

# Algumas memórias do cinema cubano mais polêmico

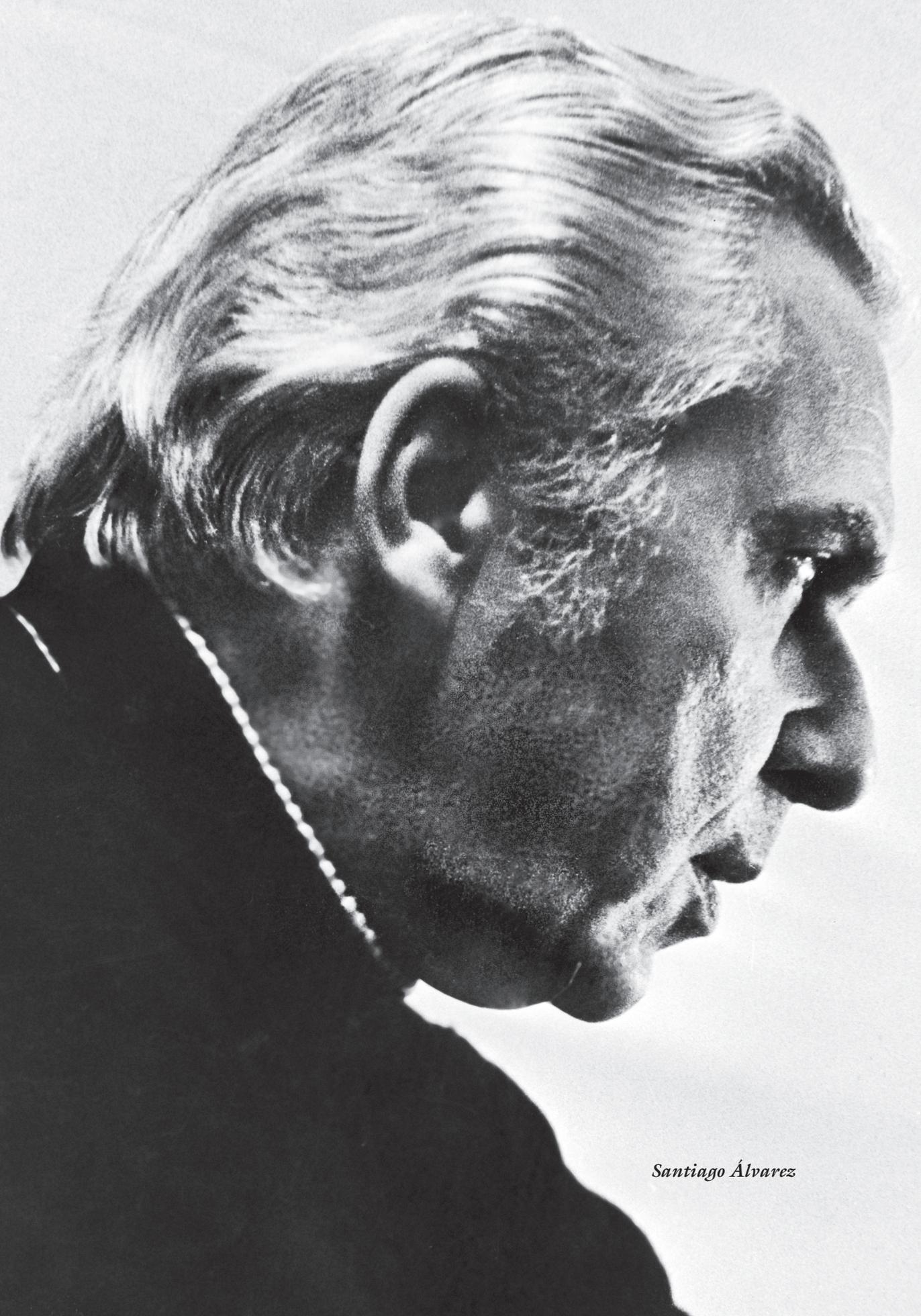
JOEL DEL RÍO

DESDE AQUELE mês de março de 1959, quando o governo revolucionário criou o Instituto Cubano da Arte e da Indústria Cinematográficas (Icaic), os filmes produzidos por essa entidade têm sido chamados por alguns críticos, sobretudo fora de Cuba, de mera propaganda oficial, destinada a divulgar os triunfos e ocultar os erros do socialismo na Ilha. Outros observadores e especialistas estrangeiros se detêm na exaltação de alguns títulos paradigmáticos por sua autonomia artística e contínua crítica às intemperanças de um sistema em processo de estabelecer os ideais de maior justiça social. Existem alguns outros substratos que propomos analisar neste texto, para caracterizar a complexa relação que existe entre certos vetores de pensamento, decorrentes da política estatal, e as perspectivas sociológicas que transluzem algumas das principais produções do Icaic (documentário e ficção) em seu caráter de espelho da realidade.

Apesar de qualquer estudo histórico dos filmes produzidos pelo Icaic tropeçar em evidências e afirmações demasiado frequentes, convertidas em coringas da crítica à afirmação de que os melhores tempos do cinema cubano ficaram no final da década de 1960, devemos destacar que a década de 1970 foi de imobilismo e censura, a década de 1980 significou o apogeu do populismo, e a década de 1990 significou a época do desencanto. Nesses quatro grandes períodos, são preeminentes tanto o compromisso com o poder revolucionário como a crítica a disposições originadas por esse mesmo poder.

Há vários títulos, em 50 anos, que manifestam essa vontade de explicar os complexos processos de transformação que aproximam o país, suas problemáticas internas e contradições cardinais. Visto no seu suceder histórico, o cinema cubano apresenta, pelo menos no começo de cada década, um título polêmico, controverso, provocador de opiniões e posições encontradas. No começo da década de 1960, aparece o documentário *PM*; dez anos depois, *Un día de noviembre*; em 1981, produz-se *Cecilia*; e para iniciar os complexos anos da década de 1990, e o Período Especial que ainda atravessa a Ilha, aparece *Alicia en el pueblo de las Maravillas* [*Alice no povo das Maravilhas*], cuja comoção negativa foi tão considerável que provocou a melhor “digestão” social de outros filmes posteriores, muito mais cáusticos e desencantados, porém mais bem tolerados pela instituição cultural e política.

As aspirações viscerais dos filmes cubanos mais polêmicos e agudos, desde 1959 e ao longo de cinco décadas, provêm dos propósitos esboçados na Ata de



*Santiago Álvarez*

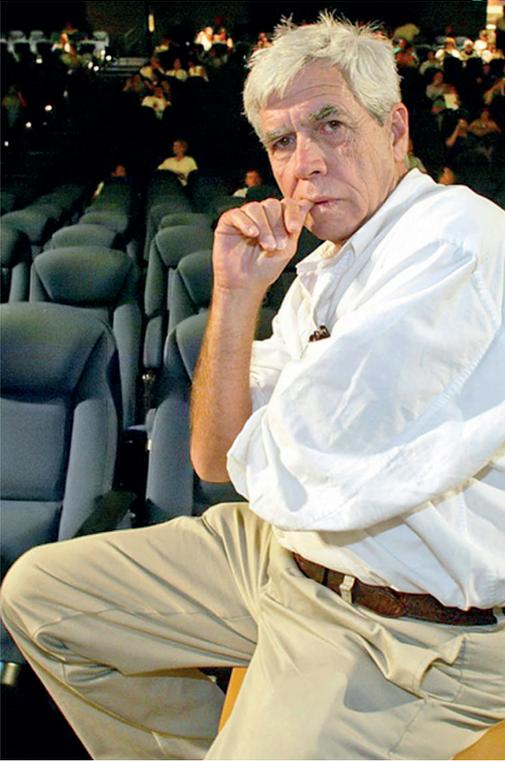
Fundação do Icaic, na qual se deixava consignado que:

o cinema constitui, por virtude de suas características, um instrumento de opinião e formação da consciência individual e coletiva [...] um chamado a formar a consciência e a contribuir para liquidar a ignorância, para elucidar problemas, para formular soluções e para apresentar, dramática e contemporaneamente, os grandes conflitos do homem e da humanidade.

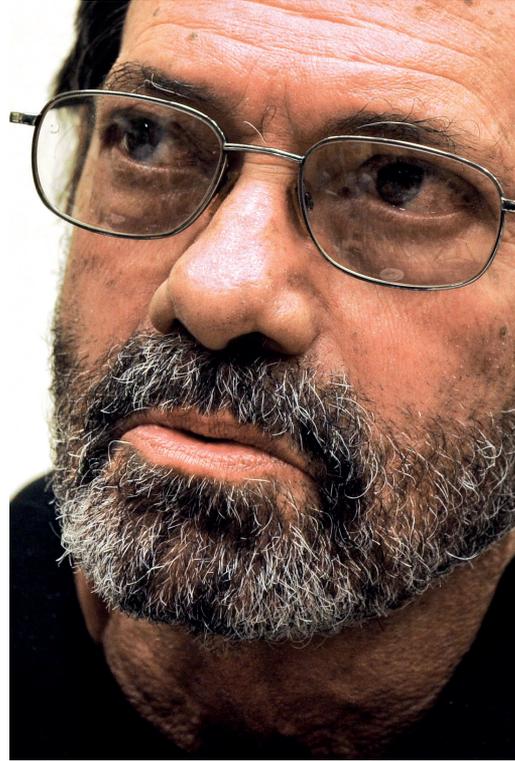
Alguns meses depois de promulgada a lei que instaurava o Icaic, ocorreu a primeira dissensão notável entre a política cultural da Revolução e alguns artistas e intelectuais: foi provocada por um documentário que continha certa constatação tangencial do subdesenvolvimento e da marginalidade. A proibição do documentário *PM* (1961), dirigido por Orlando Jiménez Leal e Sabá Cabrera Infante,<sup>1</sup> ocorreu poucas semanas depois da invasão da Playa Girón, depois de proclamado o socialismo em Cuba e com a atmosfera ainda carregada pela recente vitória sobre a agressão norte-americana e contrarrevolucionária de Playa Girón. O ambiente não parecia nada propício para a exibição desse documentário realizado no estilo do cinema direto, e que registra um entardecer em algum bar perto do porto de Havana. Ali, um grupo de homens e mulheres se entrega à rumba, ao tabaco e ao álcool, numa atmosfera bastante despreocupada e divertida, totalmente desvinculada, em aparência, da mobilização que vivia o país como resultado da agressão militar contrarrevolucionária. A negativa do Icaic de exibir *PM* provocou três reuniões efetuadas na Biblioteca Nacional, com a participação de Fidel Castro e da maior parte da comunidade intelectual e artística cubana. Desses encontros são as conhecidas *Palavras aos intelectuais*, que demarcam um campo de ação para as artes com a afirmação, convertida em lema: “Dentro da Revolução, tudo; contra a Revolução, nada”,<sup>2</sup> que seria submetida às mais diversas e, até mesmo, contrapostas interpretações, já que a decisão de indicar o que está dentro da Revolução ou contra ela dependeu de pontos de vista muito pessoais. Assegurou Fidel naquele mesmo discurso:

A Revolução deve tratar de ganhar para suas ideias a maior parte do povo; a Revolução nunca deve renunciar a contar com a maioria do povo; a contar não só com os revolucionários, mas com todos os cidadãos honestos que, embora não tenham uma atitude revolucionária diante da vida, estejam com ela. A Revolução só deve renunciar àqueles que sejam incorrigivelmente reacionários, que sejam incorrigivelmente contrarrevolucionários.

Entre os primeiros documentários do Icaic que acompanharam, de certa forma, os desígnios estéticos e conceptuais de *PM*, encontrava-se *Ciclón* (*Ciclone*, Santiago Álvarez, 1963), que também prescindia dos diálogos para deixar sentada a loquaz e honesta reportagem sobre a devastação causada pelo furacão Flora nas províncias de Oriente e Camaguey. Estipulado a partir da incomum força expressiva das imagens e da montagem, *Ciclón* alude tangencialmente ao atraso, à falta de desenvolvimento mental, material e espiritual do povo cubano no momento do triunfo revolucionário. Similares fatores retardatários do desenvolvimento ocupam a atenção de dois dos melhores documentários cubanos



Humberto Solas



Juan Carlos Tabío

de todos os tempos: *Vaqueros del Cauto* [*Vaqueiros do Cauto*] (1963), de Oscar Valdés, e *Por primera vez* (1967), de Octavio Cortázar. Também existe uma tríade de documentários dirigidos por Nicolás Guillén Landrián que testemunha o fardo descomunal do subdesenvolvimento e do marginalismo que enfrentava a Revolução: *En um barrio viejo* (1963), *Ociel del Toa* e *Reportaje*, ambos de 1966, mas seria *Coffea arabiga* (1968), do mesmo realizador, o novo foco delirante dos censores. Concebido como documentário didático em torno da fervorosa safra cafeeira, que pretendia aumentar ao máximo a produção do “aromático grão”, o filme utilizava os métodos da arenga propagandística para subvertê-los com leve ironia e fomentar algumas dúvidas a respeito do otimismo irreflexivo e apriorístico, dos lemas e das divisas, da obsessão pelas metas e a conjuntural carreira pela produtividade até a morte. *Coffea arabiga* não contou com o apoio entusiasta da direção do Icaic e seu realizador se converteu, paulatinamente, em *persona non grata* nos ambientes intelectuais e oficiais. A utilização de *Fool on the Hill* resultou particularmente desconfortável para algumas pessoas, trata-se da bela música dos Beatles vinculada a imagens de Fidel Castro. Não se compreendeu que o documentário de Guillén Landrián pretendia exaltar poeticamente, mais do que questionar, a capacidade de sonhar e de criar do líder iluminado.

O credo da crítica como parte indissolúvel da arte era sustentado por Alfredo Guevara, presidente do Icaic, no artigo “El cine cubano de 1963”, publicado na revista *Cine Cubano* n.14-15:



Foto Rafael Pérez / Reuters

Ao lado de Coppola, Fernando Pérez recebe o Prêmio Coral por seu filme *La vida es silbar*.

toda busca obriga a romper sujeições e exige que um ponto no desenvolvimento não seja mais do que isto: um ponto de partida. É nessa medida que podemos afirmar que o trabalho intelectual é sempre uma aventura, e que o intelectual, quase automaticamente, resulta condenado a heresia.

O primeiro longa-metragem cubano de ficção marcadamente herético, quer dizer, dedicado a estabelecer penetrantes questões sobre disparates e mecanismos estabelecidos pelo socialismo caribenho, foi *La muerte de un burócrata* (1966), primeira grande obra de Tomás Gutiérrez Alea, e com certeza a melhor comédia realizada na história do cinema nacional, sobretudo graças à assimilação transtextual de gêneros tradicionais como a comédia de enredos, satírica e de humor negro (em variante disparatada), com um cinema nacionalista, contemporâneo, ávido de se comunicar com o espectador natural, e decidido a encontrar narrativas e estilos modernos, adequados e eficazes. Implacável mordacidade destilava *La muerte...*, não só diante da praga de funcionários esquemáticos e inflexíveis que constroem o desespero do protagonista e o caos em torno de um trâmite simples e imprescindível, além da fustigação, com demolidor sarcasmo, aos rituais estereotipados e formais dos burocratas, e à retórica cheia de lugares-comuns.

Muito inspirado nos personagens do *free cinema* britânico, no neorealismo subjetivo de Antonioni e, sobretudo, nos anti-heróis da nova onda francesa estilo Godard e Resnais, Sergio, o protagonista de *Memorias del subdesarrollo*

(1968, T. Gutiérrez Alea), empreendia a busca em sua memória do tempo “perdido”, passado, irrecuperável, e se desgarrava em sua impotente lucidez, na solidão e no pesadume que não podem ser compartilhados nem mitigados, entre um passado ao qual só podia olhar com ira e um presente que não lhe propunha os valores nem a segurança de que necessitava. O exílio interior do personagem, o ostracismo do diferente, o ponto de vista alternativo e profundamente crítico a respeito do contexto cultural e do discurso oficial converteram *Memorias...* em uma redescoberta dos prazeres encarnados no risco e da prática da liberdade criativa. Trata-se de um filme entendido como instrumento para mostrar a experiência, buscar a renovação, descobrir novos caminhos e se aventurar a segui-los.

Dois anos depois da estreia de *Memorias del subdesarrollo*, em 1970, além de ter ocorrido um grande contratempo na história econômica da Revolução (foi impossível atingir a meta de produzir 10 milhões de toneladas de açúcar na safra, acontecimento que teria significado uma importante garantia de maior independência política e de melhoras no nível de vida), o Icaic foi incapaz de produzir ao menos um longa-metragem de ficção. O país inteiro havia paralisado, consagrado ao esforço produtivo da chamada Safra dos Dez Milhões. Em 1971, ocorreu o Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura, no qual foram levantadas várias questões muito duras por parte de membros do Partido Comunista à política aberta e inclusiva do Icaic, sobretudo no setor da exibição de filmes representativos do “capitalismo decadente”. O Congresso foi a culminação da campanha de Ofensiva Revolucionária, instaurada desde final da década de 1960, que buscava radicalizar a adequação aos princípios do socialismo nas áreas da cultura e, claro, da economia e da política. O Congresso reclamou do Icaic a continuação e o aumento de produção de filmes e documentários de caráter histórico como meio de encadear o presente com o passado, e apresentar diferentes formas de divulgação e educação cinematográficas. Tais circunstâncias, entre outras, ocasionaram um cinema cubano que se distanciou durante um tempo de sua visceral vocação crítica e questionadora.

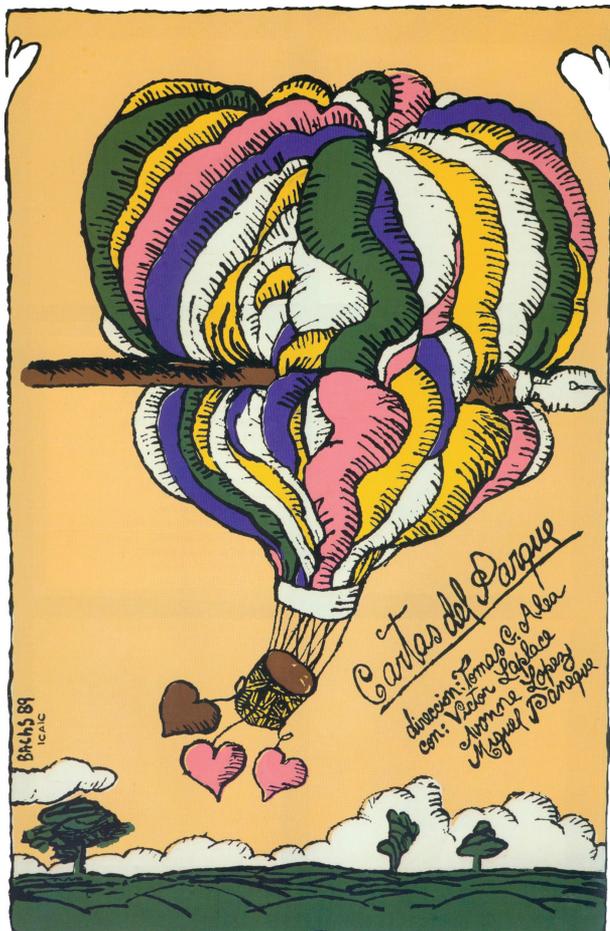
Em meio à tão acalorada e sectária atmosfera, Humberto Solás produziu seu segundo longa-metragem de ficção, em que reaparece “o outro” como personagem que se isola do processo revolucionário porque não o compreende ou porque lhe resulta impossível participar ativamente. Cinco anos depois dos questionamentos de Sergio em *Memorias del subdesarrollo*, aparece o Esteban de *Un día de noviembre* (1972), um homem incapaz de somar-se ao otimismo da Safra, às metas laborais e à rumba, por um motivo tão sólido como saber que está doente, e de uma doença terminal. *Un día de noviembre* só foi exibido seis anos após sua realização, porque o cinema cubano da década de 1970 quase não se interessava pela contemporaneidade. Esse é o período em que abunda, como nunca antes nem depois, o cinema histórico, que tentava adiar os achados de filmes épico tão singulares como *Lucía* (1968, Humbert Solás) e *La primera carga*

*al machete* (1969, Manuel Octavio Gómez). Baseado, fundamentalmente, no filme brasileiro *Deus e o Diabo na terra do Sol*, o filme *Una pelea cubana contra los demonios* [*Uma luta cubana contra os demônios*] (1971), de Tomás Gutiérrez Alea, ilustra a atmosfera de fanatismo e histórica intolerância que prevalecia na Cuba do século XVII. A narração e o discurso estão dominados pela vontade de apresentar uma franca e sutil alegação contra o dogmatismo e o extremismo representados pela Igreja e pela metrópole espanhola, ambas aliadas em um governo que impõe leis asfixiantes à iniciativa individual (o comércio), e que condena como herege tudo o que signifique intercâmbio com o mundo, abertura da visão, criatividade transformadora em proveito do indivíduo.

Gutiérrez Alea foi o cineasta que melhor conseguiu aludir ao presente desde as metáforas generalizantes do cinema histórico. A encenação da última ceia de Cristo com os apóstolos, por parte de um conde dono de um engenho de açúcar na Cuba do século XVIII, ocupa a maior parte de *La última cena* (1976), exemplo destacado da produção da época cheia de alusões ao presente, ou melhor, de postulados reflexivos intemporais sobre a demagogia e as manipulações do poder, sobre a resignação diante da adversidade e a sátira e o “*choteo*” (forma de gozação) como vias de fuga à solenidade repressiva e autoritária.

Embora a produção de cinema histórico tenha aumentado nessa época, paralelamente se sustentava o empenho por criticar a vida em Cuba antes de 1959, como aparece claramente em *Los días del agua* (*Os dias da água*, 1971, de Octavio Gómez) e se ratifica ainda mais no documentário do arquivo *¡Viva la República!* (1972, Pastor Veja) e na comédia de humor negro *Los sobrevivientes* (1978, Tomás Gutiérrez Alea). Contudo, é preciso deixar claro que, embora os anos da década de 1960 tenham sido um período de forte divulgação dos princípios do socialismo – ora promovendo diretamente os sucessos do novo sistema social, ora denegrindo a decadência capitalista do passado –, essa espécie de aquiescência do cinema às políticas oficiais tampouco impediu que se produzissem obras a partir de outras coordenadas, alheias à propaganda direta. Em um ambiente similar, e entre pessoas muito semelhantes às de *PM*, transcorrem os 29 minutos de *Escenas de los muelles* [*Cenas dos píeres*] (1970, Oscar Valdés), uma das primeiras obras do Icaic que reconhecem a existência de hábitos marginais distanciados da ética laboral e proletária ponderada pela Revolução. Por meio da coincidência de dramatização e testemunho, o realizador mostra a amizade entre dois trabalhadores do porto, em franca contradição com os preceitos ditados pela filosofia do homem novo.

Alguns filmes continuaram evidenciando, primeiro timidamente e depois de maneira aberta, a ineficiência econômica interna, a pobreza e, até mesmo, o obscurantismo e o atraso dominantes em diversas ordens da vida. O descontrole ou nepotismo, próximo do caos administrativo que mostra *Ustedes tienen la palabra* (1973, de Manuel Octavio Gómez), os restos machistas e marginais, típico empecilho do subdesenvolvimento que impede o avanço da nova moral socia-



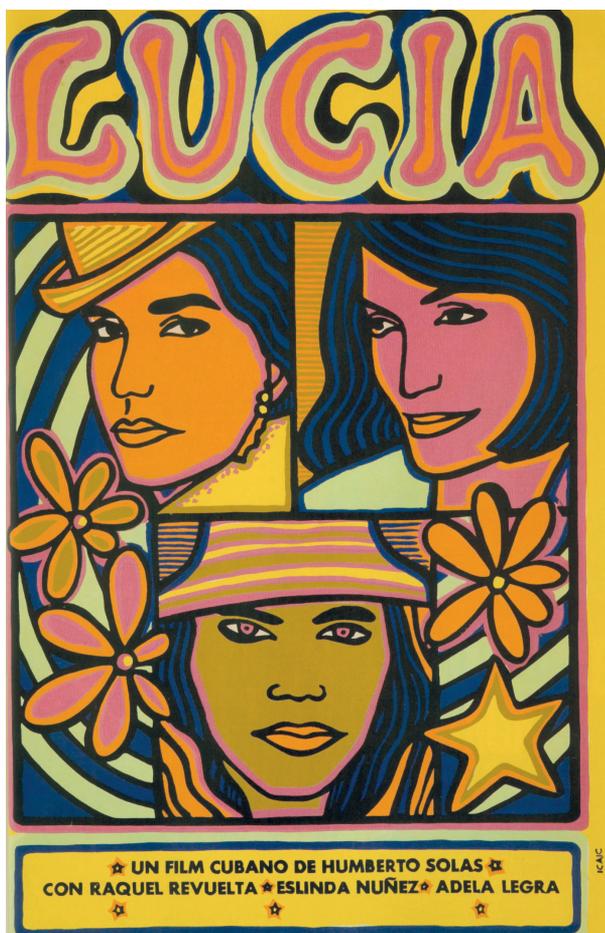
Eduardo Muñoz Bachs. *Cartas do parque*, 1989.  
 Filme cubano. Dirección: Tomaz Gutiérrez Alea.



Eduardo Muñoz Bachs. *Papéis secundários*, 1989.  
 Produção Cuba / Espanha. Dirección: Orlando Rojas.

lista, em *De cierta manera* (1974, Sara Gómez) e a incapacidade do homem, da família e mesmo de alguns setores sociais para assumirem a plena e total igualdade da mulher em *Retrato de Teresa* (1979, Pastor Veja) alertam sobre uma Cuba distante do ideal de igualdade ao qual aspirava.

O lapso que conecta a década de 1970 com a de 1980 se relaciona com uma modestíssima debilitação nas constantes tensões entre os governos de Cuba e Estados Unidos. Pouco depois, a breve distensão desaparece por causa dos sucessos da embaixada do Peru (sede diplomática invadida por centenas de cubanos em busca de uma via para imigrar), e pelo êxodo maciço através do porto de Mariel. Depois disso, começa na União Soviética o processo de reforma econômica (*Perestroika*) e transparência informativa (*glasnost*) que repercutiu fortemente em Cuba e que se concluiria, na década de 1990, com o desaparecimento do chamado socialismo real na Europa oriental. A versão cubana desses fenômenos políticos e sociais foi conhecida como processo de retificação de erros e tendências negativas, e sua principal consequência teve a ver com o estímulo à crítica e à autocritica em todos os meios de comunicação.



Raúl Martínez. Lucia, 1968.  
Filme cubano. Direção: Humberto Solas.



Eduardo Muñoz Bachs. Antes tarde do que nunca, 1987.  
Documentário cubano. Direção: Enrique Colina.

Antes que o Icaic fizesse eco a todas essas transformações, foi lançado o longa-metragem de ficção *Cecilia*, que marcou a crise da instituição como propulsora de um cinema de autor, de inclinação histórica ou literária. Jamais havia se questionado tanto, em Cuba, a qualidade de um filme e a política de desenvolvimento de uma instituição cultural. O escândalo de *Cecilia* propiciou uma mudança de direção, e de política de produção, no Icaic, pois a maior parte da produção do cinema cubano da década de 1980 se afastaria da corrente autoral e historicista, e derivaria para a cultura popular, o contemporâneo e genérico, especialmente dentro dos códigos da comédia de costumes.

Desde 1975, no texto *Una imagen recorre el mundo*, Julio García-Espinoza tinha se referido criticamente à atitude aristocrática de quem desdenhava o cinema comercial, e sustentava a necessidade de uma dramaturgia do cotidiano, que oferecesse respostas às exigências do público e aos princípios industriais do cinema. Os dois primeiros filmes que representaram esse desejo de aproximação do espectador maciço, após a crise marcada por *Cecilia*, foram *Se permuta* (1983, Juan Carlos Tabío) e *Los pájaros tirándole a la escopeta* [Os pássaros ati-

*rando à escopeta*] (1984, de Rolando Díaz), duas comédias cidadinas de sátira *costumbrista*, que impuseram alguns dos grandes temas predominantes nessa década: a nova geração, a renovação juvenil e sua busca de um lugar satisfatório na sociedade. Essa chegada dos jovens, com seu frescor e suas exigências naturais, e sua manifesta propensão à renovação e ao questionamento, manifestou-se em uma longa relação de filmes, humorísticos ou dramáticos, como *Se permuta e Los pájaros...*, *Demasiado miedo a la vida* ou *Plaff* (1988, Juan Carlos Tabío), *Papeles secundarios* (1989, Orlando Rojas), *Alicia en el pueblo de las Maravillas* (1990, Daniel Díaz Torres) e *Adorables mentiras* (1991, Gerardo Chijona), entre muitos outros. Todos esses filmes expressam diferentes níveis de conflito derivados da dinâmica ação dos jovens contra os ancestrais prejuízos e dogmas retardatários.

Autêntico mostruário de tais contradições geracionais é o cinema de Juan Carlos Tabío, particularmente *Plaff*, que relata a vertical contraposição de atitudes entre uma sogra e sua nora, a primeira fechada completamente em sua intolerância, dupla moral, esquemas e temores de toda transformação, enquanto a jovem nora representa uma geração franca, ativa, ávida de conquistas e inovações. A inconformidade renovadora da jovem é constantemente sabotada pelos burocratas de plantão, ou pela mentalidade da sogra, um ser impermeável à dialética.

Junto ao tema juvenil contemporâneo, mantém-se a crítica constante ao principal obstáculo que impedia a plena integração feminina à sociedade: o machismo, o empecilho do subdesenvolvimento. *Hasta cierto punto* [*Até certo ponto*] (1983, de Tomás Gutiérrez Alea) denuncia a comodidade e os prejuízos que dominam alguns intelectuais e artistas com suas representações estereotipadas sobre o universo operário e suas contradições de ordem laboral, ideológica e racial. Também no documentário *El Fanguito* (1990, Jorge Luis Sánchez) aflora indiretamente a visão do negro marcado pelo estigma da marginalidade, membro de uma classe social desfavorecida, reduzido (por múltiplas causas históricas e mentais) aos estratos inferiores da sociedade, como se insinuava no documentário *PM*, em *De cierta manera* e em *Maria Antonia* (1990, Sergio Giral), espécie de melodrama feminino, de subúrbio, ambientado na década de 1950, mas com evidentes sinais, e até mesmo com anacronismos, que apontavam para um presente de inextinguível espírito prostibular e de sobrevivência da marginalidade.

Na década de 1980, apareceram muitos documentários que resenhavam criticamente o convívio na cidade, repreendiam maus hábitos instaurados no dia a dia ou denunciavam certos costumes desfavoráveis relacionados com a negligência social ou estatal, como *Estética* (1984), *Yo también te haré llorar* [*Eu também farei você chorar*] (1984), *Vecinos* (1985), *Más vale tarde... que nunca* (1986) e *Chapucerías* (1987), todos de Enrique Colina; *No es tiempo de cigüeñas* [*Não é tempo de cegonhas*] (1987, de Mario Crespo), *El desayuno más caro del*

*mundo* [ *O café da manhã mais caro do mundo* ] (1988, de Gerardo Chijona) e os curtas-metragens de ficção *La entrevista* (1987, de Juan Carlos Tabío) e *La soledad de la jefa de despacho* [ *A solidão da chefe do escritório* ] (1987, de Rigoberto López). Tomados em conjunto, essa relação de documentários e curtas-metragens constrói um verdadeiro manual da cotidianidade cubana dessa década, e tenta suprir a escassez, e mesmo a ausência, de crítica complexa e responsável na imprensa escrita, na rádio e na televisão cubanas.

Devemos destacar que na década de 1980, e ainda mais na de 1990, diminuiu o caráter propagandístico e militante do cinema cubano – que se constituiu em uma das normas ao longo das décadas de 1960 e 1970. Isso é tão claro que a obra mais significativa do clima dominante nesses anos é *Papeles secundarios* (1989, de Orlando Rojas), que apresentava a luta entre várias atrizes pelos melhores personagens da obra teatral *Requiem por Yarini*, em alusão metafórica a um submundo claustrofóbico de traições e fingimentos, penitências e absolutismos. Cheio de apropriações, citações e referências artísticas dessemelhantes, *Papeles secundarios* magnificou esteticamente a derrota de toda uma geração, pois a protagonista, Mirta, sempre acabava perdendo, como representante de uma geração malograda por delações e prejuízos morais. A subtrama referida do poeta empurrado ao exílio introduz a análise das causas da emigração sem precedentes no cinema cubano. Tal perspectiva de compreensão do indivíduo que deseja partir, e da crítica aos erros de quem representa a Revolução, seria continuada no cinema cubano posterior com filmes como *Fresa y chocolate* [ *Morango e Chocolate* ] (1993, de Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío), *Madagascar* (1994, de Fernando Pérez), *La ola* [ *A onda* ] (1995, de Enrique Álvarez) e *Viva Cuba* (2005, de Juan Carlos Cremata), entre alguns outros. Enquanto a diátribe que estabelece *Papeles secundarios* contra a dupla moral de alguns dirigentes, funcionários e burocratas, se veria retratada posteriormente em *Alicia en el pueblo de Maravillas* (1990, de Daniel Díaz Torres), *Adorables mentiras* (1991, de Gerardo Chijona), *Guantanamera* (1995, de Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío) e *Nada* (2001, de Juan Carlos Cremata).

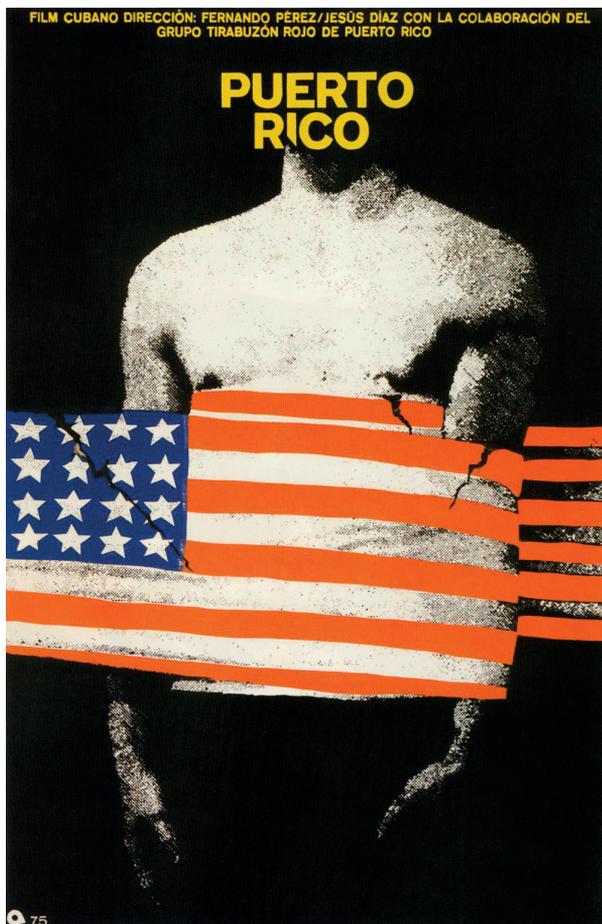
O Icaic ingressa na década de 1990 marcado por duas grandes crises: a queda do campo socialista – com a desintegração da União Soviética e o Período Especial consequente (carestia, escassez, crise de valores e ideológica) – e o fato de o Instituto se colocar à beira do desaparecimento após algumas brigas com pessoas ligadas ao governo por causa do filme *Alicia en pueblo de las Maravillas*, cuja forte sátira da desorganização, da incompetência, da dupla moral, do cinismo e do acomodamento de alguns dirigentes, do estado de vigilância e de delação entronizados derivou na demonização do filme.

À difícil situação da indústria audiovisual ao longo da década de 1990 e dos primeiros cinco anos do século XXI (reflexo de problemas pelos quais atravessava todo o país), agrega-se o normal cansaço criativo dos iniciadores, e mesmo a morte de alguns dos principais nomes do cinema nacional: Tomás

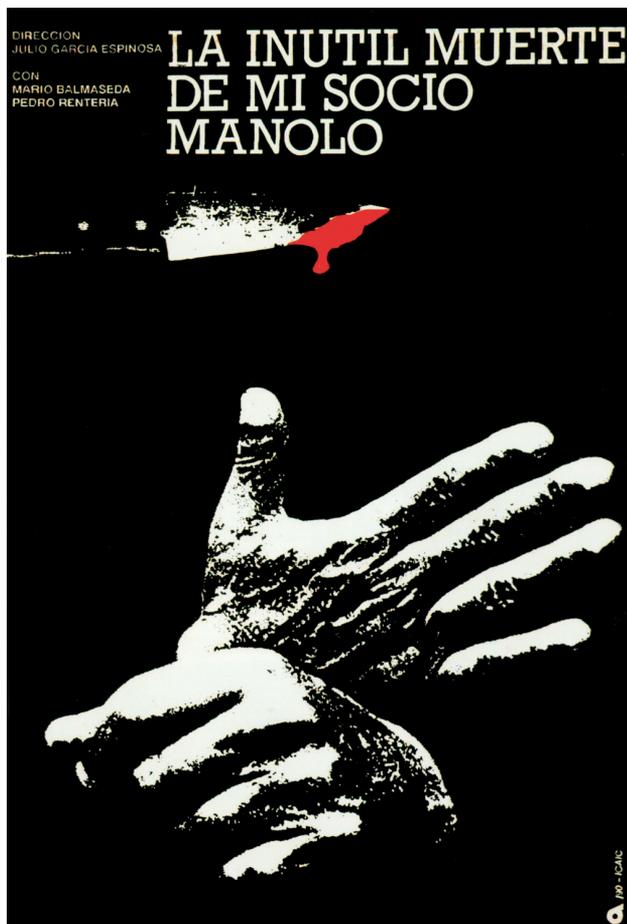
Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez, Oscar Valdés. Além disso, devemos marcar o longo hiato produtivo que tiveram nesse período alguns eminentes realizadores, como o recentemente falecido Humberto Solás (de *El siglo de las luces*, em 1992, a *Miel para Oshún*, em 2002) e Orlando Rojas (de *Papeles secundarios*, em 1989, a *Noches de Constantinopla*, em 2001).

Foi a última década do século XX, com sua carga de decepções e naufrágios, a que aportou conflitos já não só geracionais, mas também originados pelo absoluto distanciamento de alguns personagens no que diz respeito ao que está acontecendo na nação. Embora a jovem professora de arte que protagoniza *Alicia en el pueblo de Maravillas* ainda esteja comprometida com o melhoramento de seu entorno e arremeta contra quem desgoverna e permite o predomínio da desonestidade, os jovens que aparecem em *Madagascar*, *Fresa y chocolate*, *Amor vertical* (1997, de Arturo Sotto), *La vida es silbar* [*A vida é assobiar*] (1998, de Fernando Pérez), *Nada, video de familia* (2001, de Humberto Padrón), *Suite Habana* (2005, de Fernando Pérez), *Entre ciclones* (2003, de Enrique Colina), *Frutas en el café* (2005, de Humberto Padrón), *Barrio Cuba* (2006, de Humberto Solás) e *El cuerno de la abundancia* [*O corno da abundância*] (2008, de Juan Carlos Tabío) estão distanciados, alienados e desesperançados ou indiferentes à realidade sociopolítica e ao projeto mancomunado de eficácia coletiva. Embora eles ofereçam algo para a realização da solidariedade, dos sonhos e do desprendimento, tudo isso terá um caráter completamente individual, íntimo.

A descrença às vezes tingida de cinismo, e outras vezes de fatídico desencanto, que se respira na maior parte dos filmes cubanos da década de 1990, obedece, sem dúvidas, ao imperativo de refletir as insuficiências e os buracos negros do socialismo cubano, dos quais alguns desses filmes redigem uma espécie de inventário a partir do afeto e do compromisso com o destino da nação. Desse modo, entronizou-se uma poética do desgaste e da deterioração, um canto à ruína e à sujeira, à desesperança e à claustrofobia: *Madagascar*, *Fresa y chocolate* (por exemplo, em suas observações sobre o estado decadente da capital), *Reyna e Rey*, *La vida es silbar*, *Suite Habana*, *Entre ciclones*, *Barrio Cuba* e *El cuerno de la abundancia* sintetizam um sentimento dominado pela frustração e pela impotência, testemunham determinadas incapacidades do Estado para elevar o nível de vida e minguar a precariedade material dos cubanos, enquanto propõem uma aproximação ao indivíduo em um sentido mais ontológico e postulam a redenção cultural da nação. A maioria de seus protagonistas aparece desvinculada do grupo, e se algum deles se insere ativamente no contexto da obra político-social, é só para constatar que as transformações verificadas às vezes aumentaram as carências, os inconvenientes, as insatisfações e as angústias geradas pelo bloqueio e a agressividade do governo norte-americano, unido às terríveis sequelas deixadas pelo desmembramento da União Soviética e pelo campo socialista europeu, que impuseram à Ilha um estado de solidão ideológica e desamparo econômico



René Azcuy. Porto Rico, 1975.  
 Filme cubano. Direção: Fernando Pérez e Jesús Díaz.



René Azcuy. A inútil morte de meu sócio Manolo, 1990.  
 Filme cubano. Direção: Julio Garcia Espinosa.

quase absolutos, em consonância com o explicável desencanto e pessimismo em relação ao futuro do socialismo. Nesse ponto, não restava mais opção que voltar o olhar para a cultura, para os valores imarcescíveis de nossa história, como se verificam no “altar” de Diego em *Fresa y chocolate*, e na iconografia religiosa, os motivos musicais e arquitetônicos que reúnem aos três protagonistas de *La vida es silbar*.

Realizar filmes polêmicos e controversos, mudar a vida por meio do compromisso com a realidade e seus dilemas quotidianos tem sido parte do trabalho do Icaic, cujas políticas tentaram demonstrar que tem tanta (ou maior) relevância artística e social um cinema anticonformista que revele e denuncie, do que o cinema destinado a propagar e subscrever as bondades do sistema imperante e os colossais esforços por atingir uma sociedade mais justa, igualitária e humanista. Intensas têm sido as polêmicas. Colossais os aportes à fibra medular da cultura nacional.

## Notas

- 1 Irmão do escritor Guillermo Cabrera Infante, que naquele momento era editor da revista *Lunes de Revolución*, o pintor Sabá Cabrera Infante, junto com Orlando Jiménez Leal estavam vinculados ao grupo de intelectuais liberais de tendência anticomunista, como o fotógrafo Néstor Almendros, que se nuclearam em torno da revista *Lunes de Revolución*.
- 2 *PM* criou dissensos e mal-estar porque não se colocava no lugar combativo e épico que se esperava do cinema cubano nesse momento particular.

*RESUMO* – Desde a fundação, em 1959, do Instituto Cubano da Arte e Indústria Cinematográficas (Icaic), apareceu um grupo de filmes dedicados a incentivar a polêmica social e a fustigar os erros do socialismo na Ilha. Este texto se propõe a analisar alguns dos principais vetores de pensamento que gravitaram sobre alguns desses filmes (documentários e de ficção) capazes de levantar a polêmica, sobretudo, em seu caráter de espelhos fiéis da realidade. Também se tenta demonstrar o vertical compromisso com a realidade e seus dilemas quotidianos que tem caracterizado o melhor cinema cubano – quer dizer, o cinema cubano mais polêmico –, amparado numa política institucional decidida a demonstrar, coerentemente, a relevância artística e social de um cinema anticonformista que revele e denuncie um cinema que critique e questione, profundamente ligado ao compromisso, ao esforço coletivo para atingir uma sociedade mais justa, igualitária e humanista. Desde *PM* até *Fresa y chocolate* [*Morango e chocolate*], passando por *Un día de noviembre* e *Papeles secundarios*, o texto se propõe a interpretar as nuances de cada polêmica, enquanto descreve os aportes de tais filmes à fibra medular da cultura cubana.

*PALAVRAS-CHAVE*: Cinema cubano, Icaic, Polêmica, Crítica, História, Cultura.

*RESUMEN* – Desde la fundación, en 1959, del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (Icaic) han aparecido un grupo de filmes dedicados a incentivar la polémica social y a fustigar los errores del socialismo en la Isla. Este texto se propone analizar algunos de los vectores principales de pensamiento que gravitaron sobre algunos de los filmes (documentales y de ficción) capaces de levantar la polémica, sobre todo en cuanto a su carácter de espejos fieles de la realidad. También se intenta demostrar el vertical compromiso con la realidad y sus dilemas cotidianos que ha caracterizado al mejor cine cubano – es decir, al cine cubano más polémico – amparado en una política institucional decidida a demostrar, coherentemente, la relevancia artística y social de un cine anticonformista que deleve y denuncie, un cine que critique y cuestione, profundamente ligado al compromiso, al esfuerzo colectivo por alcanzar una sociedad más justa, igualitaria y humanista. Desde *PM* hasta *Fresa y chocolate*, pasando por *Un día de noviembre* o *Papeles secundarios*, el texto se propone interpretar los matices de cada polémica, mientras describe los aportes de tales filmes a la fibra medular de la cultura cubana.

*PALABRAS CLAVE*: Cine cubano, Icaic, Polémica, Crítica, Historia, Cultura.

*ABSTRACT* – Since the Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry (Icaic) was founded in 1959, a series of films have been made that highlighted social polemics and lashed out against the errors of socialism in Cuba. This essay intends to analyze the main vectors of thought that underlay some of these controversial films (both documentaries and fiction), in particular their character of being faithful mirrors of reality. It also attempts to show the vertical commitment to reality and its everyday dilemmas that

characterize the best Cuban films – that is to say, the most controversial Cuban films –, which are supported by institutional policies that consistently nurture the artistic and social relevance of a non-conformist cinema that criticizes, questions and is intimately committed to the collective quest for a more just, egalitarian and humanistic society. From *PM* to *Fresa y chocolate*, *Un día de noviembre* and *Papeles secundarios*, the essay strives to interpret the nuances of each controversy, while describing the contributions of such films to the medullar energy of the Cuban culture.

*KEYWORDS:* Cuban cinema, Icaic, Polemics, Criticism, History, Culture.

*Joel del Río* é crítico de cinema nas principais publicações culturais cubanas e jornalista da Escuela Internacional de Cinema e Televisão, em San Antonio de los Baños, e do Centro de Informação Cinematográfica do Icaic. @ – joeldr@enet.cu.

Tradução de Diego Molina. O original em espanhol – “Algunas memorias del cine cubano más polémico” – encontra-se à disposição do leitor no IEA-USP para eventual consulta.

Recebido em 26.11.2010 e aceito em 4.12.2010.