jul/set, 2003.
- MESA, Sergio Chaple. A literatura cubana na época da Revolução. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 25, n. 72, pp. 131-144, 2011.
- MELLO, Cecília Antakly de. Free Cinema: O Elogio do Homem Comum. *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, n. 29, pp. 60-79, 2008.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 21.
- MISKULIN, Silvia Cezar. Cultura e política na Revolução Cubana: a importância de Lunes de Revolución. In: *Anais Eletrônicos do III Encontro da ANPHLAC*, São Paulo, 1998.
- MISKULIN, Silvia Cezar. A política cultural no início da Revolução Cubana: o caso do suplemento cultural Lunes de Revolución. *Outubro Revista*, n. 6, p. 77-90, 2001/2002.
- MISKULIN, Silvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda, 2009.

MONTEIRO, Leonam Quitéria Gomes. *Memórias do Subdesenvolvimento: o cinema como um instrumento de análise do projeto nacional da identidade cubana (1960-1970)*. 2015. 46 f. Monografia (Graduação em História) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seropédica. 2015.

NOGUEIRA, Marco Aurélio. Os intelectuais, a política e a vida. In: *Combates e utopias. Os intelectuais num mundo em crise*. MORAES, Denis de.(Org.). Rio de Janeiro: Record, 2004.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. *O QUE É NUEVO CINE LATINOAMERICANO? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. 2009. 656 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

OROZ, Silvia. *Tomás Gutiérrez Alea - Os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Editora Anima, 1985.

OVIEDO, José Miguel. Un personaje de Camus en La Habana. *Inti - Revista de Literatura hispânica*, Indiana (EUA), n.3, artigo 11, 1976.

SADDI, Rafael. A Revolução Cubana e o perfil ideológico do movimento 26 de julho. *Revista Brasileira do Caribe*, Maranhão, v. 18, n. 35, pp. 121-134, jul./dez. 2017.

SAID, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Barcelo: Paidós, 1996.

SOARES, Eliane. *O Processo político da Revolução Nacional-Democrática e o Socialismo na América Latina: um estudo comparativo sobre os programas da Revolução Cubana de 1959 e da Revolução Bolivariana da Venezuela*. 2008. 364 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas – CEPPAC, Universidade de Brasília, Brasília.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: *Por uma história política*. RÉMOND, René. (Org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SKINNER, Quentin. Significado e interpretação na História das Ideias. Tradução de Marcus Vinícius Barbosa. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 358 - 399. jan./abr. 2017.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

UEMORI, Celso Noboru. A identidade do intelectual e o estatuto da obra e o seu contexto. *Lutas Sociais*, São Paulo, v. 15/16, pp. 123-135, 2006.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 24.

WHITE, Hayden. El contexto del texto: metodo e ideologia en la historia intelectual. In: *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992 [1982], pp. 195-219.

Anexos

ANEXO 1 – Filmografia do site do ICAIC

1959 – *Esta Tierra Nuestra*. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. P&B, CM. Doc. 19'. Sinopse: A tragédia do despejo camponês, em Cuba, antes do triunfo da Revolução.

1959 – *Sexto Aniversario*. Direção: Julio García Espinosa. P&B, CM. Doc. 18'. Sinopse: Comemoração do sexto aniversário do início da luta revolucionária. Os camponeses são convidados para esta celebração na capital, Havana.

1960 – *Cuba Baila*. Direção: Julio García Espinosa. P&B, LM. Ficc. 81'. Sinopse: Os conflitos de uma mãe que deseja, além de seus meios, organizar a melhor festa de 15 anos para sua filha.

1960 – *Historias de la Revolución*. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. P&B, LM. Ficc. 81'. Sinopse: Através de três capítulos (Os Feridos, Rebeldes, A Batalha de Santa Clara), traça-se a história da insurreição contra a ditadura de Batista.

1960 - *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* Direção: José Massip. P&B, CM. Doc. 18'. Sinopse: A situação em que os camponeses viviam durante a ditadura do general Fulgencio Batista, como eles se organizaram em grupos de resistência e formaram um exército revolucionário.

1960 - *Los tiempos del joven Martí*. Direção: José Massip. P&B, CM. Doc. 25'. Sinopse: Utilizando gravuras da época, desenhos e telas, são descritos os antecedentes históricos dos anos em que José Martí viveu no exílio, em 1871.

1960 - *Venceremos*. Direção: Jorge Fraga. P&B, CM. Doc. 10'. Sinopse: Comemoração, na Sierra Maestra, do VII Aniversário do assalto ao Quartel Moncada, celebrado com a assistência dos habitantes das cidades, convidados pelos camponeses.

1961 – *El joven rebelde*. Direção: Julio García Espinosa. P&B, LM. Ficc. 83'. Sinopse: Pedro é um jovem camponês que deixa sua casa para se juntar ao Exército Rebelde, em Sierra Maestra. Mostra sua formação e sua consciência revolucionária.

1961 – *Realengo 18*. Direção: Oscar Torres y Eduardo Manet. P&B, MM. Ficc. 60'. Sinopse: Uma comunidade camponesa confronta as ordens dos americanos. Dominga participa da luta enquanto vive um drama pessoal: seu filho se junta à guarda rural na repressão contra sua própria família.

1961 - *Casablanca (Enciclopedia Popular Núm. 4)*. Direção: Humberto Solás. MM.Doc.35'. Sinopse: Visita à cidade de Casablanca com ênfase em sua arquitetura.

1961 – *Escambray*. Direção: Santiago Álvarez, Jorge Fraga. CM. Doc. 38'. Sinopse: Episódio da luta, em Escambray, contra os contra-revolucionários liderados pelos ianques.

1961 – *Muerte al invasor*. Direção: Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez . CM. Doc. 16'. Sinopse: O ataque mercenário à Playa Girón, a primeira derrota militar do imperialismo na América Latina.

1961 - *La montaña nos une*. Direção: Jorge Fraga. CM. Doc. 7'. Sinopse: Uma menina, que se prepara para ser professora rural, se torna voluntária na Sierra Maestra, escreve para sua família contando sobre suas impressões.

1961 - *...Y me hice maestro*. Direção: Jorge Fraga. CM. Doc. 20'. Sinopse: A formação de jovens nas montanhas para se tornarem professores voluntários do ensino primário.

1962 – *Cuba 58*. Direção: José Miguel García Ascot, Jorge Fraga. LM. Ficc. 78'. Sinopse: I: Em uma noite qualquer, em 1959, um cabo da polícia completou sua jornada em um carro de patrulha até ser chamado para reprimir uma manifestação estudantil. II: Um membro da resistência é perseguido após uma ação de sabotagem e forçado a se juntar aos guerrilheiros. Durante o processo, surge uma relação sentimental entre o rapaz e a moça que serve de ligação, entre ele e o grupo clandestino. III: Três capangas da polícia de Batista torturam um prisioneiro em uma delegacia de polícia, na madrugada de 1º de janeiro de 1959, mas ignoram que naquele exato momento o ditador Fulgencio Batista foge do país.

1962 – *Las doces sillas*. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. LM. Ficc. 97'. Sinopse: Um aristocrata e seu ex-motorista procuram uma cadeira onde estão escondidos os diamantes de sua família.

1962 - *Historia de un ballet* (Suite Yoruba). Direção: José Massip. CM. Doc. 30'. Sinopse: O coreógrafo e os bailarinos do Teatro Nacional montam um espetáculo em homenagem aos orixás e aprendem esta arte com os artistas anônimos da cidade.

1962 – *El maestro del Cilantro*. Direção: José Massip. CM. Doc. 19'. Sinopse: Um professor, enviado pelo governo revolucionário, passa a ensinar em uma pequena vila.

1962 – *Minerva traduce el mar*. Direção: Humberto Solás, Oscar Valdés. CM. Doc. 15'. Sinopse: Fantasia coreográfica sobre Pierrot e Colombina.

1962 – *Variaciones*. Direção: Humberto Solás, Héctor Veitía. CM. Doc. 14'. Sinopse: Construção da Escola de Artes em Cubanacán, em Havana.

1963 – *Ciclón*. Direção: Santiago Álvarez. CM. Doc. 22'. Sinopse: A passagem do ciclone Flora pelas províncias de Oriente e Camagüey em outubro de 1963.

1963 – *Crónica cubana*. Direção: Ugo Ulive. LM. Ficc. 123'. Sinopse: As mudanças que a construção de uma nova sociedade, após o triunfo da Revolução, operam em um grupo de personagens, determinam seu futuro.

1963 – *El retrato*. Direção: Humberto Solás, Oscar Valdés. CM. Ficc. 15'. Sinopse: Um pintor em busca de inspiração persegue uma mulher imaginária cujo retrato ele encontra em uma casa abandonada.

1964 – *Cumbite*. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. LM. Ficc. 82'. Sinopse: Quando o jovem haitiano Manuel retorna ao seu país, ele encontra sua comunidade em uma grande seca e dividida pela inimizade de duas famílias.

1964 – *En días como estos*. Direção: Jorge Fraga. LM. Ficc. 83'. Sinopse: Elena, uma pequeno-burguesa, decide se juntar ao contingente de jovens voluntários da Sierra Maestra. A vida no campo e suas experiências pessoais a induzem à toma de uma consciência revolucionária.

1964 – *La decisión*. Direção: José Massip. LM. Ficc. 86'. Sinopse: Santiago de Cuba, 1956. Pablo, um jovem mulato de profunda sensibilidade poética, estuda na Universidade. Ele ama Maria, que, apesar da posição confortável de seus pais, não é aceita nos altos círculos sociais por causa da cor de sua pele.

1964 – *Tránsito*. Direção: Eduardo Manet. LM. Ficc. 76'. Sinopse: Um médico comprometido com a contra-revolução decide fugir de Cuba. Um amigo delinqüente apresenta-lhe uma modesta família revolucionária para encobri-lo. Durante os eventos, aspectos de uma sociedade em transição são refletidos.

1964 – *El encuentro*. Direção: Manoel Octavio Gómez. MM. Ficc. 38'. Sinopse: Um rebelde se vê subitamente separado de sua mulher, ao se incorporar à guerrilha de Sierra Maestra. A emoção da reunião torna as explicações desnecessárias.

1964 – *Iré a Santiago*. Direção: Sara Gómez. CM. Doc. 14'. Sinopse: Aspectos e contribuições da cidade de Santiago de Cuba, para a história da ilha.

1964 – *Giselle*. Direção: Enrique Pineda Barnet. LM. Ficc. 88'. Sinopse: Um espetáculo, com coreografia da bailarina Alicia Alonso, baseado no texto original de Coralli e Perrot. O duque Albrecht se disfarça de camponês para conquistar o amor da jovem Giselle.

1964 – *Soy Cuba*. Direção: Mikhail Kalatozov. LM. Ficc. 141'. Sinopse: Quatro episódios que mostram diferentes aspectos da vida em Cuba antes do triunfo revolucionário.

1964 – *Cosmorama*. Direção: Enrique Pineda Barnet, Sandú Darié. CM. Ficc. 5'. Sinopse: Experimento de formas e estruturas em movimento com luzes e cores que alcançam imagens plásticas em contínuo desenvolvimento.

1964 – *La esperanza*. Direção: Manuel Pérez Parede. CM. Ficc. 25'. Sinopse: Por causa dos cercos das milícias, um contra-revolucionário, das montanhas de Escambray, decide deixar seu grupo para se juntar à "neutralidade".

1965 – *Desarraigo*. Direção: Fausto Canel. LM. Ficc. 77'. Sinopse: Um engenheiro argentino chega a Cuba com a intenção de se juntar à construção da nova sociedade. As dificuldades cotidianas aguçam suas contradições e frustram a relação de amor que começara com a arquiteta cubana Marta.

1965 – *El Robo*. Direção: Jorge Fraga. LM. Ficc. 99'. Sinopse: Em uma família pequeno-burguesa, durante os dias da ditadura de Fulgencio Batista, a suposta tomada de consciência do filho.

1965 – *La salación*. Direção: Manuel Octavio Gómez. LM. Ficc. 77'. Sinopse: Dulce e Amado inicia uma história de amor apaixonada e espontânea, no plano afetivo e carnal. Seu bem-estar é ameaçado pelo preconceito.

1965 – *Escenas del carnaval*. Direção: Oscar Valdés. CM. Doc. 16'. Sinopse: O carnaval de Havana, em 1964.

1965 – *Vaqueiros del Cauto*. Direção: Oscar Valdés. CM. Doc. 30'. Sinopse: A vida dos vaqueiros, na zona do rio Cauto.

1965 – *El acaso*. Direção: Humberto Solás. CM. Ficc. 27'. Sinopse: Um mercenário da frustrada invasão de Playa Girón escapa. Ele é protegido por uma camponesa que ignora sua identidade. Confrontado com o assédio das milícias, ele é forçado a fugir.

1965 – *Excursión a Vueltabajo*. Direção: Sara Gómez. CM. Doc. 10'. Sinopse: Província de Pinar del Río, a tradição e as transformações produzidas na região, desde o triunfo da Revolução.

1965 – *La gran piedra*. Direção: Enrique Pineda Barnet. CM. Doc. 9'. Sinopse: Um passeio pelo passado e presente de La Gran Piedra, área lendária da Sierra Maestra.

1965 – *Aire Frio*. Direção: Enrique Pineda Barnet. CM. Ficc. 11'. Sinopse: Baseado no trabalho homônimo do escritor cubano Virgilio Piñera, o filme segue as frustrações de uma família cubana nos anos 50.

1965 – *Now*. Direção: Santiago Álvarez. CM. Doc. 6'. Sinopse: Uma vigorosa montagem de notícias e fotos sobre a luta dos negros americanos contra a discriminação racial.

1966 – *La muerte de un burócrata*. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. LM. Ficc. 85'. Sinopse: Uma comédia de absurdos, que começa com a morte de um trabalhador, que é enterrado com sua carteira de trabalho. O problema se constitui, quando a viúva precisa do documento para receber a pensão. Dá-se início a um redemoinho burocrático.

1966 – *Papeles son papeles*. Direção: Fausto Canel. LM. Ficc. 90'. Sinopse: Havana, 1960. Quatro burgueses aproveitam as novas condições sociais do tráfico de dinheiro e os meios necessários para deixar o país. O grupo se desintegra, alguns morrem e outros caem aprisionados. O último deles prestes a emigrar, descobre que uma troca de moeda transformou seu dinheiro em papéis sem valor.

1966 – *El ring*. Direção: Oscar Valdés. CM. Doc. 20'. Sinopse: Panorama sobre o mundo dos homens que dedicam suas vidas ao boxe.

1966 – *Manuela*. Direção: Humberto Solás. MM. Ficc. 41'. Sinopse: Uma jovem camponesa se junta aos guerrilheiros da Sierra Maestra por um desejo de vingança pessoal. Aprenda a lutar por justiça e ideais revolucionários.

1966 – *Pequeña crônica*. Direção: Humberto Solás. CM. Doc. 11'. Sinopse: Fragmentos da vida de uma mulher que perde sua filha única e se dedica ao trabalho revolucionário.

1966 - *Guanabacoa: crônica de mi família*. Direção: Sara Gómez. CM. Doc. 13'. Sinopse: A diretora, em busca de suas raízes, apresenta um quadro familiar que é testemunho de uma época e um modo de vida.

1966 – *Cerro pelado*. Direção: Santiago Álvarez. MM. Doc. 59'. Sinopse: A delegação cubana aos X Jogos Desportivos da América Central e do Caribe de San Juan, Porto Rico, vai ao evento com navio Cerro Pelado. Sua participação é questionada, e passa a defender seu direito de competir. No final, ela ganha o maior número de medalhas.

1967 – *Aventuras de Juan quin quin*. Direção: Julio García Espinosa. LM. Ficc. 110'. Sinopse: Juan Quinquin é um camponês que nunca se resigna ao seu destino. Juntamente com seu amigo Jachero e Teresa, sua amada, ele enfrenta as adversidades. O choque com as circunstâncias e o desejo de mudá-las gera suas aventuras.

1967 – *El bautizo*. Direção: Roberto Fandiño. LM. Ficc. 110'. Sinopse: A doença de Rolandito é interpretada por sua família como um sinal divino, de que ele precisa a ser batizado.

1967 – *El huésped*. Direção: Eduardo Manet. LM. Ficc. 69'. Sinopse: Um capitão da aviação chega a Gibara e fica na casa de hóspedes de Elena, senhora da burguesia local. No princípio é tratado friamente. Sabendo que pertence à aviação americana, a atitude muda.

1967 - *Tulipa*. Direção: Manuel Octavio Gómez. LM. Ficc. 93'. Sinopse: Tulipa, uma velha cantora de um circo itinerante, é substituída por uma jovem rumba. Ela deve ensinar o ofício a sua sucessora.

1967 – *El diamante*. Direção: Oscar Valdés. CM. Doc. 17'. Sinopse: Aspectos mais importantes do chamado esporte nacional: a bola. O mundo dos homens que praticam o esporte.

1967 – *250 cc*. Direção: Oscar Valdés. CM. Doc. 10'. Sinopse: Reportagem sobre o motociclismo.

1967 - *...Y tenemos sabor*. Direção: Sara Gómez. CM. Doc. 30'. Sinopse: A música cubana e seus instrumentos básicos.

1967 – *David*. Direção: Enrique Pineda Barnet. LM. Doc. 135'. Sinopse: Estudo do caráter e personalidade de Frank País, chefe da luta clandestina, morto durante a luta contra a tirania do general Fulgencio Batista.

1967 – *Por primeira vez*. Direção: Octavio Cortázar. CM. Doc. 10'. Sinopse: As Unidades de Cinema Móvel da ICAIC visitam um local isolado nas montanhas do leste. Impressões e opiniões dos camponeses que vêem cinema pela primeira vez.

1967 – *Hanoi, martes 13*. Direção: Santiago Álvarez. CM. Doc. 34'. Sinopse: A vida e a luta pela liberdade do povo vietnamita, a partir do primeiro dia em que começou o bombardeio da cidade de Hanoi.

1968 – *La ausencia*. Direção: Alberto Roldán. LM. Ficc. 70'. Sinopse: Um jovem é operado e perde a memória. Durante a reabilitação, suas memórias são misturadas com as do médico que o trata.

1968 – *La odisséia del general José*. Direção: Jorge Fraga. MM. Ficc. 64'. Sinopse: Relatode um episódio da Guerra da Independência liderada pelo general José Maceo, após seu desembarque no Oriente, acompanhado por um grupo de patriotas para se juntar ao Exército de Libertação.

1968 – *Lucia*. Direção: Humberto Solás. LM. Ficc. 160'. Sinopse: Três mulheres em três momentos históricos: a guerra da independência (1895), a luta contra o ditador Machado (1933), e os primeiros tempos da revolução (196 ..).

1968 – *Memorias del Subdesarrollo*. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. LM. Ficc. 97'. Sinopse: Um dileitante burguês permanece em Cuba, em 1961, enquanto sua família parte para o exílio nos Estados Unidos. Sua inconsistência ideológica o mantém como um simples espectador de uma sociedade em transformação. Seu velho mundo se perdeu, mas ele ainda não consegue se juntar ao processo revolucionário.

1968 – *Mandina-Boa*. Direção: José Massip. MM. Doc. 38'. Sinopse: Um episódio da guerra travada pelo povo da Guiné por sua libertação.

1968 – *Nuestra Olimpiada em la Habana*. Direção: José Massip. CM. Doc. 19'. Sinopse: Reportagem sobre a XVII Olimpíada Mundial de Xadrez, realizada em Havana em 1966.

1968 – *En la otra isla*. Direção: Sara Gómez. MM. Doc. 41'. Sinopse: Pesquisa realizada na Ilha dos Pinhos, onde uma nova geração de jovens é formada.

1968 – *Una isla para Miguel*. Direção: Sara Gómez. CM. Doc. 22'. Sinopse: O processo de reeducação dos adolescentes que, por sua extração social e econômica, encontravam-se em estado delinquência.

1968 – *LBJ*. Direção: Santiago Álvarez. CM. Doc. 18'. Sinopse: Síntese histórica e didática da violência nos Estados Unidos, dada pelos assassinatos de Martin Luther King, John e Bob Kennedy.

1969 – *La primeira carga al machete*. Direção: Manuel Octavio Gómez. LM. Ficc. 80'. Sinopse: Em outubro de 1868 começa a guerra contra o domínio espanhol. Um filme audacioso foi filmado no estilo de uma história, com entrevistas com figuras históricas.

1969 – *Isla del tesoro*. Direção: Sara Gómez. CM. Doc. 10'. Sinopse: Visão da Ilha dos Pinos, desde sua descoberta, onde a Revolução constrói uma nova sociedade com a participação da juventude.

1969 – *79 primaveras*. Direção: Santiago Álvarez. CM. Doc. 24'. Sinopse: Vida e obra de Ho-Chi-Minh. A luta do povo vietnamita e a dor de sua morte.

1969 – *Despues a las 18:00*. Direção: Santiago Álvarez. MM. Doc. 41'. Sinopse: Intensivo esforço dos trabalhadores da província do Oriente, durante a Jornada de Girón, em 1968, para resolver os problemas econômicos do subdesenvolvimento.

ANEXO 2 – Filmografia consultada do ICAIC

Ano	Filme	Sinopse	Diretor	Gênero	Produção
1959	Esta tierra nuestra	A tragédia do despejo camponês, em Cuba, antes do triunfo da Revolução.	Tomás Gutiérrez Alea	CM. Doc. 19 minutos.	ICAIC
1959	Sexto aniversario	Comemoração do sexto aniversário do início da luta revolucionária. Os camponeses são convidados para esta celebração na capital, Havana.	Julio García Espinosa	CM. Doc. 18 minutos.	ICAIC
1960	Cuba baila	Os conflitos de uma mãe que deseja, além de seus meios, organizar a melhor festa de 15 anos para sua filha.	Julio García Espinosa	LM. Ficc. 81 minutos.	ICAIC
1960	Historias de la Revolución	Através de três capítulos (Os Feridos, Rebeldes, A Batalha de Santa Clara), traça-se a história da insurreição contra a ditadura de Batista.	Tomás Gutiérrez Alea	LM. Ficc. 81 minutos.	ICAIC
1960	¿Por qué nació el Ejército Rebelde?	A situação em que os camponeses viviam durante a ditadura do general Fulgencio Batista, como eles se organizaram em grupos de resistência e formaram um exército revolucionário.	José Massip	CM. Doc. 18 minutos.	ICAIC
1960	Asamblea	Primeira Declaração de Havana, com	Tomás Gutiérrez	CM. Doc.	ICAIC

	General	Fidel a proclamar total independência em relação aos Estados Unidos, perante um público reunido na Praça da Revolução.	Alea	14 minutos.	
1961	El joven rebelde	Pedro é um jovem camponês que deixa sua casa para se juntar ao Exército Rebelde, em Sierra Maestra. Mostra sua formação e sua consciência revolucionária.	Julio García Espinosa	LM. Ficc. 83 minutos	ICAIC
1961	Realengo 18	Uma comunidade camponesa confronta as ordens dos americanos. Dominga participa da luta enquanto vive um drama pessoal: seu filho se junta à guarda rural na repressão contra sua própria família.	Oscar Torres y Eduardo Manet	MM. Ficc. 60 minutos.	ICAIC
1961	Muerte al invasor	O ataque mercenário à Playa Girón, a primeira derrota militar do imperialismo na América Latina.	Tomás Gutiérrez Alea Santiago Álvarez	CM. Doc. 16 minutos.	ICAIC
1962	Cuba 58	O filme narra 3 episódios durante o governo Batista, a resistência clandestina e a ascensão da Revolução.	Ep1 e 2: José Miguel García Ascot; Ep3: Jorge Fraga	LM. Ficc. 78 minutos.	ICAIC
1962	Las doce sillas	Um aristocrata e seu ex-motorista procuram uma cadeira onde estão escondidos os	Tomás Gutiérrez Alea	LM. Ficc. 97 minutos.	ICAIC

		diamantes de sua família.			
1962	Historia de un ballet (Suite Yoruba)	O coreógrafo e os bailarinos do Teatro Nacional montam um espetáculo em homenagem aos orixás e aprendem esta arte com os artistas anônimos da cidade.	José Massip	CM. Doc. 30 minutos.	ICAIC
1962	El maestro del Cilantro	Um professor, enviado pelo governo revolucionário, passa a ensinar em uma pequena vila.	José Massip	CM. Doc. 19 minutos.	ICAIC
1962	Variaciones	Construção da Escola de Artes em Cubanacán, em Havana.	Humberto Solás Héctor Veitía	CM. Doc. 14 minutos. Formato: 35 MM.	ICAIC
1963	Ciclón	A passagem do ciclone Flora pelas províncias de Oriente e Camagüey em outubro de 1963.	Santiago Álvarez	CM. Doc. 22 minutos.	ICAIC
1963	El retrato	Um pintor em busca de inspiração persegue uma mulher imaginária cujo retrato ele encontra em uma casa abandonada.	Humberto Solás Oscar Valdés	CM. Ficc. 15 minutos. Formato: 35 MM.	ICAIC
1963	En un barrio viejo	Documentário que cria um mosaico de Cuba, focalizando um "antigo bairro" microcósmico, onde a personalidade do país emerge através de suas várias dualidades.	Nicolás Guillén Landrián	CM. Doc. 9 minutos.	ICAIC
1963	Un festival	Documentário que acompanha a celebração, em	Nicolás Guillén Landrián	CM. Ficc. 10 minutos.	ICAIC

		Havana, dos primeiros Jogos Universitários da América Latina.			
1964	Cumbite	Quando o jovem haitiano Manuel retorna ao seu país, ele encontra sua comunidade em uma grande seca e dividida pela inimizade de duas famílias.	Tomás Gutiérrez Alea	LM. Ficc. 82 minutos.	ICAIC
1964	Tránsito	Um médico comprometido com a contra-revolução decide fugir de Cuba. Um amigo delinqüente apresenta-lhe uma modesta família revolucionária para encobri-lo. Durante os eventos, aspectos de uma sociedade em transição são refletidos.	Eduardo Manet	LM. Ficc. 76 minutos.	ICAIC
1964	Iré a Santiago	Aspectos e contribuições da cidade de Santiago de Cuba, para a história da ilha.	Sara Gómez	CM. Doc. 15 minutos.	ICAIC
1964	Soy Cuba	Quatro episódios que mostram diferentes aspectos da vida em Cuba antes do triunfo revolucionário.	Mikhail Kalatozov	LM. Ficc. 141 minutos.	ICAIC (Cuba), MOSFILM (URSS)
1964	El Final	Um casal de classe média enfrenta dificuldade referente à nova realidade que acompanha o triunfo da Revolução.	Fausto Canel	CM. Ficc. 29 minutos	ICAIC
1965	Desarraigo	Um engenheiro argentino chega a Cuba com a intenção	Fausto Canel	LM. Ficc. 77 minutos.	ICAIC

		de se juntar à construção da nova sociedade. As dificuldades cotidianas aguçam suas contradições e frustram a relação de amor que começara com uma arquiteta cubana Marta.			
1965	Ociel del Toa	Ociel del Toa é uma visão poética dos fatos e da vida, ao longo do rio Toa, na província de Oriente.	Nicolás Guillén Landrián	CM. Doc. 16 minutos.	ICAIC
1965	Now	Uma vigorosa montagem de notícias e fotos sobre a luta dos negros americanos contra a discriminação racial.	Santiago Álvarez	CM. Doc. 6 minutos.	ICAIC
1966	La muerte de um burócrata	Uma comédia de absurdos, que começa com a morte de um trabalhador, que é enterrado com sua carteira de trabalho. O problema se constitui, quando a viúva precisa do documento para receber a pensão. Dá-se início a um redemoinho burocrático.	Tomás Gutiérrez Alea	LM. Ficc. 85 minutos. Formato: 35 mm.	ICAIC
1966	Papeles son papeles	Quatro burgueses aproveitam as novas condições sociais do tráfico de dinheiro e os meios necessários para deixar o país. O grupo se desintegra, alguns morrem e outros caem aprisionados. O último deles prestes a emigrar, descobre	Fausto Canel OBS:Basado en una idea de Tomás Gutiérrez Alea	LM. Ficc. 90 minutos.	ICAIC

		que uma troca de moeda transformou seu dinheiro em papéis sem valor.			
1966	Retornar a Baracoa	Transformações sofridas em Baracoa desde o triunfo da Revolução.	Nicolás Guillén Landrián	CM. Doc. 16 minutos.	ICAIC
1966	Cerro pelado	A delegação cubana aos X Jogos Desportivos da América Central e do Caribe de San Juan, Porto Rico, vai ao evento com navio Cerro Pelado. Sua participação é questionada, e passa a defender seu direito de competir. No final, ela ganha o maior número de medalhas.	Santiago Álvarez	CM. Doc. 59 minutos.	ICAIC
1967	Aventuras de Juanquín	Juan Quinquín é um camponês que nunca se resigna ao seu destino. Juntamente com seu amigo Jachero e Teresa, sua amada, ele enfrenta as adversidades. O choque com as circunstâncias e o desejo de mudá-las gera suas aventuras.	Julio García Espinosa	LM. Ficc. 110 minutos.	ICAIC
1967	...y tenemos sabor	A música cubana e seus instrumentos básicos.	Sara Gómez	CM. Doc. 30 minutos.	ICAIC
1967	Por primera vez	As Unidades de Cinema Móvel da ICAIC visitam um local isolado nas montanhas do leste. Impressões e opiniões dos camponeses que	Octavio Cortázar	CM. Doc. 10 minutos.	ICAIC

		vêm cinema pela primeira vez.			
1967	Hanói, martes 13	A vida e a luta pela liberdade do povo vietnamita, a partir do primeiro dia em que começou o bombardeio da cidade de Hanoi.	Santiago Álvarez	CM. Doc. 34 minutos.	ICAIC
1967	Hasta la victoria siempre	Passagens da atividade revolucionária do guerrilheiro Che Guevara, na sequência da sua morte em combate, na Bolívia.	Santiago Álvarez	CM. Doc. 19 minutos.	ICAIC
1968	Lucia	Três mulheres em três momentos históricos: a guerra da independência (1895), a luta contra o ditador Machado (1933), e os primeiros tempos da revolução (196 ..).	Humberto Solás	LM. Ficc. 160 minutos.	ICAIC
1968	Memorias del subdesarrollo	Um dileitante burguês permanece em Cuba, em 1961, enquanto sua família parte para o exílio nos Estados Unidos. Sua inconsistência ideológica o mantém como um simples espectador de uma sociedade em transformação. Seu velho mundo se perdeu, mas ele ainda não consegue se juntar ao processo revolucionário.	Tomás Gutiérrez Alea	LM. Ficc. 97 minutos. Formato: 35 mm.	ICAIC
1968	En la otra isla	Pesquisa realizada na <u>Ilha dos Pinhos</u> ,	Sara Gómez	MM. Doc. 41 minutos.	ICAIC

		onde uma nova geração de jovens é formada.			
1968	L.B.J.	Síntese histórica e didática da violência nos Estados Unidos, dada pelos assassinatos de Martin Luther King, John e Bob Kennedy.	Santiago Álvarez	CM. Doc. 18 minutos.	ICAIC
1969	La primera carga al machete	Em outubro de 1868 começa a guerra contra o domínio espanhol. Um filme audacioso foi filmado no estilo de uma história, com entrevistas com figuras históricas.	Manuel Octavio Gómez	LM. Ficc. 80 minutos.	ICAIC
1969	Isla del tesoro	Visão da Ilha dos Pinos, desde sua descoberta, onde a Revolução constrói uma nova sociedade com a participação da juventude.	Sara Gómez	CM. Doc. 10 minutos.	ICAIC
1969	79 Primaveras	Vida e obra de Ho-Chi-Minh. A luta do povo vietnamita e a dor de sua morte.	Santiago Álvarez	CM. Doc. 24 minutos.	ICAIC