

**Leonardo Ayres Furtado**

**O CINEMA POPULAR E DIALÉTICO DE  
TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA**

**Belo Horizonte**

**2007**

Leonardo Ayres Furtado

# O CINEMA POPULAR E DIALÉTICO DE TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: : Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Lúcia Menezes de Andrade

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2007

Dissertação intitulada “O CINEMA POPULAR E DIALÉTICO DE TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA”, de Leonardo Ayres Furtado, defendida no segundo semestre de 2007, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (MG), diante da banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Lúcia Andrade (EBA / UFMG) - Orientadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Dilma de Mello Silva (USP)

---

Prof. Dr. Heitor Capuzzo Filho (EBA / UFMG)

***Dedicada a todos que acreditam e  
trabalham por um mundo melhor.***

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof. Nísio Teixeira, pelo apoio no início da empreitada.

Ao Prof. Dr. Heitor Capuzzo, por ter me apresentado melhor o cinema latino-americano.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Lúcia Andrade, pela orientação e, principalmente, por ter aceitado o desafio.

Aos demais professores da EBA, por participaram da minha formação.

À Zina, pela paciência e auxílio.

À Biblioteca da Escola de Belas Artes.

À Gabi, amiga baiana em Cuba, pelo apoio e envio de cópias dos filmes.

À minha mãe, pelo apoio e formação.

À minha família, pela torcida.

Aos meus amigos, pelos incentivos e conselhos.

À Bella, pelo apoio na reta final.

A todas as pessoas que, de alguma forma, me ajudaram.

## **RESUMO**

Este estudo pretende analisar e discutir criticamente os principais filmes de longa-metragem do cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea, tendo como ponto principal a reflexão sobre a função social do cinema. O conceito de “Cinema Popular”, apresentado pelo cineasta, destaca o papel do cinema como entretenimento e espetáculo artístico, mas também o define como meio capaz de promover reflexões nos espectadores e ações transformadoras sobre a realidade.

## **ABSTRACT**

*This study intends to examine and discuss critically the work of the Cuban Tomas Gutierrez Alea, with the main point to reflect on the social function of cinema. The concept of "Popular Cinema", presented by filmmaker, highlight the role of cinema as entertainment and artistic spectacle, but also defines as one way to promote ideas in viewers and actions that modify the reality.*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	01
<b>CAPÍTULO I – REVOLUÇÃO EM CUBA E REVOLUÇÃO NAS TELAS</b> .....	04
1.1 – Uma breve história do Cinema Cubano antes da evolução .....	05
1.2 – Revolução do Cinema Cubano .....	08
<b>CAPÍTULO II – O “CINEMA POPULAR” DE TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA</b> .....	13
2.1 – O início da carreira – vivências e influências .....	13
2.2 – O “Cinema Popular” .....	16
<b>CAPÍTULO III - ENTRETER, PROVOCAR, REFLETIR – FILMAR PARA TRANSFORMAR</b> .....	29
3.1 – O início Neo-realista: “Histórias da Revolução” .....	29
3.2 – Patrão e empregado: troca de papéis .....	36
3.3 – Morte aos burocratas! .....	50
3.4 – “Memórias do Subdesenvolvimento”: O Novo Cinema Latino-Americano ..	60
3.5 – Política e História: “A Última Ceia” .....	83
3.6 – A regressão social dos ditos “sobreviventes” .....	100
3.7 – Asas cortadas, o machismo na Revolução .....	114
3.8 – O embate construtivo em “Morango e Chocolate” .....	128
3.9 – Cuba em crise: necessidade de mudanças .....	136
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	151
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	154
<b>SITES CONSULTADOS</b> .....	155
<b>ANEXO – UMA BREVE HISTÓRIA DA REVOLUÇÃO CUBANA</b> .....	156
<b>ANEXO – FILMOGRAFIA TOMÁS GUTIERREZ ALEA EM LONGAS-METRAGENS</b> .....	166

## INTRODUÇÃO

Janeiro de 1959. Pela primeira vez na América Latina, um grupo popular de esquerda assumia o poder de um país. A ilha de Cuba, na América Central, tornou-se o primeiro e único estado sob o regime socialista nas Américas. A Revolução Cubana não transformou só a política, a economia ou as relações de poder dentro do país. Tendo à frente um grupo de intelectuais engajados politicamente e reunidos em um instituto – o ICAIC – a cultura e, principalmente, o cinema também passaram por uma revolução.

Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) era um desses intelectuais. Oriundo da classe média cubana, o cineasta estudou a sétima arte na Itália e conviveu com alguns dos principais nomes do Neo-realismo italiano. Sua ideologia marcou toda sua atuação política e artística antes e depois da Revolução. Alea integrou o Exército Rebelde e, após 1959, tornou-se um dos principais cineastas de Cuba. Refletindo, escrevendo e, principalmente, filmando, ele apontou caminhos inovadores para o cinema cubano e latino-americano.

É interessante observar que, apesar de Alea ser um cineasta político de esquerda, pró-revolucionário, seus filmes sempre buscaram a reflexão e até mesmo apresentaram críticas ao regime cubano. A troca dos EUA pela URSS como metrópole imperialista, a burocracia estatal, a censura e a falta de liberdade, entre outros temas, estão presentes em sua obra de forma pungente. Não se trata apenas de filmes propagandísticos do regime, mas de trabalhos que pretendem pensar a realidade.

Alea também nunca negou, como outros cineastas políticos o fizeram, a condição do filme como espetáculo de entretenimento. Para ele, não se tratava de fazer dos filmes discursos inflamados, obras complexas de difícil acesso ou produtos didáticos e educativos. O cineasta concebeu o conceito de “Cinema Popular”, produção que responderia não só ao interesse imediato de diversão e de ilusão, mas também ao objetivo final de melhorar a condição humana.

Nesta dissertação, procura-se compreender como Tomás Gutiérrez Alea trabalha o conceito de “Cinema Popular” e utiliza a dialética em seus principais filmes. Ou seja, como o cineasta cubano apresenta teses e antíteses em busca de uma síntese “construída” pelos próprios espectadores, ao mesmo tempo em que se preocupa com o caráter de entretenimento do cinema.

A falta de bibliografia sobre o cinema latino-americano e até mesmo a dificuldade de se encontrar títulos desta produção no Brasil reforçam a importância do estudo. As similitudes históricas e econômicas, além da proximidade geográfica, deveriam determinar a distribuição constante de produções dos países da América Latina, mas o mercado dominado por produções norte-americanas, principalmente, e européias, em menor escala, impede esta dinâmica.

Para a realização desta pesquisa foi necessário buscar, por todo o mundo, os filmes de Alea. Três deles foram lançados comercialmente no Brasil: “Memórias do Subdesenvolvimento” (*Memorias del Subdesarrollo* – Cuba – 1968), “Morango e Chocolate” (*Fresa y Chocolate* – Cuba – 1992) e “Guantanamera” (Cuba – 1995). “Histórias da Revolução” (*Historias de la Revolución* – Cuba – 1959), foi encontrado somente na internet. Também foram adquiridas, no México, cópias em DVD de “As Doze Cadeiras” (*Las Doce Sillas* – Cuba – 1962) e “Até Certo Ponto” (*Hasta Cierta Punto* – Cuba – 1983). Dos EUA, foi importada uma antiga cópia em VHS de “A Última Ceia” (*La Última Cena* – Cuba - 1976). Gabriela Almeida, uma amiga que estuda na *Escuela de Cine y TV de San Antonio de Los Baños*, conseguiu enviar dois títulos: “A Morte de um Burocrata” (*La Muerte de un Burocrata* – Cuba – 1966) e “Os Sobreviventes” (*Los Sobrevivientes* – Cuba – 1979). Ao final, foi possível reunir nove dos doze longas-metragens do diretor. Cada um desses filmes traz histórias criativas e aparentemente insólitas, mas que se tornam fábulas para se construir uma poderosa narrativa nas entrelinhas, de forma crítica e contundente.

A partir do conceito de “Cinema Popular”, da pequena e importante bibliografia encontrada e das próprias obras de Alea, foi traçado um plano de trabalho. Segundo TURNER (1997), há duas amplas categorias de abordagem entre o cinema e a cultura: a abordagem textual e a abordagem contextual. A primeira focalizaria o texto do filme (ou um conjunto de textos de filmes), promovendo a partir dele uma leitura sobre a função cultural do cinema. A segunda abordagem analisaria os determinantes culturais, políticos, institucionais e industriais e outros fatores que afetam a forma textual de um filme. Ainda segundo esse autor, a combinação dessas duas abordagens proporcionaria uma enorme capacidade explanatória.

Assim, antes de analisar os filmes, esta dissertação aborda uma breve história de Cuba e do cinema do país (no Capítulo 1), além de apresentar as propostas de Tomás

Gutiérrez Alea para a realização do chamado “Cinema Popular” (abordagem do Capítulo 2). Também há uma sucinta, mas significativa, revisão bibliográfica sobre teorias do cinema que se relacionam com a obra do diretor, principalmente sobre o cinema latino-americano e o Neo-realismo italiano.

Após esta abordagem contextual, passa-se à abordagem textual. As análises dos nove filmes de Tomás Gutiérrez Alea apresentam as estruturas e estratégias narrativas empregadas, o discurso ideológico e os elementos estéticos presentes em cada um deles (Capítulo 3). A idéia é reconhecer como Alea utiliza a dialética em sua narrativa e como se faz presente, nos filmes, a preocupação política e estética que propõe em seus ensaios.

Duas inquietações nortearam esta parte do trabalho. Primeiro: era importante não perder de vista o conceito de “Cinema Popular” e observar como Alea imprimiu nos filmes suas questões políticas e estéticas. Segundo: as seqüências dos filmes deveriam ser narradas com o devido detalhamento, tanto para que a análise pudesse ser bem compreendida quanto devido à riqueza dos roteiros, permeados por importantes informações na construção das tramas e para a constituição da narrativa de Alea.

Artista engajado politicamente, Alea preocupou-se não apenas com a criação cinematográfica e a questão do entretenimento popular, mas também com a função social do cinema. Por que fazer cinema na América Latina? Que papel a produção artística deveria assumir num país que busca construir uma nova e utópica sociedade? Como atuar na melhoria das condições humanas por meio do cinema?

São questões importantes ainda hoje, principalmente na América Latina. Neste início do século XXI, nosso continente atravessa um momento político intenso, com vários países regidos por governos populares e antiimperialistas. Além disso, desde a segunda metade da década de 1990, a produção cinematográfica vem crescendo e se diversificando. Apesar de todos esses aspectos positivos, não há um projeto de cinema político, diferentemente do que ocorreu nas décadas de 1960 e 1970. O Novo Cinema Latino-Americano, como projeto comum de cineastas de vários países do continente, perdeu força. A troca de experiências entre os cineastas e a busca por um cinema com características da nossa cultura são bem mais escassas. Antes de seguir em frente, talvez seja hora de olhar para trás, conhecer melhor as obras e as reflexões dos principais realizadores do passado e refletir sobre o que o cinema já representou para o continente.

## Capítulo 1 – REVOLUÇÃO EM CUBA E REVOLUÇÃO NAS TELAS

A Revolução Cubana é resultado de anos de conflitos, que começaram em 1868 e culminaram com a tomada de poder por Fidel Castro e seus aliados, em 1959<sup>1</sup>. Assunto polêmico até hoje, a Revolução Cubana possui os mais ferinos críticos, como também os mais ardorosos defensores. As melhorias sociais alcançadas pelo governo revolucionário, como a quase total eliminação do analfabetismo, do desemprego e da miséria, bem como a melhoria extraordinária dos serviços públicos de educação e saúde encantam pessoas em todo o mundo (e latino-americanos, especialmente). Por outro lado, a falta de liberdade de expressão e de democracia leva muitos a execrarem o governo de Fidel Castro.

Há outros fatores, para nós, latino-americanos, que tornam o assunto ainda mais relevante e controverso. Nunca uma revolução popular aconteceu tão perto de nós. As Revoluções Francesa e Inglesa se deram há muito tempo; Rússia e China são países bem distantes, tanto culturalmente quanto fisicamente. Cuba, ao contrário, está bem perto de nós, possui uma história sócio-econômica muito semelhante e enfrentou problemas bem parecidos com os nossos, principalmente por fazer parte da área de influência direta da maior potência mundial desde a Primeira Grande Guerra – os Estados Unidos da América.

As transformações promovidas pela Revolução Cubana não se limitaram às questões sociais, econômicas e políticas. Uma das primeiras medidas do governo de Fidel Castro, ainda em 1959, foi criar o ICAIC – Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica –, com o intuito de transformar a produção cultural do país. A missão do Instituto, segundo o diretor Alfredo Guevara, era resgatar a autonomia e a autenticidade do espectador, corrigindo uma deformação de gosto do povo cubano, acostumado ao discurso e à estética das produções hollywoodianas.

Desde 1959, o cinema foi a atividade artística que mais recebeu incentivos e subsídios do governo. O ICAIC sempre funcionou como um instrumento de descolonização política e cultural, além de ser um centro de experimentação e encontro de cineastas de esquerda, principalmente latino-americanos.

---

<sup>1</sup> Mais detalhes no Capítulo Anexo: A Revolução Cubana.

Todos esses fatores promoveram transformações radicais no cinema cubano. A produção cresceu, ganhou qualidade e constituiu feições próprias. O mercado cinematográfico cubano foi ocupado por produções do próprio país. O público multiplicou-se, principalmente na própria ilha, mas também no exterior. Formou-se uma legião de cineastas reconhecidos em todo o mundo, dentre eles, Santiago Alvarez, Julio Garcia Espinoza, Juan Carlos Tabío e Tomás Gutiérrez Alea – objeto deste estudo. Portanto, a revolução social, como não poderia deixar de ser, foi também uma revolução cultural e cinematográfica.

□

### **1.1 – Uma breve história do Cinema Cubano antes da Revolução**

Cuba não foi um dos primeiros locais da América Latina aonde o Cinematógrafo dos irmãos Lumière chegou. O país ainda era colônia e os Estados Unidos estavam em guerra com a Espanha quando, em 24 de janeiro de 1897, o francês Gabriel Veyre trouxe o aparelho do México.

A primeira sessão ocorreu em Havana, no número 126 do Passeio do Prado, contíguo com o então Teatro Salto – hoje, Grande Teatro de Havana. Foram projetados pequenos curtas-metragens europeus, inclusive filmes do francês Georges Méliès. No dia 07 de fevereiro do mesmo ano, Veyre realizou a primeira filmagem na ilha, "Simulacro de incêndio" (Cuba – 1897), um documentário que mostrava uma manobra dos bombeiros.

Na primeira fase do cinema cubano, houve vários locais dedicados às sessões – Panorama Soler, Salão de Variedades ou Ilusões ópticas, Passeio do Prado 118, Panorama, Vitascopio de Edison. O Teatro Irijoa – hoje, Teatro Martí – foi o primeiro a apresentar cinema entre suas atrações.

O desenvolvimento do cinema em Cuba antes da I Guerra Mundial foi um processo similar ao que ocorreu nos países periféricos, principalmente latino-americanos. A produção dos grandes estúdios (primeiramente *Lumière*, *Pathè*, *Star Films*, depois *Edison Manufacturing Company*, *Biograph*) ocupava a maioria dos locais de exibição – que nem sempre eram salas destinadas exclusivamente ao cinema. A primeira sala de

exibição em Cuba foi montada por José A. Casasús, ator, produtor e empresário ambulante, com o nome de "Floradora" – depois, "Alaska".

*Nos seis ou sete anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, o cinema conhece uma expansão e estabilização como negócio nas principais urbes da América Latina. Em Havana, o símbolo desta época é o Polyteams. Cuba, como os demais países do continente, atravessou naqueles anos primitivos, pelas etapas da produção e a exibição ambulantes e esporádicas, a mudança de provedores europeus a norte-americanos, a dependência das grandes companhias hollywoodenses, a descontinuidade e a atomização nas criações nacionais* (“Cinema Cubano”, <http://www.ciberamerica.org/Ciberamerica/Portugues/Areas/cultura/artes/cine/cinemacubano.htm> – acesso em 12/05/2006).

Enrique Díaz Quesada foi um dos principais pioneiros do cinema em Cuba, tendo rodado filmes de reconstrução histórica e até mesmo uma adaptação do dramaturgo e novelista espanhol Joaquín Dicenta, em 1910, numa das tendências naquela época de utilizar obras literárias como base para os filmes, em busca de uma valorização da atividade. As demais produções caracterizavam-se por imitações de Charles Chaplin, dos franceses nas comédias ou dos *cowboys* no gênero de aventuras.

Ramón Peão também foi um importante cineasta de Cuba antes da Revolução. Nascido em Havana, em 1887, o cineasta dirigiu seus primeiros filmes na década de 1920, produzindo mais de dez curtas-metragens, entre eles “*Realidad*” (Cuba – 1920) e “*El Veneno de un Beso*” (Cuba – 1929). Em 1930, lançou seu primeiro longa-metragem, em co-produção com o México: “*La Virgen de la Caridad*” (Cuba / México – 1930), um drama com Diana Marde, Matilde Maun, Francisco Muñoz e Miguel Santos. Ramón Peão realizou a maioria de seus filmes no México, sendo que apenas cinco de suas dezenas de longas-metragens foram produções cubanas: “*Sucedió en La Habana*” (Cuba – 1938), “*Una Aventura Peligrosa*” (Cuba – 1939), “*La Única*” (Cuba – 1952), “*Honor y Gloria o La vida de Roberto Ortiz*” (Cuba / Venezuela – 1952).

Apesar dessas tentativas de se produzir cinema em Cuba, o mercado cinematográfico era dominado por produções mexicanas e norte-americanas. Ao todo, até 1959, foram produzidos apenas cerca de oitenta longas-metragens na ilha.

*Predominavam os melodramas e as chanchadas (essas últimas*

*conhecidas em Cuba como filmes de “torta y porrazo”), além de pastiches de bang-bangs norte-americanos. A estrutura de distribuição vigente na ilha nos anos cinquenta garantia um mercado de exibição seguro para as produtoras mexicanas, dada à obrigatoriedade de que seus filmes, independente de sua qualidade, fossem comprados e exibidos de forma casada aos sucessos de bilheteria (“A política cultural do governo cubano e o ICAIC”, [http://www.ifch.unicamp.br/anphlac/anais/encontro5/mariana\\_a5.htm](http://www.ifch.unicamp.br/anphlac/anais/encontro5/mariana_a5.htm) – acesso em 12/05/2006).*

Em 1939, a produção do Cinema Cubano começava a ganhar novos contornos. O Partido Comunista criou a empresa *Cuba Sono Film*, com o objetivo de realizar documentários sobre acontecimentos históricos, dedicando-se a reportagens sobre as condições econômicas e sociais da ilha. Lá, trabalhou, por exemplo, Raúl Corral, que se tornaria um dos principais fotógrafos que registraram a Revolução Cubana.

No início da década de 1950, artistas e intelectuais criaram a *Sociedad Cultural Nuestro Tempo*. Dirigida pelo maestro Harold Gramatges, a instituição tinha a finalidade de debater as novidades do cinema internacional, promover audições de músicas contemporâneas e discutir questões estéticas. Fizeram parte do grupo os principais nomes do cinema cubano, como Alfredo Guevara, Julio Garcia Espinosa, Santiago Alvarez e Tomás Gutiérrez Alea.

A associação chegou a produzir alguns filmes, dentre os quais se destaca “*El Mégano*” (Cuba – 1954, de Julio Garcia Espinosa) – censurado pelo governo Batista. A principal influência dos realizadores era o Neo-realismo italiano, mas o cinema latino-americano também recebia a atenção do grupo. Um exemplo é a eleição de “*O Cangaceiro*” (Brasil – 1954), de Lima Barreto, como um dos melhores filmes de 1954.

Essa forma de pensar o cinema, que deveria estar comprometido com questões sociais e interessado em refletir sobre a realidade cubana, ganhou força após a Revolução de 1959. É sintomático o fato de os principais cineastas cubanos pós-Revolução já estarem engajados politicamente e atuando na *Sociedad Cultural Nuestro Tempo*, uma vez que a década de 1950 já estava marcada pelos conflitos entre a esquerda e o governo autoritário de direita de Fulgêncio Batista. A vitória de Fidel Castro e a criação do ICAIC tornaram oficial esse modelo de produção, transformando completamente o mercado cinematográfico de Cuba.

□

## 1.2 – Revolução do Cinema Cubano

A criação do ICAIC – Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica –, três meses após a vitória definitiva da Revolução Cubana, foi uma das primeiras ações do novo governo revolucionário. Em sua lei de criação, publicada oficialmente em 20 de março de 1959, na *Gaceta Oficial de la República*, constavam certos princípios de conscientização política. Segundo essa lei, o cinema devia constituir um chamado à consciência e contribuir para liquidar a ignorância, solucionar problemas ou formular soluções e tratar, dramática e contemporaneamente, dos grandes conflitos do homem e da humanidade.

A missão do Instituto, segundo o diretor Alfredo Guevara, que havia sido militante revolucionário juntamente com Fidel Castro e Che Guevara, era resgatar a autonomia e a autenticidade do espectador, corrigindo uma deformação de gosto do povo cubano, acostumado ao discurso e à estética das produções hollywoodianas. O ICAIC deveria trabalhar como um instrumento de descolonização política e cultural, ampliando a sensibilidade estética da população.

Com o ICAIC, o cinema foi a atividade artística que mais recebeu incentivos e subsídios do governo. Ainda em 1959, foi criada a *Revista del Cine Cubano*, publicação bimestral editada pelo ICAIC, que contou com diversos colaboradores importantes, inclusive os principais cineastas latino-americanos, como Glauber Rocha e Fernando Solanas. A publicação tornou-se a mais importante da América Latina sobre cinema.

Noticiários semanais, divulgando os feitos governamentais, documentários educativos e programas televisivos passaram a ser produzidos, como forma de divulgar e popularizar o cinema. Um dos cineastas que mais se destacou foi Santiago Alvarez, que foi diretor do *Noticiero ICAIC*, responsável pela produção de pequenos documentários sobre circunstâncias concretas e recentes, como os bombardeios de Hanói (a Guerra do Vietnã foi um dos assuntos preferidos de Alvarez), a visita de Fidel ao Chile e um terremoto no Peru.

Outras iniciativas do ICAIC tinham o objetivo de levar o cinema à população de Cuba. Em 1961, o governo iniciou um processo de nacionalização das distribuidoras, que se estendeu até 1965, quando todas as companhias norte-americanas e mexicanas foram

estatizadas. No mesmo ano, foram criados os cines-móveis, que eram caminhões e jipes equipados para realizar projeções em escolas e povoados do meio rural. Normalmente, cada projeção incluía um *Noticiero ICAIC*, um documentário educativo e um filme de ficção. Tal iniciativa teria atingido um público superior a 30 milhões de pessoas, em um período de dez anos.

Há outros motivos para explicar a qualidade e quantidade de filmes produzidos na década de 1960 em Cuba. Nesse período, vários documentaristas, técnicos soviéticos e cineastas de diversos países circulavam pelo ICAIC, convidados pelo governo para contribuir com o cinema revolucionário cubano. Um dos primeiros a chegar à ilha foi o roteirista e teórico Cesare Zavattini, que assumiu o cargo de Conselheiro Técnico na Instituição. Foram organizadas ainda várias mostras de cinema europeu e, em outubro de 1962, surgiu o *Boletín de Traducciones*, que trazia entrevistas, ensaios teóricos e críticas.

Entre 1959 e 1963, o ICAIC produziu oito longas-metragens. As mudanças profundas na sociedade cubana e a influência do Neo-realismo italiano determinaram três temas principais para as produções: as guerrilhas, os costumes da pequena burguesia e os problemas camponeses. Para Ignacio Ramonet (*apud* HENNEBELLE, 1978), a adoção de uma estética marcadamente neo-realista e a divisão esquemática da realidade cubana entre “antes” e “depois” da Revolução empobreceram a produção do período.

*“Sua estrita aplicação e seu enquadramento artificial de uma realidade em movimento, como a cubana, dispersaram, moderaram e reduziram as possibilidades de criação abertas pela revolução. As circunstâncias políticas da época, a sensibilidade dos cineastas e suas intenções sociais não mais encontravam correspondência nas formas implantadas por uma escola que já completava vinte anos” (Ramonet, apud HENNEBELLE, 1978, p. 128).*

Citando Patricio Guzmán, cineasta responsável pelo documentário “A Batalha do Chile” (*La Batalla de Chile* – Cuba / Chile / França / Venezuela – 1975, 1977 e 1979), Tomás Gutiérrez Alea afirmou que a realidade cubana naquele período já era tão rica dramaticamente que bastava ligar a câmera para registrar algo interessante. Alea foi o diretor do primeiro longa-metragem após a tomada de poder por Fidel, “Histórias da Revolução” (*Historias de la Revolución* – Cuba – 1959), que traz exatamente os temas

supracitados. A estética neo-realista atendia muito bem à proposta do diretor de retratar a Revolução, quase que no mesmo momento em que tudo acontecia.

Apesar do avanço da sétima arte, o governo cubano não deixou de exercer controle sobre o conteúdo dos filmes produzidos pelo ICAIC. A *Comisión de Estudios y Clasificación de Películas* chegou a proibir, em 1961, a exibição do curta-metragem “PM” (Cuba – 1961), de Sabá Cabrera Infante e Orlando Jimenez Leal, que retratava a boemia em Havana. A censura provocou uma grande polêmica, que deu origem a uma série de discursos de Fidel Castro, intitulada *Palabras a los Intelectuales*. Esse pronunciamento explicitou a política cultural de seu governo e alertou os cineastas e artistas para que se restringissem às formas e aos conteúdos condizentes com a Revolução Cubana.

Segundo Ignacio Ramonet, ocorreram combates entre grupos distintos, dentro do próprio ICAIC, sobre a política cultural da Instituição. De um lado, um grupo liberal, agrupado em torno de uma publicação semanal chamada *Lunes da Revolución*, formado por “admiradores da arte ocidental, partidários do cosmopolitismo cultural e defensores de uma concepção ‘mística’ do artista”. De outro, um grupo que pregava o realismo socialista como modelo a ser seguido, reunidos em torno do diário comunista *Hoy*.

A questão, ao contrário do que possa parecer, não se limitava a uma simples disputa entre a idéia de “um cinema libertário” e a busca de “um cinema propagandístico”. Apesar de censurar alguns filmes, não interessava ao governo adotar integralmente a política cultural soviética, uma vez que a Revolução deveria ter a cara de Cuba. Além disso, Alfredo Guevara gozava de grande prestígio junto ao governo e sua postura foi determinante na condução da política do ICAIC.

*A autoridade indiscutível de Guevara no meio cinematográfico lhe garantia uma “flexibilidade institucional”, que podia se manifestar tanto no cumprimento de um dever – caso da proibição de filmes – como no direito a certas ousadias, como a criação, em 1969, de um grupo musical para a composição de trilhas sonoras, que tinha como proposta estética o experimentalismo. O aval para esse tipo de iniciativa estava na garantia, aos olhos do governo, de que o propósito da mesma se inseria na defesa e na legitimação da Revolução Cubana (VILAÇA, 2002, [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882002000200011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200011&lng=en&nrm=iso) – acesso em 12/05/2006).*

Isso explica a tolerância relativa que alguns realizadores, entre eles Tomás Gutiérrez Alea, tinham para fazer seus filmes. Não eram raras, principalmente na obra desse diretor, as críticas ao governo ou a aspectos da realidade cubana. Alguns diretores também possuíam mais autonomia por terem participado, ativamente, da Revolução e defenderem, abertamente, o governo de Fidel Castro.

Em 1971, foi realizado o *Congresso de Educación y Cultura*, uma tentativa de aumentar o controle sobre o conteúdo dos filmes e de, finalmente, impor uma versão cubana do realismo soviético. A partir desse evento, teve início o processo conhecido como “*parametrage*”. Artistas, intelectuais e cidadãos que não se adequassem às normas estéticas e comportamentais impostas pelo governo, perdiam o direito de exercer suas funções ou eram punidos.

*Julgamentos, delações e incentivos ao reconhecimento público de culpa e arrependimento pelos “desvios” cometidos passaram a ser praticados como forma efetiva de controle sobre o meio cultural. A flexibilidade antes existente devido a pouca exatidão dos critérios de censura era substituída, então, por parâmetros muito mais rígidos (“A política cultural do governo cubano e o ICAIC”, [http://www.ifch.unicamp.br/anphlac/anais/encontro5/mariana\\_a5.htm](http://www.ifch.unicamp.br/anphlac/anais/encontro5/mariana_a5.htm) – acesso em 12/05/2006).*

Os cineastas cubanos que trabalhavam no ICAIC eram, normalmente, intelectuais de esquerda que apoiavam o regime. Mesmo assim, às vezes, o conflito com a Instituição era inevitável. Humberto Solás, em entrevista publicada no livro *Cineastas Latino-Americanos*, organizado por Maria do Rosário Caetano, conta o problema que enfrentou com seu terceiro longa-metragem “*Un dia de Noviembre*” (Cuba – 1972):

*“Já tive problemas com a censura em Cuba. Em 1968, mostrei Lucia no Festival de Cannes. O filme teve boa receptividade. Três anos depois, realizei Um dia de Novembro, que permaneceu censurado por seis anos. Mudanças internas no Partido Comunista impuseram tom stalinista ao processo político cubano e houve muita incompreensão. Nossa vida espiritual sofreu severos limites. O ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica), para estar em sintonia com a ordem de então, reteve alguns filmes. O meu foi um deles. Mesmo assim, permaneci no meu país. Nós, cubanos, não temos espírito imigrante. Nossa missão, nesse momento tão difícil, consiste em participar de um pacto coletivo que promova as mudanças necessárias” (apud CAETANO, 1997, p.174).*

Apesar da censura, os esforços do ICAIC garantiram uma identidade para a produção cinematográfica de Cuba: como tema quase obrigatório, a realidade cubana e latino-americana; como características principais, o uso de poucos recursos técnicos, mecanismos de narrativa sofisticados, uso constante de documentários (também em filmes de ficção), grande cuidado com a trilha sonora, utilização de animações, materiais gráficos e fotografias. Também era comum a abundância de depoimentos ou narradores, que constituíam diversos olhares sobre a realidade. Elementos como a fábula e a alegoria também foram muito utilizados para criticar o processo revolucionário e tecer comentários sobre a realidade cubana.

O cinema cubano produzido entre as décadas de 1960 e 1970 relacionava-se, intrinsecamente, com a produção de outros países latino-americanos. O objetivo comum dos cineastas do continente era a criação de um novo cinema latino-americano, que fosse esteticamente original, consolidando uma identidade própria, e que refletisse sobre os problemas da América Latina.

O ICAIC representou a instituição à frente do projeto utópico do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Além de receber muitos cineastas latino-americanos impedidos de trabalhar em seus países, de financiar diversas produções e de ser responsável por muitas publicações, a Instituição criou o *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, em 1979, e a *Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños*, em 1986.

Mais do que utilizar o cinema como arma de propaganda comunista, o ICAIC e os cineastas cubanos também se preocupavam com a questão do cinema como entretenimento para o povo, buscando superar a dicotomia entre o cinema espetáculo e o cinema político.

Tomás Gutiérrez Alea acreditava que o cinema nunca deveria deixar de constituir um fator de desenvolvimento do espectador e de transformação da realidade, mas, como espetáculo, deveria corresponder também ao instinto de recreação do público. A revolução nas telas deveria ser, necessariamente, uma revolução popular em seu sentido mais amplo – como veremos no próximo capítulo.

## Capítulo 2 – O “CINEMA POPULAR” DE TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA

Em uma série de ensaios sobre cinema, publicados no Brasil no livro *Dialética do Espectador* (1984), Tomás Gutiérrez Alea define a sua proposta de um *Cinema Popular*. Não no sentido estrito de um cinema que agrade ao grande público, que o entretenha somente. Para Alea, o cinema também deveria possuir uma função social, o objetivo de transformar a realidade e melhorar a condição humana.

Para entender como se constitui a proposta de Alea, é importante conhecer um pouco da história do cineasta, as influências que recebeu e suas vivências antes de realizar alguns dos filmes mais importantes não só de Cuba, como de toda a América Latina.



### 2.1 – O início da carreira – vivências e influências

Nascido em Havana, em 11 de dezembro de 1928, Tomás Gutiérrez Alea ingressou no mundo das artes aos quatorze anos, quando iniciou estudos de música, que manteve até 1948. Em 1946, seguindo ordens da família, matriculou-se no curso de Direito da *Universidad de La Habana*. No ano seguinte, o cubano iniciou sua atividade cinematográfica com dois pequenos filmes humorísticos em 8 mm: as comédias “*Caperucita Roja*” (Cuba – 1947) e “*El Fakir*” (Cuba – 1947).

Entre 1947 e 1949, participou de dois documentários em 16 mm encomendados pelo Partido Socialista Popular, que não foram finalizados. Um deles era sobre o *Movimiento por la Paz*, projeto social de grande importância na época. No outro, sobre o dia dos trabalhadores (*Primero de Mayo*), participou como operador de câmera.

Em 1950, Tomás Gutiérrez Alea passou a colaborar com a revista universitária *Saeta*. Sempre envolvido em questões sociais, tornou-se presidente do *Comité por la Paz* da Escola de Direito e secretário do *Comité Organizador del III Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes*, que aconteceu em Berlim. Ainda naquele ano, participou da fundação da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, que agrupava intelectuais de esquerda, e

filmou, em 8 mm, o curta-metragem humorístico “*Una Confusión Cotidiana*” (Cuba – 1950), baseado em conto homônimo de Franz Kafka.

No ano seguinte, ele se formou em Direito, mas seguiu para Roma, onde estudou no *Centro Sperimentale di Cinematografia* junto com Julio García Espinoza. Na Itália, entrou para um grupo de latino-americanos que fundou a *Associazione Latinoamericana* e sua publicação, *Voci dell’America Latina*. Em 1953, graduou-se com o curta-metragem, em 35 mm, *Il Sogno de Giovanni Bassain*, pelo qual foi responsável pelo argumento, além de ter colaborado no roteiro e ter sido assistente de direção.

Falando sobre a importância do *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma em sua carreira, Alea afirmou que a escola não tinha nada de extraordinário, mas que foi uma experiência fantástica conviver com alguns dos principais realizadores do Neo-realismo italiano, como Cesare Zavattini e Vittorio De Sica. As influências do movimento cinematográfico pós-Segunda Guerra Mundial são inegáveis na obra de Alea, principalmente nos primeiros filmes que realizou.

De volta a Cuba, Tomás Gutiérrez Alea reintegrou-se à Sociedade Cultural *Nuestro Tiempo* e tornou-se membro da direção da revista da instituição. Também colaborou com a seção de cinema da Sociedade Cultural, além de proferir palestras sobre o assunto.

Em 1955, juntamente com Julio García Espinosa e Alfredo Guevara, rodou um média-metragem em 16 mm, sobre a vida dos carvoeiros da região de Medáno, ao sul de Havana. Espinosa comenta sobre o filme, que recebeu o nome de “*El Mégano*” (Cuba – 1955), que vem da forma como os camponeses pronunciavam Médano:

*“Trata-se de uma zona pantanosa, na qual os camponeses chafurdavam (até o pescoço) para arrancar troncos de árvores que, depois, seriam transformados em carvão. Homens, mulheres e até crianças se lançavam naquele trabalho absurdo. [...] Escrevemos juntos (Titón, Alfredo e eu) o roteiro. Eu assumi a direção, e Titón [Alea] e Alfredo colaboraram em múltiplas funções”* (Espinosa apud CAETANO, 1997, p.171).

Com claras influências neo-realistas, “*El Mégano*” foi exibido uma única vez, inclusive com a presença de Zavattini. No dia de estréia, a polícia de Fulgêncio Batista recolheu o filme e o interditou. Alea e muitos historiadores do cinema consideram esse

filme importante não só para o novo cinema cubano que se seguiu à Revolução Cubana, como um dos filmes que deu origem ao chamado *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Em 1956, Alea começou a trabalhar para o *Cine Revista*, produzido pelo mexicano Manuel Barbachano Ponce, onde realizou pequenos documentários, reportagens e curtas humorísticos e publicitários. Em 1958, ainda trabalhando para o mexicano, fez um documentário chamado “*La Toma de La Habana por los Ingleses*” (Cuba – 1956), sobre a tomada de Havana pelos ingleses no século XVII. Naquele mesmo ano, publicou desenhos humorísticos nas revistas *Actualidad Criolla* e *Carteles*.

Em 1959, Alea envolveu-se diretamente com a Revolução Cubana ao organizar, com García Espinosa, a *Sección de Cinema de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde*. Junto ao exército de Fidel Castro e Che Guevara, realizou o primeiro documentário produzido após a Revolução Cubana: “*Esta Tierra Nostra*” (Cuba – 1959), sobre a realidade dos camponeses cubanos e as transformações com a reforma agrária.

No mesmo ano, Alea participou da fundação do ICAIC, juntamente com Julio García Espinosa e Alfredo Guevara que se tornou presidente da Instituição. Alea integrou o Conselho de Direção até 1961.

Em 1960, foi delegado no *Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas* e eleito membro fundador da *Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)* e de sua publicação publicitária, a revista mensal *La Gaceta de Cuba*.

Antes de finalizar seu primeiro longa-metragem, ainda fez mais um documentário, “*Asamblea General*” (Cuba – 1960), que cobriu o episódio que ficou conhecido como a Primeira Declaração de Havana, quando Fidel Castro falou ao povo, depois do rompimento dos países latino-americanos com Cuba.

Após vivenciar todas essas experiências e convivendo com uma época bastante movimentada em Cuba, Alea partiu, finalmente, para o seu primeiro longa-metragem, cujo tema não poderia ser outro: a Revolução Cubana. Depois desse, viriam mais onze longas-metragens, vários curtas e documentários, além de muitas reflexões sobre o fazer cinematográfico. Tomás Gutiérrez Alea foi um dos cineastas mais importantes de Cuba, tendo recebido vários prêmios e homenagens, antes de morrer, em 1996.

## 2.2 – O “Cinema Popular”

*Dialética do Espectador* foi publicado, primeiramente, em uma edição mimeografada pelo ICAIC, em 1980, sendo lançado no Brasil em 1984. Naquele momento, Tomás Gutiérrez Alea já era um cineasta famoso e muito experiente, com diversos documentários e curtas-metragens no currículo, além de oito longas-metragens e vários prêmios nacionais e internacionais.

Nessa principal reflexão de Tomás Gutiérrez Alea sobre o fazer cinematográfico, ele destaca algumas questões que nortearam a sua produção, principalmente o engajamento político e a preocupação com o público. Sua atuação no cinema não pode ser compreendida sem considerar o período histórico em que viveu ou sua postura ideológica e política.

Até 1959, Alea foi estudante de cinema e realizador de curtas-metragens e documentários. Foi alçado ao posto de um dos principais cineastas latino-americanos após a Revolução Cubana e a criação do ICAIC. Nesse contexto de mudanças radicais em Cuba, a arte ganhou também novas feições.

*Aqui, a arte tem como função contribuir para o melhor aproveitamento da vida – nível estético – e isso deve constituir não apenas num primeiro parêntese lúdico em meio à realidade cotidiana, mas também num enriquecimento dessa própria realidade; contribuir para uma compreensão mais profunda do mundo – nível cognitivo – o qual acompanha o desenvolvimento de um critério, conforme o caminho que foi traçado pela sociedade; por último, contribuir também para reafirmar os valores da nova sociedade e, conseqüentemente, para lutar por sua conservação e desenvolvimento – nível ideológico (ALEA, 1984, p. 32).*

A partir da experiência como cineasta, Alea parte para a reflexão sobre a função social da sétima arte. Ele chama de *Cinema Popular* a proposta de fazer um cinema que, como espetáculo artístico, corresponda ao instinto de recreação do público, mas que, ao mesmo tempo, constitua um fator de desenvolvimento do espectador. Alea aponta um caminho, que seria fazer filmes que apelassem à razão e ao intelecto do espectador, mas sem esquecer sua função de espetáculo e seu aspecto essencial: o desfrute.



Mais do que refletir ou retratar a realidade, o cinema teria a capacidade de pensá-la. O espectador pode assumir duas diferentes posições frente a um filme: como objeto em si ou como mediação no processo de compreensão da realidade. Essas duas diferentes posturas determinariam um espectador passivo (ou contemplativo), cuja fruição não superaria o plano cultural (o gozo estético, o entretenimento), e um espectador ativo, que geraria um processo de compreensão crítica da realidade e uma ação transformadora. Como a resposta do espectador é também efeito do espetáculo, caberia ao próprio filme (e ao artista) provocar nas pessoas uma série de raciocínios, juízos e, principalmente, idéias.

*Para dizer a complicação de modo menos complicado: o processo cria o espetáculo e o espectador que ali mesmo, enquanto contempla, recebe, além do “contenido más o menos objetivo que refleja el espetáculo”, o necessário refinamento de sua sensibilidade para melhor agir enquanto espectador e quando deixar de sê-lo – uma ação se complementando naturalmente na outra (AVELLAR, 1995, p. 276).*

Os filmes não socialmente produtivos seriam aqueles que produzem a necessidade do público de permanecer como espectadores depois de terminado o espetáculo. Isso determinaria uma dupla alienação das pessoas, que passariam a viver o espetáculo como realidade e a realidade como espetáculo.

Como exemplo, Alea cita a televisão, que tem levado para dentro de casa os momentos mais espetaculares da realidade (e ainda nem havia ocorrido os atentados de 11 de setembro de 2001!). Ele imagina uma situação: um norte-americano médio, que bebe uma cerveja enquanto assiste a um telejornal. Na telinha, um chefe de polícia de Saigón atira na cabeça de um prisioneiro em plena via pública. Com certeza, a imagem irá chocar o espectador, mas não o suficiente para que este sentimento transforme-se em ação. Provavelmente, após assistir à cena, o telespectador irá buscar mais uma cerveja na geladeira para, em seguida, dormir tranquilo. Para gerar uma reação produtiva no espectador, para que ele deixe de viver o espetáculo como realidade e a realidade como espetáculo, seriam necessários mecanismos mais sofisticados.

Tomás Gutiérrez Alea compartilhou várias idéias e um desafio comum com outros cineastas latino-americanos do período – a criação de um novo cinema latino-americano, esteticamente original e com identidade própria, que refletisse os problemas do continente.

As referências dessa geração de cineastas são variadas: o cinema épico do russo Sergei Eisenstein; o surrealismo do espanhol Luís Buñuel, a *Nouvelle Vague* Francesa e até mesmo o *Free Cinema* inglês; mas, principalmente, destaca-se a influência do Neo-realismo italiano.

O movimento cinematográfico surgiu após a Segunda Guerra Mundial, com a Itália praticamente arrasada pelos longos combates travados ali. Em contraposição ao cinema hollywoodiano e cheio de *glamour* do período, o Neo-realismo caracteriza-se pelo uso da estética documental e o uso de atores não-profissionais, valorizando a crônica do dia-a-dia e os sentimentos dos mais pobres. Nos filmes do movimento, é comum relacionar o momento histórico com os dramas pessoais. Os cineastas levaram as câmeras para a rua, trabalhando em locações, descobrindo a paisagem italiana e procurando retratar o país.

O Neo-realismo foi também um movimento político de esquerda, encabeçado por intelectuais marxistas e criado em momento político específico: o fim do governo de Benito Mussolini e a união dos diversos setores progressistas em torno da resistência ao fascismo. Pode-se dizer que o grande objetivo do Neo-realismo era mostrar os explorados e os miseráveis do país, revelando a face da realidade italiana que o fascismo tinha suprimido da tela. Os realizadores que mais se destacaram no período foram Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti e Cesare Zavattini, dentre outros.

*Configurado como “movimento”, ou mais contudentemente definido como “escola”, o Neo-realismo se apresenta “novo” em relação aos outros realismos registrados pela historiografia cinematográfica: o realismo mudo italiano (Sperduti nel Buio, Assunta Spina), o realismo populista francês (de Feyder a Renoir, Clair, Carné e Duvivier), o realismo socialista soviético. É um realismo de origem documentária, voltado para a conscientização social e baseado nos valores humanos: é um “cinema do homem” (FABRIS, 1996, p. 119).*

Rossellini foi responsável pelas primeiras obras, como “Roma, Cidade Aberta” (*Roma, Città Aperta* – Itália – 1945), “Paisá” (*Paisà* – Itália – 1946) e “Alemanha, Ano Zero” (*Germania Anno Zero* – Itália – 1947). O primeiro filme, considerado o marco inicial do Neo-realismo, foi realizado ainda durante a ocupação nazista e em locações reais.

“Roma, Cidade Aberta” mostra a resistência dos *Partisans* ao nazi-fascismo, após Roma ser declarada cidade aberta para evitar os bombardeios aéreos.

Tag Gallagher (*apud* FABRIS, 1996, p. 79) dá o nome de “Neo-realismo Histórico” ao estilo de Rossellini. Mais do que qualquer outro cineasta do período, ele buscou relacionar os fatos cotidianos aos eventos históricos, analisando a influência recíproca da história sobre o homem. Uma das principais características do cinema de Rossellini é a busca pela isenção, procurando evitar que o espectador julgue os personagens. O cineasta mantém uma posição de impassibilidade e de neutralidade frente aos acontecimentos, buscando um olhar que se aproxime do documental.

Já Vittorio De Sica buscava o *pathos* dos espectadores com a história de seus personagens: homens, mulheres, crianças e idosos que não lutavam por uma causa ou contra o regime, mas que buscavam sobreviver em uma Itália arrasada pela guerra. Dessa forma, De Sica realizou obras universais e alguns dos filmes mais tocantes do Neo-realismo Italiano, como “Ladrões de Bicileta” (*Ladri di Biciclette* – Itália – 1948), “Umberto D” (Itália – 1952) e “Milagre em Milão” (*Miracolo a Milano* – Itália – 1950). Muitas vezes, e na maioria dos grandes sucessos, o cineasta fez parceria com o roteirista e teórico Cesare Zavattini que, mais de uma vez, esteve em Cuba, e influenciou bastante os cineastas da ilha.

Tomás Gutiérrez Alea estudou cinema na Itália, conviveu com os principais nomes do Neo-realismo e, principalmente no início da carreira, realizou obras muito próximas à estética desta escola cinematográfica. Porém, com o passar do tempo, Tomás Gutiérrez Alea afastou-se do movimento, principalmente pela opinião de que cabia ao cinema extrapolar a mera representação da realidade.

*O realismo do cinema não está na sua suposta capacidade de captar a realidade “tal como ela é” (que é somente “tal como aparenta ser”), mas na sua capacidade de revelar, através de associações e revelações de diversos aspectos isolados da realidade – isto é, através da criação de uma “nova realidade” – camadas mais profundas e essenciais da própria realidade (ALEA, 1984, p. 42).*

Para Alea, não bastava mostrar o subdesenvolvimento, o abuso de poder ou as desigualdades sociais; não bastava a denúncia de uma situação adversa. As funções do cinema seriam pensar a realidade e provocar o espectador, promovendo ações transformadoras destas pessoas, antes entes passivos, sobre a realidade. O cinema deveria aproximar o espectador da realidade sem deixar de assumir sua condição de irrealidade, de ficção. A realidade seria o ponto de partida e o objeto de análise para a construção da obra pelo artista, utilizando os recursos cinematográficos e a criatividade.

Apesar das influências comuns e das semelhanças entre as obras e teorias dos cineastas latino-americanos do período, cada um apresentou propostas diferenciadas para o fazer cinematográfico. Ao propor um cinema político que não negasse o caráter de espetáculo, Tomás Gutiérrez Alea afastou-se de algumas das principais teorias dos realizadores das décadas de 1960 e 1970.

Em 1965, durante retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano, em Gênova, Glauber Rocha apresentou a tese *Estética da Fome*. Nesse texto, quase um manifesto, o cineasta brasileiro afirma que a fome e a violência (decorrente da fome) são os contornos da única estética possível para a realização de um filme latino-americano. A fome não deveria ser apenas tema do cinema produzido no Brasil, mas estar presente na própria forma de dizer – ou filmar. Glauber recusava a estética realista tradicional e a técnica cinematográfica que considerava “frescura para a burguesia se divertir” (Rocha *apud* AVELLAR, 1996, p. 177). Para ele, não adiantava denunciar a miséria e o subdesenvolvimento de forma convencional ou apologética, reiterando a estética “hollywoodiana” ou “colonialista”.

*Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não era curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos de technicolor não escondem, mas agravam seus tumores (ROCHA, 1965).*

Assim como Glauber Rocha, o cubano Julio García Espinosa também não se mostrava preocupado em fazer um cinema tecnicamente perfeito. Em 1969, o cineasta

publicou na revista *Hablemos del Cine* o manifesto *Por un cine imperfecto*. Espinosa rechaçava uma linguagem cinematográfica acabada, concluída ou perfeita. Para ele, as imperfeições da arte, como da vida, eram responsáveis pela eterna busca pelo aperfeiçoamento. Um cinema perfeito determinaria o fim da busca, da exploração, da renovação e do desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Nesse texto, Espinosa não propõe um cinema feito de qualquer maneira, sem preocupação com o rigor e o bom acabamento. Na verdade, trata-se de uma recusa da estrutura dramática e das normas técnicas adotadas pela grande indústria como padrão de qualidade.

*“Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara de 8 mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio a la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el buen gusto De la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor culto y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?”* (Espinosa apud AVELLAR, 1995, p. 186).

Em entrevista à revista *Hablemos del Cine*, em 1970, Espinosa afirma não acreditar na possibilidade de fazer um cinema crítico e revolucionário e, ao mesmo tempo, prazeroso.

*“Lo que ocurre es que hay un problema de fondo: estamos tratando de hacer un cine de operación crítica en el espectador, o sea de autocrítica, pero simultáneamente le proponemos una operación de placer estético. ¿Como es posible, entonces, la existencia de una crítica acompañada al mismo tiempo de disfrute? Y todo arte está basado en buena parte en eso: en tomar conciencia a medida que es experimenta un placer. Nos parece que esto está agotado, que hay allí un punto que es artificial, deshonesto, que no da más. En este momento conciliar el placer con la verdad es muy difícil y cada vez más en el arte”* (Espinosa apud AVELLAR, 1995, pp. 189-190).

Para Tomás Gutiérrez Alea, entretanto, um cinema realmente popular não poderia negar seu aspecto de espetáculo artístico e sua função de entreter. Em sua

avaliação, os filmes alternativos (ou políticos) enfrentariam problemas para atrair o grande público, que continuava preferindo os produtos bem acabados e de maior qualidade técnica. Enquanto alguns filmes se preocupariam somente em corresponder às expectativas de ilusão e escapismo do público, outros descuidariam de sua função de espetáculo, apelando exclusivamente para a razão do espectador e gerando desinteresse.

Nesse sentido, o caso do Cinema Novo brasileiro é um bom exemplo. Sucesso de crítica e com muito respaldo no exterior (filmes premiados em vários festivais europeus e latino-americanos, cineastas alçados à condição de “mestres do cinema”), o movimento não alcançou o público brasileiro. A burguesia e a classe média não viam os filmes porque não gostavam da imagem do Brasil que era mostrada e os operários não demonstravam interesse pelos temas tratados nos filmes. Apenas parte dos estudantes e os intelectuais de esquerda assistiam e gostavam do Cinema Novo, mesmo assim, o interesse só cresceu com o sucesso alcançado na Europa. Nesse sentido, Alea estaria correto ao criticar a falta de preocupação com o público. Sem ele, ficaria difícil combater o imperialismo e o colonialismo cultural – que era um dos objetivos de diretores como Glauber Rocha.

Alea alerta para os problemas de uma interpretação superficial dessa preocupação com o caráter de espetáculo do cinema. Não se trata de introduzir numa forma atraente o conteúdo social (que seria o fator que promoveria o desenvolvimento do espectador), tentando torná-lo palatável. Para ele, essa postura conduz à burocratização da atividade artística.

*Algo assim como produzir uma espécie de purê ideológico de fácil digestão, o que evidentemente é apenas uma solução simplista que contempla a forma e o conteúdo como dois ingredientes separados que podem misturar-se em justa proporção de acordo com uma receita ideal e que considera o espectador como um ente passivo. [...] Ambos os aspectos se acham indissoluvelmente unidos e ao mesmo tempo se contrapõem, se interpenetram e até podem chegar a superar-se em meio a esse jogo recíproco (ALEA, 1984, pp. 36, 37).*

Alea aponta caminhos para que um filme provoque o espectador, impossibilitando a postura meramente contemplativa. O espetáculo deveria questionar a realidade, exprimir e transmitir inquietações, provocar questionamentos. O cineasta acredita que o filme deveria ser aberto, em contraposição aos filmes que apresentam

conflitos e resoluções prontas, palatáveis, superficiais, cuja proposta seja simplesmente contemplar o que se passa dentro das margens da tela no momento do espetáculo, sem reflexo sobre a atuação do espectador frente à realidade que (res)surge quando ele deixa a sala de cinema.

Ainda mais grave, alerta o cineasta, é que esses “filmes fechados” normalmente reforçariam os valores estabelecidos, independente de quais fossem eles. Refletindo sobre o *happy end* hollywoodiano, Alea não esconde sua posição política, mas explica bem como funciona o processo que se repetiria, caso o herói e os valores apenas trocassem de lado:

*Depois de uma trama em que, através de numerosas peripécias nos fazem sentir que – na pessoa do herói que os encarna – são ameaçados os valores estáveis da sociedade, os que conformam no plano ideológico sua fisionomia, isto é, aqueles que (quase nunca se tem consciência por que) se converteram em idéias sagradas, em objeto de culto e veneração (a pátria como noção abstrata, a propriedade privada, a religião, e em geral tudo o que constitui a moral burguesa), tais valores no final se salvam e abandonamos a sala de espetáculos com a sensação de que tudo está muito bem e que não é preciso mudar nada (ALEA, 1984, p. 49).*

Alea alerta que, para se fazer um *Cinema Popular*, não bastaria apenas substituir um herói burguês por um herói revolucionário. Ele critica a absolutização dos mecanismos de identificação dos espectadores para com os heróis dos filmes, uma vez que isso determina personagens e valores “maus” e “bons”, sem levar em conta os motivos desta diferenciação e, principalmente, sem “convidar” os espectadores à reflexão. “Resulta, intrinsecamente reacionário porque não opera a nível de consciência do espectador: longe disso, tende a adormecê-la” (ALEA, 1984, p. 56).

Essa entrega afetiva do espectador se dá no cinema de forma ainda mais forte do que em outras formas de espetáculo. Uma famosa história conta que, quando os irmãos Auguste e Louis Lumière exibiram seu “A Chegada do Trem à Estação” (*Arrivée d'un Train en Gare à la Ciotat* – França – 1895), várias pessoas se assustaram e deixaram a sala de projeção. Segundo Nazário (1999), “o cinema é a coisa-sem-vida mais parecida com a vida que existe”.

Unindo esse poder de ilusão às possibilidades narrativas (fazendo uso da fotografia, trilha sonora, cenário e, principalmente, da montagem), o cinema consegue envolver as pessoas, criando nelas um estado de excitação impressionante.

*As imagens nos emocionam com facilidade, descendo as perturbações ao nível fisiológico do choque, do arrepio, da lágrima, da gargalhada, da excitação. Muito de sua eficácia vem de que escapam, continuamente, ao nosso controle. O nome que recebemos nessa situação define bem nossa atitude de “espectadores” (NAZÁRIO, 1999, p. 90).*

Essa vivência do cinema não é absolutamente renegada por Alea, que se mostra consciente do desejo das pessoas de serem comovidas, mas que acha necessário também o apelo à razão do espectador, para que o espetáculo não se encerre em si mesmo. Como, então, convergir emoção e razão? Como transpor o cinema que visa apenas ao entretenimento sem tornar-se panfletário, limitante ou limitador da consciência do espectador ou das possibilidades cinematográficas? Tomás Gutiérrez Alea propõe uma aproximação de dois importantes teóricos, um do teatro e outro do cinema: Bertolt Brecht e Sergei Eisenstein.

Brecht critica a forma como se dá a identificação do público com os personagens por meio da catarse ou da entrega emocional. Para ele, esse processo é um obstáculo para o desenvolvimento do senso crítico do espectador, uma vez que este perderia sua lucidez e sua capacidade de compreensão da realidade (que se manifesta no espetáculo).

Assim, Brecht propõe o efeito de distanciamento, que seria não implicar emocionalmente os espectadores, despertando neles uma necessidade de compreensão do espetáculo por meio da razão. O distanciamento seria uma ruptura dentro do processo de identificação, impedindo o acabamento deste, para que o espectador não se entregue totalmente e conserve sua lucidez e senso crítico. Alea afirma que não se trata apenas de esfriar o processo emotivo que se desenvolve no espetáculo, mas de transformá-lo, substituindo uma emoção qualquer pela emoção específica de descobrir algo.

Para Brecht, o prazer de fruir o espetáculo por meio da razão purificaria a emoção, ao contrário do que ocorre quando da identificação do público com os personagens, ou com a situação dramática. A “alienação”, promovida pela dramaturgia

aristotélica, deveria ser substituída pela desalienação, possibilitada quando o espetáculo determina que a razão guie os sentimentos.

*“É preciso combater este gênero de operação mágica. E renunciar ao que se apresente como uma tentativa de hipnose, que provoque fatalmente êxtases condenáveis, embotando o espírito do espectador integrado a este processo como ‘um elemento passivo da obra de arte’.”* (Brecht apud AVELLAR, 1995, p. 292).

Já Sergei Eisenstein propõe que o espetáculo apele à emoção do espectador, arrebatando-o, colocando-o em êxtase ou “fora de si mesmo”.

*“Nossa nova arte deve acabar com o dualismo das esferas do sentimento e da razão; devolver sensualidade à ciência, chama e paixão ao processo intelectual; mergulhar o processo mental abstrato na efervescência e agitação da prática; devolver à fórmula especulativa emasculada todo o esplendor e riqueza da forma percebida em carne e osso; dar ao arbitrário formal a nitidez de uma formulação ideológica”* (Eisenstein apud AVELLAR, 1995, p. 297).

O fato de o espectador deixar de ser ele mesmo para viver no outro (o personagem) constituiria a premissa de uma mudança desejada. Para o cineasta russo, o espectador deveria se distanciar de si mesmo para se ver no espetáculo de um outro ponto de vista. A transformação das pessoas frente à realidade se daria no âmbito do sentimental, em estado de êxtase. Falando sobre “O Encouraçado Potemkin” (*Bronenosets Potyomkin* – URSS – 1925), Eisenstein mostra como formulou o patético na memorável seqüência da escadaria de Odessa, destacando que se trata de um elemento revolucionário na história da humanidade.

*Viver um momento da história é o mais sublime patético na sensação de nossa integração naquele movimento, na sensação de nossa progressão em bloco e de nossa participação coletiva na luta. Tal é o patético da vida. E tal é o seu reflexo nas obras patéticas. Nascido do patético do tema, o preparo da composição repete aqui a lei fundamental e única, de acordo com a qual se complementam todos os processos orgânicos, sociais e outros da evolução universal. E é por nossa comunhão com aquela lei, da qual a nossa consciência constitui o reflexo, que chegamos a sentir a chama da mais alta emoção: o patético* (EISENSTEIN, 1969,

p. 71).

Para Alea, os dois teóricos, tendo como ponto de partida o espetáculo, conduzem suas reflexões para pólos opostos, mas com os mesmo fins. Enquanto Eisenstein acredita que a emoção seria um caminho para se estimular a razão, Brecht propõe que a razão purificaria nossos sentimentos. Alea afirma que Eisenstein conduz seu processo investigativo para a *lógica das emoções*, enquanto Brecht toma o caminho da *emoção da lógica*.

Alea considera que o *pathos* de Eisenstein e o “distanciamento” de Brecht são dois momentos de um mesmo processo, que cada um deles isola e enfatiza uma fase diversa. O cineasta cubano acredita que os dois conceitos, separadamente, não são capazes de alcançar o objetivo de se fazer um cinema que corresponda ao instinto de recreação do público e que também constitua um fator de desenvolvimento do espectador. Para ele, o sentimento, a identificação com o personagem, o êxtase, assim como a razão e a atitude crítica seriam necessários. Ou seja, “da imagem ao sentimento, e do sentimento à idéia” (ALEA, 1984, p. 80).

*Teríamos assim dois momentos na relação espetáculo-espectador: de um lado o pathos, o êxtase, a alienação; de outro lado o distanciamento, o reconhecimento da realidade, a desalienação. O movimento de um estado ao outro pode ser feito várias vezes durante o desenrolar do espetáculo. O movimento que o espectador realiza de um pólo dialético a outro dentro da obra é análogo ao que realiza a partir da realidade de todos os dias com o teatro ou cinema e vice-versa. Também esta fuga da realidade de todos os dias para submergir numa realidade fictícia, um mundo autônomo no qual vamos reconhecer-nos a nós mesmos para depois retornarmos enriquecidos com a experiência é um movimento de alienação e desalienação (ALEA, 1984, p. 86).*

Alea não considera que as teorias de Brecht e Eisenstein devessem se impor como modelos a serem adotados, mas como idéias a partir das quais seria possível refletir sobre o fazer cinematográfico. A fusão entre a razão e o sentimento seria própria da natureza humana e fator essencial para uma realização ao mesmo tempo artística e engajada.

*“Numa situação de luta revolucionária, como a que nós enfrentamos durante toda nossa vida, a responsabilidade social de um cineasta em relação a sua obra tende, às vezes, a hipertrofiar-se. Essa tendência nos faz sentir uma carga pesada demais sobre nossos ombros e permite nossos movimentos apenas porque pensamos que cada metro de filme realizado deve se converter numa rajada de metralhadora contra o inimigo. Esse peso pode transformar o cineasta num simples executor de instruções e, portanto, roubar a eficácia do cinema como tal. Jamais pensei em estar livre dessa responsabilidade – vivo numa sociedade com a qual quero manter uma relação produtiva. Ao mesmo tempo não posso esquecer que o que faço é um produto muito particular. Não sou um engenheiro, um construtor de pontes, um economista: sou um cineasta”* (Alea apud AVELLAR, 1995, p. 312).

Assim, Tomás Gutiérrez Alea propõe para a produção artística as regras de um jogo de ficção-realidade, de emoção-razão; uma ponte na qual o espectador encontraria o caminho de volta do filme para a realidade, atuando em sua transformação. Um cinema gostoso, emocionante, questionador e revolucionário; só assim, um cinema realmente popular.

□ □ □

## Capítulo 3 – ENTRETER, PROVOCAR, REFLETIR – FILMAR PARA TRANSFORMAR

### 3.1 – O início Neo-realista: “Histórias da Revolução”

Reveillon de 1958. Ciente da derrota, Fulgêncio Batista convidou seus ministros, chefes das forças armadas e auxiliares para uma festa de ano novo. Durante o brinde, noticiou que estava deixando o país para “evitar maior derramamento de sangue”. Com a saída de Batista, Fidel decidiu que chegara a hora de ocupar as principais cidades de Cuba. No dia 02 de janeiro de 1959, Fidel chegou a Santiago e, no dia seguinte, Che Guevara e Cienfuegos ocuparam as principais instalações militares de Havana, praticamente sem resistência. Os revolucionários chegavam à vitória.

Nesse período, Tomás Gutiérrez Alea fazia parte da *Sección de Cinema de la Dirección de Cultura del Ejercito Rebelde*. Junto ao exército de Fidel Castro e Che Guevara, realizou o primeiro documentário produzido após a Revolução Cubana: “*Esta Tierra Nostra*” (Cuba – 1959), sobre a realidade dos camponeses cubanos e as transformações com a reforma agrária.

No mesmo ano, Alea participou da fundação do ICAIC, juntamente com Julio García Espinosa e Alfredo Guevara, que se tornou presidente da Instituição. As condições para realizar seu primeiro longa-metragem estavam dadas. O tema escolhido, como não poderia deixar de ser, foi a Revolução Cubana. “Histórias da Revolução” (*Historias de la Revolución* – Cuba – 1960) foi também o primeiro longa-metragem produzido em Cuba após a vitória de Fidel Castro.

A influência do Neo-realismo italiano sobre Alea e os demais cineastas do ICAIC (como já apontado), além do próprio momento que a ilha atravessava, determinaram as características do filme.

*Os fatos por si mesmos mostravam as mudanças profundas que se sucediam em ritmo nunca previsto. De modo que, ao cinema, quase que bastava simplesmente registrar os fatos, captar alguns fragmentos da realidade, testemunhar o que acontecia nas ruas, para que essa imagem projetada na tela fosse interessante, reveladora, espetacular (ALEA, 1984, p. 19).*

A estrutura do filme é similar à de “*Paisá*” (Itália – 1946), de Roberto Rossellini, e composta por três partes: “O Ferido”, “Rebeldes” e “A Batalha de Santa Clara”. O objetivo era mostrar, a partir de episódios vividos por alguns personagens, como o país caminhara para a Revolução.

O primeiro episódio começa com uma panorâmica sobre Havana e letreiros que situam o espectador: “*El Herido, 13 de marzo de 1957. El gobierno del General Batista lleva 5 años e 4 días en el poder*”. A trilha sonora, com sons de tambores, sugere uma guerra iminente. A panorâmica termina enquadrando o palácio de Fulgêncio Batista; a câmera se aproxima das janelas. Tiros reais substituem os sons dos tambores e a câmera abandona o palácio para mostrar o conflito nas ruas. São cenas documentais do conflito entre soldados e os rebeldes. Os pedestres correm assustados; clientes de um bar agacham-se e escondem-se. O contingente do exército aumenta progressivamente na tela: são tanques, jipes e caminhões apinhados de soldados. A seqüência documental apresenta as condições de Cuba antes da Revolução. O conflito ocorre em toda parte, as pessoas correm perigo nas ruas, a repressão do exército é cada vez mais violenta.

Alea faz a transição entre o documental e o ficcional de forma quase imperceptível. Alguns feridos são carregados pela rua. Um deles já é um ator, ou seja, a seqüência é ficcional, mas registrada com características documentais. Um dos carros deixa a zona de conflito, passa pelos militares e pára em frente a uma casa. Uma mulher e um rapaz ajudam um homem ferido a deixar o carro e entrar na casa.

Em um quarto, um casal acompanha as notícias pelo rádio. O homem, deitado na cama, lê o jornal. Ele parece não se importar com o que está acontecendo nas ruas e desliga o rádio. A mulher, ao contrário, está aflita. E liga novamente o rádio, após olhar para a rua através da janela. As três pessoas que desceram do carro tocam a campainha. A mulher vai atender e o homem, mais uma vez, desliga o rádio.

Helena, a mulher que acompanha o ferido, pede abrigo para Miriam, a dona da casa. Alberto levanta-se da cama e, reparando a situação, cruza olhares com a esposa. Ele parece não aprovar a situação, mas Miriam acolhe o grupo. O casal discute no banheiro, pois Alberto não quer correr o risco de ajudar os rebeldes que atacaram o palácio. Diante da recusa da mulher em mandá-los embora, Alberto deixa a casa.

Ele caminha pelas ruas. O ataque ao palácio é assunto no bar onde ele pára para comprar cigarros. Um cliente comenta com o dono do estabelecimento que o exército deve estar procurando os rebeldes sem parar. Alberto parece apavorado. Ele procura um amigo, passa pela casa dele e por um restaurante, em vão. Vários tanques do exército ocupam as ruas e Alberto fica com mais medo ainda. Ao passar por um hotel, um homem pergunta-lhe o que ele quer. Alberto decide se hospedar, mas o pânico acaba entregando-o. Assim que encaminha Alberto para seu quarto, o recepcionista do hotel liga para a polícia.

Após permanecer algum tempo pensando na cama, Alberto liga para a esposa e diz que vai voltar para casa. Antes que deixe o quarto, a polícia chega e o prende. Na delegacia, ele é interrogado e não consegue explicar porquê fora para o hotel. Os policiais perguntam onde ele mora; Alberto hesita em falar e mente. Um documento que portava diz o verdadeiro endereço de Alberto e a polícia o leva até lá.

Os rebeldes e Miriam vêm as viaturas chegando. Assim que Alberto abre a porta, um deles mata um policial. Começa um tiroteio. Miriam corre em direção a Alberto e, quando o abraça, leva um tiro pelas costas. Alberto arrasta o corpo da esposa até a cozinha e foge pela janela. No salto, machuca o braço. Mesmo ferido, consegue escapar dos policiais e se esconder.

Os policiais retiram os corpos do apartamento. O companheiro deles é levado pela viatura, mas os corpos dos rebeldes são deixados na sarjeta, expostos para as demais pessoas. Amanhece e os policiais continuam na porta do apartamento. Um leiteiro pára na rua. Alberto pede ajuda, dizendo que está ferido. Inicialmente, o homem diz que não quer complicações, mas acaba levando Alberto. Dentro do caminhão, Alberto chora.

A narrativa simples deixa uma mensagem clara: a batalha contra o governo ditatorial é assunto de todos. Alberto, mesmo querendo manter-se distante do conflito, acaba envolvido e torna-se vítima da polícia de Fulgêncio Batista. A situação dos rebeldes, no início do episódio, e a de Alberto, no final, são similares: feridos, eles dependem da ajuda de estranhos. O leiteiro, mesmo sem querer envolver-se, como Alberto no início, o ajuda. O choro de Alberto é mais de arrependimento do que de tristeza.

Além dessa mensagem política, a narrativa é envolvente e a identificação com o personagem de Alberto é inevitável. O espectador pode compartilhar seu medo e, depois, seu arrependimento. Por outro lado, há um distanciamento em relação ao personagem, pois não se trata exatamente de um herói; ao contrário, suas ações determinam a morte dos

rebeldes e de sua própria esposa. Apesar disso, não é o caso especificamente de julgá-lo, mas de provocar uma reflexão no espectador: afinal, há como se manter afastado da Revolução?

□

O segundo episódio também começa com uma panorâmica e um letreiro. Sobre as montanhas ao fundo, os dizeres localizam a ação: “*Rebeldes, Sierra Maestra, 1958*”. Tropas do exército avançam pelas estreitas estradas de terra. Guerrilheiros observam por detrás de árvores e pedras. Um deles aciona uma bomba, que destrói um jipe do exército. Eles atiram e seguem para o jipe, com o intuito de pegar as armas. O jipe que seguia atrás chega e começa um tiroteio.

Os soldados chamam reforços pelo rádio. A mensagem chega a um oficial, que está em um grande acampamento militar. Ele ordena o envio imediato de tropas. Na mata, os rebeldes analisam as armas conquistadas pela ação e fogem. O grande número de soldados não-identificados – eles não são exatamente personagens, representam apenas a instituição – contrasta com o pequeno número de guerrilheiros. Além de mostrar o exército de Fulgêncio Batista como covardes, o diretor transforma os rebeldes em personagens e em heróis.

O capitão do exército aciona as Forças Aéreas que bombardeiam os guerrilheiros. O mais jovem deles é gravemente ferido. Rapidamente, os demais preparam uma maca com as árvores da floresta e fazem um curativo no ferido. Eles decidem não levar o rapaz, pois ele está muito mal e seria arriscado. Há outras passagens que também demonstram a intimidade desses homens com a floresta, o que é muito importante para o sucesso da guerrilha. Quando a água acaba, um deles sobe em uma árvore e coleta uma bromélia cheia de água para o ferido.

Do alto da montanha, os guerrilheiros vêem os caminhões descarregarem soldados. Um grande ataque é iminente. Os soldados começam a atirar. Os guerrilheiros estão em um impasse. Há um acampamento próximo, mas cujo caminho é muito difícil e eles não podem levar Carlos, o guerrilheiro ferido.

Apesar de aparentemente desacordado, Carlos percebe o que sua condição está causando. Discretamente, ele pega uma arma e a aponta contra sua própria barriga. Um de

seus companheiros percebe a movimentação e o impede de suicidar-se. A sequência mostra o espírito dos rebeldes que colocam o bem de todos acima de suas próprias vidas.

Há passagens que sugerem o objetivo de humanizar os guerrilheiros. Enquanto conversam, um deles mostra as fotos de sua família. Em outro momento, dois deles conversam sobre religião e os motivos que levou um deles a se batizar.

Há também um rebelde que deseja ir embora. Ele comenta com o companheiro, que pergunta se ele está com medo. Ele responde que não, mas, logo em seguida, deixa o grupo escondido. Caminha por algum tempo até encontrar um riacho, onde pára e enche uma pequena garrafa. Logo depois, ele está de volta aos companheiros. Ele diz que trouxe água para Carlos. O amigo pergunta se ele está com medo. O guerrilheiro responde, com um pequeno gesto de cabeça, cheio de vergonha, que sim. O amigo pergunta, então, por que ele voltou. O guerrilheiro faz um pequeno gesto impreciso com os ombros e o amigo, com um tapa nas costas, chama-o para se juntar ao grupo.

Mais uma vez, Alea propõe a identificação do espectador com um personagem: o guerrilheiro com medo. Desta vez, ele não chega a causar uma tragédia, pois muda de postura e enfrenta o medo, levado por um sentimento que não sabe precisar. O gesto de retornar com água para o rebelde ferido promove uma espécie de salvação do personagem, que é novamente aceito pelo grupo. Mais do que isso, ele ganha dignidade aos olhos do espectador.

Carlos, o rebelde ferido, morre. Os companheiros, respeitosamente, tiram os bonés e depois o enterram. Ao deixarem o local, o líder dos rebeldes entrega o rifle de Carlos para o guerrilheiro que havia pensado em fugir. Trata-se de um gesto de honra e confiança ao jovem guerrilheiro. Eles seguem seu caminho pela mata. A luta continua.

□

O terceiro episódio começa novamente com uma panorâmica e o letreiro: “*Santa Clara, 28 diciembre de 1958*”. Pela primeira vez no filme, o diretor utiliza uma locução para explicar a situação em que se encontra a ilha. Os espectadores são informados que os rebeldes já se espalharam pelo país a partir de Sierra Maestra e que a guerrilha se transformou em uma guerra de posições. Há vários dias, os rebeldes cercam a cidade de

Santa Clara, no centro da ilha, mas as forças do governo estão fortemente armadas e aquarteladas em pontos estratégicos da cidade. Os rebeldes estão na cidade e preparam o ataque final.<sup>2</sup>

Julio, um dos rebeldes, apronta coquetéis molotov juntamente com uma moradora da cidade. Ele mostra a foto de sua esposa, Teresa, e pergunta se ela a conhece. A senhora diz que pode tê-la visto, mas fica em dúvida. Já pela manhã, Teresa, em outro local, ajuda os guerrilheiros a preparar um ataque a um trem blindado. Um trator destrói os trilhos, sob olhares esperançosos de guerrilheiros e moradores do local.

A batalha começa. Tanques do exército atiram pelas ruas. Um deles é interrompido por carros estrategicamente atravessados na pista. Os rebeldes, escondidos nas casas, revidam com tiros e coquetéis molotov. O trem se aproxima do povoado e, ao chegar ao ponto preparado, descarrila. Os rebeldes atacam o trem e ocorre um revide com tiros de fuzil. Ao final, os soldados se rendem. A vitória é dos revolucionários.

A seqüência do combate é bem longa, dura cerca de 8 minutos. A maioria das cenas é registrada como em um documentário, garantindo realismo ao conflito. É interessante observar que Tomás Gutiérrez Alea contou com muitos figurantes, além de carros e equipamentos do exército. O filme foi uma superprodução para a época; afinal, em 1959, as condições não eram tão boas na ilha. O desejo de Fidel Castro e do governo revolucionário era mostrar o feito da Revolução, o quanto as batalhas e, principalmente a vitória, foram importantes. Sendo assim, “Histórias da Revolução” não deixa de ser um filme político e de propaganda do governo.

Após a vitória, Teresa observa os homens agrupando as armas confiscadas no combate. Um avião passa, chama a sua atenção e, depois, bombardeia a cidade. Enquanto os moradores deixam as casas, a narração volta, afirmando que a captura do trem blindado fora decisiva para a vitória dos rebeldes; que a resposta do governo se dera com bombardeios e retaliações que atingiram toda a população civil. Mais cenas de combate, mas o locutor finalmente conclui: “Pouco a pouco, foram caindo outras posições. E na última noite do ano, o tirano abandonou o país”. Homens, mulheres e crianças observam a cidade destruída. Um rebelde fuzila um busto de Fulgêncio Batista.

---

<sup>2</sup> Esse episódio é baseado no ataque das tropas de Che Guevara ao trem que Fulgêncio Batista enviou de Havana para o outro lado da ilha para tentar romper o cerco que isolava a capital. O sucesso dessa operação foi determinante para a vitória dos revolucionários (mais detalhes no Capítulo Anexo: A Revolução Cubana).

No outro dia, os guerrilheiros são recebidos com muita festa pela população. Julio reconhece um senhor entre a multidão. Ele pergunta por sua mulher, Teresa, mas o homem não o escuta. Ao seguir pela rua, o tanque dos guerrilheiros cruza com um funeral. Todos param e retiram seus bonés, mas começa um ataque. Do alto de um prédio, homens atiram contra os guerrilheiros e a multidão. Os civis correm e os rebeldes revidam. Um dos homens é morto e o outro, armado, foge.

Após a perseguição, começa uma troca de tiros. Julio é atingido e morre. O anti-revolucionário é encurralado. A população avança sobre ele. Os rebeldes controlam a situação, evitando o linchamento. Julio é carregado pelos companheiros. Todos os sinos badalam. A população ocupa novamente a rua, festejando a vitória.

O senhor que havia visto Julio encontra Teresa na multidão e conta-lhe que o vira. Após procurá-lo pelas ruas, Teresa o vê morto em um jipe e passa a segui-lo. Um dos rebeldes desce do jipe e a acompanha. Logo, uma multidão está ao lado de Teresa. Alguém arranca um cartaz do presidente Rivero Aguero, que Fulgêncio Batista pretendia colocar no poder após uma eleição fraudulenta. Enquanto a população festeja, Teresa chora a morte de Julio. Mas, apesar das lágrimas nos olhos, a mulher olha firme e decidida para frente. Afinal, a história da Revolução Cubana está só começando.

“Histórias da Revolução” parece muito próximo da realidade dos cubanos que, um ano antes do lançamento do filme, conviviam com o conflito entre as forças rebeldes e a polícia de Fulgêncio Batista e acompanharam as batalhas que levaram o grupo de Fidel Castro ao poder. Para Tomás Gutiérrez Alea, bastou buscar fragmentos dessa realidade e tratá-los de forma a manter sua “verdade”, seu realismo, ao transportá-los para o cinema.

Apesar da vitória dos rebeldes, em 1959, a questão de Cuba não estava resolvida. O filme também não apresenta uma solução para a trama. Trata-se de uma obra aberta, que convida o espectador a participar daquela história, a atuar na transformação da realidade. Dessa forma, o filme atinge o público tanto como espetáculo, quanto como possibilidade de reflexão e transformação crítica – uma expansão (esquerdista, claro!) da percepção da realidade.

### 3.2 – Patrão e empregado: troca de papéis

No início da década de 1960, a realidade cubana continuava movimentada. E Tomás Gutiérrez Alea dedicava-se a documentar os importantes acontecimentos do momento. Ainda em 1960, ele realizou o documentário “Assembléia Geral” (*Asamblea General*), sobre o episódio que ficara conhecido como a “Primeira Declaração de Havana”, quando Fidel Castro falara ao povo depois do rompimento dos países latino-americanos com a ilha.

No ano seguinte, Alea foi correspondente de guerra em *Playa Girón*, durante a invasão da Baía dos Porcos. Os Estados Unidos, juntamente com cubanos exilados no país, tentaram derrubar Fidel, mas foram derrotados. Alea e Santiago Alvarez realizaram um documentário de quinze minutos chamado “Morte ao Invasor” (*Muerte ao Invasor – Cuba – 1961*).

Em 1962, Alea partiu para seu segundo longa-metragem com um desafio: realizar uma comédia. Ele escolheu adaptar uma novela, dos escritores soviéticos Ilya Ilf e Eugene Petrov, chamada “As Doze Cadeiras”. O livro, assim como o filme, conta a história de três homens que buscam diamantes escondidos em uma cadeira. A trama está diretamente relacionada com a realidade cubana do período, uma vez que o governo de Fidel Castro criara o “Ministério para Recuperação dos Bens Malversados”, que passou a administrar os bens confiscados de Batista e outras famílias aristocráticas da ilha<sup>3</sup>.

“As Doze Cadeiras” (*Las Doce Sillas – Cuba – 1962*) começa com fotos documentais da Revolução Cubana, com guerrilheiros e a população em festa. Logo depois, surge a foto de uma mansão. Começa, então, uma divertida animação sobre fotos internas da casa, mostrando uma mulher escondendo as jóias numa cadeira.

Logo na primeira seqüência, Alea já localiza o espectador: a Revolução Cubana acontecera há pouco e uma rica senhora escondera suas jóias para evitar que elas fossem apreendidas pelo novo governo. Além disso, a animação deixa claro que o assunto será tratado com humor. É evidente a preocupação do cineasta com o público, buscando envolvê-lo prontamente na narrativa.

---

<sup>3</sup> Cf. Capítulo Anexo.

Logo após os créditos, também animados e com uma música alegre, um letreiro, parecido com as legendas de filmes mudos, introduz a primeira cena do filme: “*La dama aristocrática muere em um pueblo de província...*”. Em uma cama, uma velha senhora faz sua última confissão para um padre. Seu jeito de falar é engraçado e também impossível de entender, mas o padre parece muito interessado. Ao sair sorrindo do quarto, ele encontra um senhor, Hipólito, genro da mulher. Ele disfarça o sorriso e diz que não há coisa alguma para se fazer e que ela não deve falar. Hipólito entra no quarto, sua sogra conta-lhe dos brilhantes e morre.

A próxima seqüência mostra imagens da população carregando caixões e fazendo festa. Evidentemente, trata-se de um comentário irônico sobre a morte da mulher, mas as imagens também cumprem outra função narrativa. Um narrador explica que, por todo lado, as pessoas comemoram o fim dos monopólios estrangeiros e das grandes companhias. Um letreiro deixa claro que se trata de um *Noticiero*, cine-jornal produzido pelo ICAIC. Assim, essa seqüência mostra para o espectador o contexto histórico em que se passa a ação.

A próxima reportagem é sobre os tesouros que ainda são encontrados pelo governo em posse de antigas famílias burguesas e aristocráticas. A imagem mostra os milicianos quebrando paredes e encontrando obras de arte, jóias, entre outros objetos de valor escondidos. O texto do narrador do *Noticiero*, dito de forma séria, é exagerado e, assim, torna-se cômico, ironizando o discurso político da esquerda, sempre marcado por *slogans* e palavras de ordem.

Um homem que assiste ao cine-jornal deixa o cinema. Ele chega a casa em que fora feita a animação do início do filme. Ela está ocupada por muitos idosos. Curioso, ele analisa as paredes em busca de algum tesouro escondido, mas logo desiste. Vai cuidar do jardim e, ao molhar as plantas, atinge Hipólito, que passa pela rua. Começa uma breve discussão, mas os dois logo se reconhecem. O empregado, Óscar, trabalhava na casa, quando ela ainda era de Hipólito, antes da Revolução. Óscar estranha a presença do ex-patrão e pergunta se ele não fora para Miami, como a maioria das pessoas ricas de Cuba. Hipólito demonstra interesse em rever a casa e o empregado o convida para entrar.

Enquanto isso, uma senhora lê “O Capital”, de Karl Marx, em seu quarto. Uma mão, que vem de fora do enquadramento, a arranca de seu lugar e depois pega a cadeira. A

senhora é deixada amarrada em sua cama. Fica claro que há outra pessoa atrás dos diamantes.

Hipólito e Óscar conversam sobre as mudanças na casa. O antigo proprietário pergunta sobre os móveis e o outro responde que o Ministério da Recuperação os levava, deixando apenas alguns. Ele pergunta especificamente sobre o conjunto de cadeiras inglesas, mas elas também foram levadas pelo Ministério.

Hipólito decide ir embora, mas o ex-empregado diz que uma delas ficara na instituição. Eles são interrompidos por uma senhora que desce correndo as escadas. Uma outra conta que um homem entrara no quarto de uma das senhoras. Chegando ao quarto, os dois percebem que a cadeira que fora roubada é uma das doze do conjunto. Hipólito chama Óscar para ir ao Ministério em busca das outras cadeiras. Ele estranha o interesse, mas vai com o ex-patrão.

Ao chegarem à porta do Ministério, Óscar considera que pode surgir um problema caso alguém reconheça Hipólito. Já este não vê problemas e segue decidido para a instituição; só pára quando vê um miliciano bem caracterizado: uniforme de guerrilheiro, barba grande, boina e fuzil. Com medo, Hipólito diz a Óscar que ele deve entrar sozinho e descobrir algo sobre as cadeiras. O pavor que Hipólito tem de milicianos ou membros do exército rebelde será retratado mais vezes, cada vez com mais humor. A estratégia ironiza a situação – afinal, os guerrilheiros foram os algozes da aristocracia cubana.

Enquanto Óscar procura informações, Hipólito vê o padre carregando a cadeira roubada pela rua. Eles começam a brigar, até que um policial se levanta e os dois carregam a cadeira juntos até a esquina. A nova realidade cubana pós-Revolução torna cômica a discussão. Hipólito afirma que a cadeira é dele, mas o padre diz que se trata de uma propriedade nacionalizada pela Revolução. Ironicamente, Hipólito pergunta se o padre é comunista. Eles começam novamente a brigar pela cadeira, até que a destroem e percebem que não há nada em seu interior.

Oscar, finalmente, encontra informações sobre as cadeiras restantes: uma fora para o sindicato dos ferroviários e as outras dez seriam leiloadas. A funcionária informa o endereço do galpão em que as cadeiras ficariam antes do leilão. Ele passa as informações para Hipólito que lhe dá algum dinheiro e agradece. O ex-empregado sugere que ele pode ser útil na busca das cadeiras, mas Hipólito o dispensa. Quando vai continuar seu caminho,

ele se depara com três milicianos e, rapidamente, muda de idéia. Mais uma vez o pavor dele pelos rebeldes é reforçado.

Já no depósito de mercadorias que serão leiloadas, Óscar pergunta se o valor das jóias será suficiente para os dois, uma vez que ele está enfrentando vários problemas e sempre servira tão bem ao ex-patrão. Esse é o primeiro diálogo sobre a divisão do dinheiro, que será repetido várias vezes, com condições cada vez piores para Hipólito. A relação patrão-empregado vai se transformando no decorrer do filme, assim como acontece em Cuba após a Revolução.

A dupla percebe que alguns homens estão retirando as cadeiras do depósito. Os homens dizem que elas serão leiloadas no dia seguinte, com o preço mínimo de noventa pesos. Hipólito senta-se em algumas cadeiras, procurando as jóias. Ele fica aflito para pegar as cadeiras logo de uma vez, mas Óscar o acalma, dizendo que podem comprá-las no leilão. Ele sugere conferir a outra cadeira, que está no sindicato dos ferroviários, mas Hipólito afirma não ser necessário, pois sentira algo quando se assentara na cadeira. Óscar diz que eles devem comemorar.

Sempre que Hipólito está perto das cadeiras, ele não consegue controlar sua ansiedade e seu ímpeto de pegá-las. Isso acaba caracterizando-o, assim como a todos de sua classe social, como um obcecado pelo dinheiro. Nesse sentido, também há uma crítica aos antigos donos do poder em Cuba. Durante a trama, isso vai sempre atrapalhar os planos dos dois.

É interessante observar que, em vários cenários, há cartazes, bandeiras ou mensagens revolucionárias. Além de mostrar como o país estava completamente envolvido com a Revolução, a utilização dos símbolos pátrios não deixa de ser mais uma estratégia de propaganda do novo governo cubano.

A comemoração de Hipólito e Óscar é permeada de diálogos que trazem a visão de cada um e de cada classe sobre a Revolução Cubana. Quando vêem passar um grupo de crianças que cantam canções comunistas, o ex-latifundiário diz que, agora, os revolucionários tiraram suas máscaras e querem construir o socialismo. Óscar responde, brindando: “Deixem que construam. O que a construção do socialismo vai acarretar para a gente? Saúde”. Hipólito responde: “Realmente, a você não interessa. Quando eles me roubaram tudo, você ficou para trabalhar para eles”. Óscar retruca que precisa trabalhar para comer. Hipólito diz que o importante é manter a dignidade. Óscar rebate que não

tomaram nada dele. Hipólito ri e afirma: “Como poderiam roubá-lo se você nunca teve nada?”. Óscar responde: “Foi o que disse”.

Enquanto caminham pela rua, a conversa continua. Hipólito diz que o pior é que nunca poderão construir nada; todos estariam predestinados a serem pobres. Óscar pergunta se não é possível ganhar algo nem mesmo trabalhando. Hipólito responde: “Trabalhando em quê? Aqui não há livre empresa”. Sentados em outro bar, Óscar sugere um brinde à livre empresa. Hipólito continua: “Você acha que os americanos permitiriam isso? Eles não são tão estúpidos”. Óscar diz que as pessoas deveriam conhecer um país tranqüilo. Hipólito responde: “É o que digo. Viajando você adquire cultura. Cultura você adquire sem necessidade de estudar. A cultura está em toda parte, principalmente na Europa, onde a cultura está nas ruas, não é como aqui”. Óscar pergunta por que, então, ele não vai para a Europa. Hipólito responde que as coisas por lá também não estão muito seguras. Ele afirma que apenas nos Estados Unidos é seguro viver; afinal, eles nunca permitiriam uma revolução. Hipólito completa: “Essa sim é uma democracia representativa!”.

O diálogo mostra bem como as mudanças instauradas pelo novo governo atingiram cada classe e também os conceitos de dignidade, cultura e democracia para a antiga aristocracia cubana. A seqüência mostra que os únicos que não apoiaram a Revolução foram os ricos, obrigados a se desfazer de suas posses em prol da coletividade. O conceito de cultura dos antigos poderosos do país também é enviesado, pois as manifestações culturais de Cuba não são vistas como cultura. Ainda mais representativo – e porque não dizer cômico – é o conceito bastante equivocado de democracia: um lugar onde não seriam permitidas revoluções, ou seja, que os meios de controle sobre a população garantissem a manutenção da ordem social vigente, seja ela boa ou ruim.

Óscar volta a falar da cadeira e alerta Hipólito, dizendo que eles precisarão de dinheiro para participar do leilão. O ex-latifundiário, bêbado, afirma que lhe roubaram tudo, mas restaram cem pesos. Óscar diz que não é suficiente, pois se trata de um leilão. Eles pensam em uma forma de conseguir dinheiro e Óscar lembra-se de Gertrudes, uma antiga amante do ex-patrão, que poderia ajudá-los.

Gertrudes joga cartas de tarô para um homem e fala pausadamente sobre o passado dele: “Você sofreu um golpe... um duro golpe... que transformou profundamente sua vida... em janeiro de 1959”. Prontamente, o homem responde: “Mas, Gertrudes, todo

mundo sabe disso!” Gertrudes responde: “É isso que dizem as cartas”. O homem pergunta sobre o futuro, se as cartas não dizem quando isso vai mudar. Gertrudes responde: “Não, não dizem”. É uma cena bastante cômica, que apresenta o personagem como uma farsante, uma vez que todos os burgueses e aristocratas cubanos sofreram um duro golpe em janeiro de 1959, ou seja, a Revolução Cubana. A seqüência também já demonstra o desejo deles de voltar ao passado, apesar de não terem idéia de como fazê-lo.

Alguém bate à porta. Gertrudes atende e vê Óscar. Quando ela pergunta o que ele faz ali, ele revela Hipólito. Gertrudes tem uma reação de surpresa, mas os dois pedem silêncio: “schhhh!”. Durante toda a seqüência, esse é o *leitmotiv* para garantir o humor, representando a farsa dos dois, como se algo importante estivesse acontecendo ali. Sempre que falam o nome de Hipólito, ou perguntam coisas sobre seu passado, alguém coloca o dedo em frente à boca, murmurando: “schhhh!”.

Óscar finge preocupação com o fato de o outro homem estar na sala, mas Gertrudes diz que ele é de confiança e que os dois até mesmo o conhecem. Eles se cumprimentam e Óscar começa a colocar em prática seu plano. Diz que Hipólito acaba de voltar de Miami com o objetivo de acabar com a Revolução e que é necessário organizar um novo governo provisório. A idéia é usar o desespero dos anti-revolucionários para ganhar algum dinheiro e comprar as cadeiras. Ele pede que o homem chame outras pessoas para participar de uma reunião. O homem deixa a casa; Hipólito, Óscar e Gertrudes sentam-se e começam a conversar. Gertrudes pergunta a Hipólito o que ele fizera durante todo aquele tempo, mas Óscar interrompe e diz que há coisas que é melhor ela não saber, pelo menos até a vitória. A mulher concorda e começa a contar a sua própria vida.

A seqüência é bem engraçada: enquanto ela conta sua versão, as imagens “traduzem” a versão para a realidade. Ela diz que precisara procurar trabalho para poder viver; a imagem a mostra em um bar paquerando um senhor aparentemente rico. Ela diz que conseguira um trabalho como secretária de um empresário que fazia bons negócios; a imagem mostra o mesmo senhor colocando uma jóia em seu tornozelo, enquanto ela está deitada vestida com roupas íntimas. Ela diz que o empresário também tivera que fugir para o exterior; a imagem confirma, mostrando ele e a mulher embarcando para Miami. A imagem mostra agora que Gertrudes está de volta ao bar, mas sem conseguir “clientes”. Ela deixa o bar e tenta encontrá-los na rua, sem sucesso. Ela continua sua versão, dizendo que procurara uma amiga que tinha um negócio de corte e costura; a imagem mostra um

bordel com várias mulheres. Ela diz que fazia trabalhos de relações públicas, a imagem mostra-a apresentando fotos das moças para os clientes. Ela diz que, como não poderia deixar de ser, a clientela diminuía cada vez mais; a imagem mostra os clientes indo para Miami. Ela diz que a vida ficara muito difícil na oficina; a imagem mostra as prostitutas à toa, uma até costura. Ela conta que um dia sua amiga decidira ir atrás de seus clientes e todas foram para Miami; menos ela, que tem medo de avião e que acredita que a situação mudaria logo. A imagem mostra as prostitutas indo para Miami, para onde vão também muitas freiras. Ela conclui, dizendo que aprendera a ler as cartas e que, hoje, vive sem luxos, mas ganhando a vida decentemente.

Nessa seqüência, também é interessante observar que todas as pessoas que se relacionam com Gertrudes partem para Miami. Nos primeiros anos da Revolução, muita gente deixou Cuba, principalmente a burguesia, os latifundiários, os estrangeiros que mantinham negócios na ilha, assim como as casas de prostituição e até mesmo os religiosos.

O homem, finalmente, chega com os demais “anti-revolucionários”. Todos se sentam em volta de uma mesa. Óscar faz um discurso, garantindo o retorno da democracia, da propriedade privada e a transformação do Ministério da Recuperação em Ministério das Devoluções, com todas as propriedades retornando aos seus legítimos donos. Além disso, sugere que alguns deles seriam deputados e senadores. As reações são diversas. Um dos presentes está com medo de participar de um grupo clandestino. Uma mulher diz que vai cooperar; afinal, sempre cooperara; inclusive, dera dinheiro para os rebeldes, sem saber o que eles pretendiam fazer. Outro homem pergunta se todo o seu dinheiro também seria devolvido, mas faz questão de frisar que não é só a questão do dinheiro que importa, mas também o bem para o povo do país. Ele traça um plano: primeiro seria necessário “tomar o poder e devolvê-lo aos seus legítimos donos”, “dar as armas ao exército verdadeiro, ao exército constitucional” e depois “organizar a política”. Um outro pergunta sobre os negros, que “também são criaturas de Deus”, mas “devem ser colocados em seu devido lugar”.

Os diálogos travados durante a reunião mais uma vez reforçam a ideologia da antiga classe dominante de Cuba: só pensam em si mesmos, são falsos, medrosos e preconceituosos. E mais, ao final, quando contribuem com Óscar e Hipólito, fica claro

também que estão desesperados e despreparados para uma contra-revolução. Obviamente, tudo isso com muito humor.

Finalmente, chega a hora do leilão. Óscar, esperto, espera os lances alcançarem um valor alto, que interessa a poucos e, então, oferece 200 pesos. Parece que não haverá lance maior, mas um homem vai espirrar e Hipólito, apavorado com a possibilidade do homem oferecer mais, grita: “250!”. Ele vence o leilão, mas não tem o dinheiro. Os dois acabam expulsos e as cadeiras são novamente leiloadas, dessa vez separadamente.

Os dois, cabisbaixos, deixam o local. Óscar diz que Hipólito só atrapalha e o ex-patrão, esquecendo-se da atual situação, despede Óscar. O ex-empregado ignora completamente Hipólito e logo pensa em um plano. Ele contrata várias crianças que estão na rua para seguirem as cadeiras e contarem para onde elas foram. Para cada cadeira, ele promete um peso. O plano dá certo e os garotos, aos poucos, vão dizendo onde estão as dez cadeiras. Óscar manda Hipólito ir atrás de uma delas que fora entregue em um local de doação de sangue.

A partir desse momento, a relação patrão-empregado entre Hipólito e Óscar começa a se inverter, com o ex-empregado ditando o que devem fazer. Trata-se de uma metáfora da própria condição de Cuba, onde os trabalhadores e camponeses agora detêm o poder.

Enquanto os dois esperam os garotos, o filme também mostra a peregrinação do padre atrás das cadeiras. Mais uma vez aparece um letreiro de filme mudo, dizendo: “*El cura descubre una pista equivocada...*”. O padre escreve uma carta para o padre superior, contando-lhe sobre a busca pelas cadeiras. A locução é acompanhada das cenas que são aceleradas, com o ritmo ditado por uma música divertida. Para continuar “a sua santa missão enviada por Deus”, o padre pede dinheiro para viajar a Miramar. Ele só não sabe que encontrara, no Ministério da Recuperação, a ficha de um outro Garrigó que também possuía um jogo de cadeiras inglesas. Ou seja, ele está seguindo uma pista falsa.

A partir desse momento, o filme apresenta pequenas seqüências de Óscar e Hipólito atrás das cadeiras. A primeira delas é bem estranha. Um casal está brigando e o homem deixa a casa com uma das cadeiras. A mulher, que parece uma grandíssima tonta, fala apenas em inglês, mas somente frases básicas. Óscar chega e a mulher, sem compreender muita coisa, entrega-lhe a cadeira e também o novo endereço do marido. Ao final, olhando diretamente para a câmera, ela solta um “Uh!”, como se finalmente

entendesse que ficara sem a cadeira. A seqüência parece criticar o desejo tão comum nos países subdesenvolvidos, inclusive em Cuba, de ser ou parecer norte-americano.

Enquanto isso, Hipólito chega ao local indicado pelos garotos, onde as pessoas doam sangue. Logo à porta, ele vê a cadeira, que está sendo usada por um miliciano que toma conta do lugar. Apavorado, ele troca olhares e sorrisos, não correspondidos, com o militar. Ainda o rodeia um pouco, mas o medo o impede de pegar a cadeira. Ele desiste e vai embora rapidamente.

Em outro apartamento, o ex-marido da falsa americana toma banho. Quando está todo ensaboado, a água acaba. Ele testa as demais torneiras e mesmo o bidê. Decide, então, enrolar-se em uma toalha e chamar o porteiro. Acaba preso do lado de fora e, ao ver uma mulher subindo, deixa a toalha cair. Ela pega a toalha e, quando ele a chama, ela grita e desespera-se. Óscar chega nesse momento e ajuda o homem a entrar em casa. Como retribuição, ele lhe dá a cadeira.

Já em um quarto de hotel, rodeados de cadeiras destruídas, Óscar critica Hipólito por ele não ter conseguido a cadeira do miliciano. Hipólito se defende, dizendo que tentara, mas que o homem desconfiara de alguma coisa. Óscar aproveita para discutir como seria a divisão das jóias. Hipólito sugere que ele fique com 10%, afirmando que poderia fazer tudo sozinho e que as jóias, afinal, pertencem a ele. Ironicamente, Óscar diz: “Ainda insistindo na propriedade privada?”. E também insinua que, pelo trabalho malfeito, Hipólito deveria receber no máximo 30%. Óscar diz que ele sempre fora um bom patrão, “quase como um pai”. Os dois acabam concordando em dividir o lucro igualmente. O diálogo é semelhante ao primeiro realizado sobre a divisão dos lucros, mas, da outra vez, era Óscar quem dizia que havia servido Hipólito muito bem durante vários anos. Mais uma vez a relação patrão-empregado está invertida. Para terminar, Óscar diz que vai ensinar a Hipólito como resolver as coisas “revolucionariamente”.

Nessa seqüência uma outra característica do filme fica bem clara: no fundo dos enquadramentos, no hotel, na televisão e nas ruas, a Revolução está sempre presente. Alea faz questão que o filme seja também uma espécie de documentário das mudanças que ocorriam em Cuba na época.

*Quisimos que la película asumiera también el valor de documental de una época. Esa fue una de las razones que nos*

*llevó a filmar lo más posible en las calles y con un mínimo de construcciones en el estudio. Hicimos también algunas cosas con la cámara oculta para aprovechar ambientes naturales, aunque nos parece que no utilizamos lo suficiente este recurso* (ALEA, "Documentale notas para Las documentale sillas", Cine Cubano # 2, 1962 – material contido no DVD do filme).

Os dois chegam ao local e doam sangue. Óscar ainda faz uma piadinha com a enfermeira, perguntando-lhe se o sangue azul também é aceito por ali. Na saída, Óscar diz a Hipólito para ele fingir um desmaio. Na confusão, enquanto o miliciano vai buscar água e chamar uma enfermeira, Óscar pega a cadeira e foge.

Mais uma vez o filme volta a contar a trajetória do padre. O mesmo letreiro de sempre agora diz: *“El cura continua sus pesquisas...”*. Dessa vez, ele conta por telefone ao padre superior o que acontecera durante a busca pelas cadeiras. Ao chegar em Miramar, não encontrara ninguém em casa. As imagens, também aceleradas e com o ritmo ditado pela música, mostram o padre sendo atacado por um cachorro. Um vizinho o salva e diz que é possível encontrar uma antiga empregada da família em Casablanca.

O padre conta que, em Casablanca, fora a um local de cerimônias religiosas; a imagem mostra que se trata de uma religião africana, muito parecida com o Candomblé, com música, tambores e danças. Em outros filmes de Alea também são comuns as referências às religiões africanas e, principalmente, ao sincretismo religioso. Para o diretor, esse é um importante traço da cultura cubana.

O padre conta que a empregada dissera que a família mudara-se para o exterior, mas antes venderam as cadeiras para uma família de Camagüey. Mais uma vez ele pede dinheiro para continuar sua missão.

De volta ao quarto do hotel, Óscar conforta Hipólito, dizendo que são cada vez maiores as chances de encontrarem as jóias. Eles saem em busca de mais uma cadeira. Antes de chegarem ao edifício, a cadeira é colocada em um caminhão de mudanças. Eles passam pelo caminhão, mas sem perceber a cadeira. Ao chegarem ao apartamento, encontram-no vazio. Enquanto isso, a mudança é ajeitada no caminhão, mas, quando ele parte, a cadeira cai na rua. Por sorte, os dois a encontram assim que saem do edifício. Eles voltam correndo para dentro do edifício e destroem a cadeira. Lá dentro, nada de jóias, apenas uma placa de madeira com os dizeres: *“Con esta silla, Miguequeli Mueble inaugura su modelo victoriano”*. No próximo plano, um palhaço ri da cara de Hipólito.

Na verdade, Óscar e Hipólito estão em um circo. No picadeiro, palhaços fazem números de equilíbrio e piadas com as cinco cadeiras restantes. Hipólito fica muito nervoso com o número, com medo das cadeiras se quebrarem. Após o espetáculo, eles deixam o circo e encontram as cadeiras perto dos trailers. Sorrateiramente, eles as escondem atrás de um caminhão. Quando vai buscar a última, Hipólito dá de cara com a Mulher Barbada. Apavorado, ele deixa as cadeiras e volta correndo para perto de Óscar, dizendo que um rebelde o vira. Mais uma vez, e como nunca, o diretor ironiza o medo da antiga aristocracia pelos guerrilheiros.

A Mulher Barbada denuncia os dois e eles fogem sem as cadeiras. Quando Óscar passa pelo caminhão do circo, o motorista diz que pode conseguir as cadeiras para ele, por cinquenta pesos. Eles combinam de pegá-las no dia seguinte, quando o circo estará em Matanzas.

No dia seguinte, Óscar e Hipólito correm pela estrada e pegam carona, escondidos no caminhão do circo. Já em Matanzas, Óscar pensa em uma maneira de conseguir os cinquenta pesos. Ele pergunta se alguma vez Hipólito já trabalhara. Ele responde que nunca houvera necessidade. Óscar tira o paletó de Hipólito e o manda comprar uma coca-cola. O ex-patrão ainda reluta, mas acaba aceitando a ordem. Agora, a relação patrão-empregado já se transformou completamente. Óscar joga refrigerante e pisoteia o paletó de Hipólito, para que ele fique parecendo um mendigo. Com essa seqüência, o diretor não faz apenas o público rir, mas também sacia o desejo dos espectadores ao colocar um aristocrata, “um Garrigó”, pedindo dinheiro nas ruas. A situação se completa no momento que uma senhora negra afasta o filho de Hipólito.

Enquanto isso, Óscar está em um mirante, onde arrecada dinheiro para a construção do “novo vale revolucionário”. Vários soldados chegam ao mirante e Óscar tenta esconder uma placa que pede as colaborações, mas eles percebem. Só que, ao invés de prendê-lo, também querem colaborar. Alea ironiza a comoção nacional instalada em Cuba após a Revolução.

Hipólito e Óscar juntam o dinheiro que conseguiram. Como mendigo, Hipólito consegue apenas 30 centavos. Óscar dá uma pequena lição, dizendo: “Você viu que não é fácil ganhar dinheiro honestamente”. Eles ainda precisam de dez dólares, que conseguem com Francisco, um dos amigos de Gertrudes que já havia dado dinheiro a eles. Já à noite,

Hipólito e Óscar analisam as cadeiras junto ao motorista do circo. Uma delas ainda não está com eles, pois está sendo usada pelo domador de leões.

Mais uma vez volta-se a acompanhar a história do padre. O letreiro diz: “*El cura también encuentra sus sillas...*”. Ele chega a uma casa, vê as cadeiras pela janela e percebe que os donos da casa são muito católicos, pois têm adesivos da igreja espalhados pelo vidro. Ele entra em uma espécie de vaso, sai de lá com a batina e toca a campainha. Uma senhora atende a porta. O padre diz que o Bispo o enviara, sabendo que se tratava de uma boa família católica. Ele diz que a igreja está preparando uma encenação da Paixão de Cristo e que faltam as cadeiras para a Última Ceia. Ela ainda reluta, dizendo que Judas poderia permanecer de pé, mas o padre lembra a tradição e diz que qualquer mudança poderia parecer algo “revolucionário”. Além disso, ele diz que se trata apenas de um empréstimo; afinal, “a propriedade é sagrada”. A senhora acaba cedendo.

O padre leva as cadeiras em um carrinho de mão, pára na beira da estrada e destrói com um machado, violentamente, cada uma delas. Essa é a última seqüência com o padre. Ele é porta-voz dos valores pré-revolucionários em Cuba, não somente pelo que diz à senhora, mas pelo próprio objetivo deste discurso. A propriedade é sagrada quando assim é necessário ou interessante.

Pela manhã, Óscar e Hipólito dormem ao lado das cadeiras quebradas. No fundo do quadro, passam os caminhões do circo, que estão deixando a cidade. Eles acordam, mas não os alcançam. Na estrada, tentam conseguir uma carona. Um caminhão de cortadores de cana pára e eles embarcam. Óscar, feliz, ironiza: “Sr. Hipólito, vamos cortar cana para ajudar a Revolução”. Todos cantam hinos socialistas, Hipólito finge acompanhar.

Já na plantação, um homem fala pelo alto-falante, incentivando os cortadores de cana: “Esta safra é do povo”. Homens, mulheres, crianças e velhos trabalham duro. Animado, Óscar desce do caminhão, disputando uma bonita garota com um outro cortador. Hipólito, desajeitado, é o último a descer.

Com sede, Hipólito anda em direção a um balde de água com uma caneca, mas um senhor negro chega antes. Ele oferece água a Hipólito, mas ele diz que já bebera, demonstrando seu preconceito. O negro se aproxima de Hipólito e diz que está com a revolução por três motivos: por ser cubano, por ser negro e por ser comunista. Hipólito

sorri falsamente e ainda dá uma última olhada no balde, mas desiste de beber água. Nem mesmo a sede o fará mudar; trata-se de um personagem sem salvação.

Hipólito descobre que o circo está há dois quilômetros da plantação e avisa Óscar. O ex-empregado parece não escutar, continua cortando cana e solta um “Viva!” – à Revolução. Hipólito insiste. Contrariado, Óscar cede e os dois seguem caminho. A felicidade do ex-empregado em participar do corte de cana é sintomática e mostra uma evolução do personagem. A alegria do povo e a satisfação em ajudar a Revolução contagiam Óscar. A felicidade dele parece estar cada vez mais longe das cadeiras inglesas.

Quando se aproximam de um bar, Hipólito e Óscar são reconhecidos pelo amigo de Gertrudes que havia lhes dado dinheiro. Apavorado, ele deixa o bar rapidamente e esquece de pagar a conta. Ele é perseguido pelos garçons; Óscar aproveita a situação e arranca mais pesos do medroso anti-revolucionário.

Já com roupas novas, os dois vão ao circo. Pela primeira vez, o figurino de Óscar muda – ele está de terno e gravata, como um “patrão”. Além disso, quando o porteiro do circo cobra a entrada, ele aponta Hipólito, como se o ex-patrão fosse seu empregado. Hipólito resigna-se e paga. Trata-se de mais uma cena que mostra como os papéis se inverteram.

Os dois percebem a cadeira dentro de uma jaula. O domador a usa para seu espetáculo. A cada mordida do leão, Hipólito fica mais nervoso, com medo que a cadeira seja destruída. Quando o leão rasga a cadeira com a pata, Hipólito se desespera e invade o picadeiro, gritando. O domador deixa a jaula. Enquanto Hipólito é expulso do picadeiro, o leão come a cadeira. Óscar percebe que não há jóias em seu interior. A cadeira certa era mesmo a que fora para o sindicato dos ferroviários.

Os dois chegam ao sindicato, mas um funcionário avisa que eles se mudaram para Vedado. Diz também que construíram lá uma bonita sede. Ao avistarem o prédio, Óscar comenta: “Veja, Hipólito, o poder dos trabalhadores”. Hipólito responde: “É... com o dinheiro que roubaram de nós”. Realmente, trata-se de uma grande e bela construção, com parquinho na área externa, sala de jogos, biblioteca, etc.. Os dois encontram a cadeira em uma das salas do sindicato. Quando vão pegá-la, três homens entram na sala. Um deles pretende pintar um mural na parede, representando a derrota do imperialismo. Os dois deixam a sala.

Hipólito e Óscar voltam à noite. Escondidos, eles invadem o sindicato. Óscar passa a cadeira pela janela para Hipólito que tenta escapar sozinho com a cadeira. Mesmo depois de tudo, Hipólito não mudara: quer toda a riqueza só para si. Há uma perseguição cômica e uma briga entre os dois. Óscar vence, mas não machuca Hipólito. Ele destrói a cadeira, mas não há nada em seu interior. Com algum prazer, ele diz que Hipólito nunca vai para Nova York, que morrerá ali, e que ninguém irá a seu funeral. O ex-patrão chora.

Amanhece e os dois permanecem no mesmo lugar. Óscar se levanta e é seguido por Hipólito. Ao se aproximarem do sindicato, percebem que todos estão procurando a “cadeira dos diamantes”. Óscar pergunta sobre os brilhantes e um miliciano diz que foram encontrados dentro da cadeira e utilizados na construção da sede dos ferroviários. Hipólito, com medo dos milicianos, deixa correndo o sindicato. Óscar parece feliz com o destino dos diamantes. Uma bola de beisebol passa perto dele. Ele a atira de volta ao campo. Feliz da vida, Óscar decide tirar o blazer, símbolo de riqueza e ostentação, e entrar no jogo. Afinal, com a Revolução, os trabalhadores não têm como perder.

Em “As Doze Cadeiras”, o tom humorístico garante o envolvimento do espectador, que acompanha a busca dos personagens pelos diamantes. Desta vez, a ironia permeia toda a história e não é possível dizer que Alea trabalha os conceitos de identificação e distanciamento dos espectadores. Mesmo assim, a inversão de papéis entre patrão e empregado e seus respectivos valores apresentados durante todo o filme não deixam de apontar para a necessidade de garantir o sucesso da Revolução.

□

### 3.3 – Morte aos burocratas!

O terceiro longa-metragem de Tomás Gutiérrez Alea foi lançado dois anos depois de “As Doze Cadeiras”. A trama de “*Cumbite*” (Cuba – 1964) se passa numa aldeia miserável do Haiti nos anos de 1940. Manuel, o personagem principal, regressa ao local, após passar alguns anos em Cuba cortando cana. Há uma seca terrível e, para piorar a situação, um assassinato envolvendo parentes de famílias próximas impede os aldeões de resolverem o problema. Manuel encontra um veio d'água e tenta unir os inimigos para construírem um canal e levar a água ao povoado. Ele é assassinado por um primo que sente ciúmes pelo seu relacionamento com uma moça chamada Anaise. A mãe de Manuel e Anaise conseguem evitar uma possível vingança, unem o povo e constroem o canal.

Dois anos mais tarde, Alea parte para uma nova comédia. A propaganda política direta dá lugar à crítica a alguns aspectos do novo sistema cubano. “A Morte de um Burocrata” (*La Muerte de un Burocrata* – Cuba – 1966) critica a burocracia do novo governo socialista cubano, a partir da história de um operário que é enterrado com sua carteira de trabalho e que, por isto, sua família não consegue fazer os trâmites para receber a pensão. O sobrinho do falecido acaba roubando o corpo do cemitério para recuperar o documento. Trata-se de uma comédia amalucada, com referências a vários cineastas e que critica questões da realidade cubana do período.

Mais uma vez os créditos iniciais já introduzem bem o tema do filme. A apresentação da equipe e do elenco é feita por meio de um documento datilografado, uma resolução. A música traz o barulho de alguém datilografando. Nesse mesmo “documento”, ele dedica o filme a Luis Buñuel, Stan Laurel e Oliver Hardy, Ingmar Bergman, Harold Lloyd, Akira Kurosawa, Orson Welles, Juan Carlos Tabío, Elia Kazan, Buster Keaton, Jean Vigo, Marilyn Monroe e “a todos aqueles que de alguma forma fizeram parte da indústria cinematográfica desde os tempos dos irmãos Lumière”. Durante o filme, estão presentes várias referências a filmes desses diretores e atores homenageados.

O filme começa com imagens de anjos esculpidos em pedra, que estão em um cemitério. Em *off*, o discurso de um homem sobre a morte de uma pessoa. Finalmente, revela-se um grupo, que enterra Francisco J. Perez, retratado em um busto sobre o túmulo. O homem define Francisco como um proletário “em toda a extensão da palavra”, um artista, um inventor e um patriota. Essa relação direta entre a honra do homem e os

princípios da Revolução Cubana é exagerada. Tomás Gutiérrez Alea critica, assim, essa espécie de “autoritarismo ideológico” que se instaurou em Cuba após a Revolução.

O homem continua seu discurso, contando a história do defunto. Fotos, imagens documentais e animações ilustram a fala. Desde criança, Francisco se dedicara à escultura. De suas mãos saíram as mais diversas imagens, sempre em homenagem à força e às conquistas do proletariado. Dono de uma marmoraria, ele nunca abandonara a causa operária: “sempre na linha de frente durante os combates contra os opressores”, afirma o homem. Sobre um plano geral que mostra os conflitos nas ruas, durante a Revolução, uma seta aponta uma pessoa que seria Francisco. Logo depois, em uma foto de um discurso de Fidel Castro para uma multidão, uma outra seta aponta Francisco. A intervenção com a animação é engraçada, pois é impossível reconhecer Francisco nas imagens. Apesar do discurso inflamado, revela-se que Francisco era, na verdade, apenas mais um na multidão.

O homem continua o discurso, dizendo que Francisco trabalhara arduamente, dia e noite, para dar conta da produção. As imagens mostram muitos bustos, com imagens de Lênin e outros. Trata-se de uma crítica aberta ao culto às personalidades, muito comum nos países comunistas, e que também faz parte desta “doutrinação ideológica”. O homem diz ainda que Francisco desejara aumentar sua produção, para que cada família possuísse seu próprio busto em casa. Por isso, Francisco trabalhara no maior projeto de sua vida: uma máquina de produção em massa de bustos.

Uma animação de fotos mostra a máquina produzindo bustos sem parar, e Francisco trabalhando satisfeito nela. O personagem também é animado. De repente, a máquina pára de funcionar. Francisco tenta consertá-la, mas acaba caindo dentro da máquina que o engole. Em uma seqüência que remete diretamente ao filme “Tempos Modernos” (*Modern Times* – EUA – 1936), de Charlie Chaplin, Francisco atravessa toda a máquina e sai do outro lado, em forma de um busto. Um *fade* mostra o busto que está em seu túmulo.

O homem continua seu discurso, dizendo que os colegas de trabalho quiseram homenagear Francisco, enterrando-o com sua carteira de trabalho. Ele cumprimenta a viúva e o sobrinho e, finalmente, termina, agradecendo a presença de todos. O grupo, lentamente, deixa o cemitério.

Já em uma repartição pública, o sobrinho e a viúva preenchem uma série de documentos para receber a pensão. O funcionário público solicita a carteira de trabalho do

falecido, mas os dois explicam que Francisco fora enterrado com ela. Enquanto o sobrinho conta toda a história, o funcionário come algo que está em sua mesa, pouco preocupado com a situação da viúva. Enquanto o sobrinho pensa em uma solução, o funcionário apenas repete que ele não deveria ter sido enterrado com a carteira. Começa uma discussão e um outro funcionário interrompe, garantindo que eles vão resolver o problema. Ele encaminha a viúva e o sobrinho ao chefe da seção, Medina.

Sentado a uma grande mesa, à frente de um armário com diversos livros e, claro, um busto, Medina explica que não há legislação sobre o caso. Ele fala lentamente, analisando o fato de Francisco ter sido enterrado com sua carteira, recuperando tradições de povos antigos. Além disso, ele se perde várias vezes em sua reflexão, sempre buscando mulheres com os olhos: a vizinha que troca de roupas, a secretária que se abaixa para pegar algo no armário. Finalmente, após muita conversa, ele diz que os dois devem exumar o corpo e pegar a carteira de trabalho.

Nessa seqüência, Alea critica as reflexões excessivas e que não resolvem nada – o que muitas vezes ocorre em discussões políticas. Da mesma forma, ironiza a preocupação dos dirigentes que, apesar de demonstrarem interesse em tais questões, buscam somente o próprio prazer.

O sobrinho vai ao cemitério. Na parede, um quadro mostra as metas atingidas. Um senhor magrelo com uma foice na mão – uma clara referência à morte – está sentado em um banco. O sobrinho diz à atendente que deseja pedir a exumação de um corpo. A mulher lhe entrega um formulário que deve ser preenchido, sem dispor-lhe muita atenção. O sobrinho tenta explicar que o formulário não se aplica ao caso dele, pois não deseja desenterrar o corpo, mas apenas recuperar a carteira de trabalho. A atendente diz que o documento deve estar decomposto; mas ele retruca, dizendo que o enterro ocorrera há apenas dois dias. A mulher diz que não é possível exumar um corpo enterrado há menos de dois anos sem uma ordem judicial. Ela começa a falar sem parar, rapidamente. Um *travelling* aproxima a câmera do rosto do sobrinho, que não entende coisa alguma, enquanto o áudio vai ficando incompreensível. Um primeiríssimo plano da boca da mulher falando é acelerado. Esse efeito tem a função de mostrar que tudo o que a mulher fala é incompreensível para o sobrinho, assim como também é inútil. Finalmente, a mulher o dispensa, dizendo que ou ele consegue uma ordem judicial ou deve voltar dali a dois anos.

Passando pelo cemitério, o sobrinho tenta convencer um senhor da repartição a desenterrar o seu tio, mas ele o ignora. Logo depois, ele conversa com os funcionários do cemitério, que acabaram de enterrar um corpo. Eles vão para um bar, onde o sobrinho explica a situação. Os funcionários garantem que resolvem o problema naquela mesma noite. O garçom traz a conta e sorri com dentes de vampiro para o sobrinho.

Já à noite, o sobrinho e os funcionários entram no cemitério. O sobrinho está aterrorizado e logo se assusta com os próprios companheiros de missão. Eles encontram o túmulo e retiram o caixão. Uma coruja chama a atenção do sobrinho, ajudando a criar o clima assustador. Ao recolocar a tampa de pedra, um deles machuca o pé e grita. Eles deixam as ferramentas caírem. Um senhor que passa pela rua escuta o barulho e entra no cemitério para saber o que está acontecendo. Os empregados abandonam o sobrinho com o caixão e se escondem. A coruja grita e sai da árvore, assustando o sobrinho que sai correndo com o caixão. Por sua vez, ele assusta o senhor que entrara no cemitério. Eles deixam o cemitério.

O sobrinho se esconde em um beco, abre o caixão e, após alguns segundos de “disputa”, retira a carteira de trabalho das mãos do falecido tio. Ele tenta levar o caixão de volta ao cemitério, mas o homem que os descobrira já está lá com a polícia. O sobrinho, então, esconde o caixão com alguns galhos e o leva para a casa da tia.

Alguns cachorros que o perseguiram latem sem parar e acordam a viúva. Ele aproveita para dizer que conseguiu recuperar a carteira de trabalho. Sua tia fica emocionada. Enquanto isso, os cachorros não param de latir do lado de fora. Ele abre a porta e, com a ajuda da tia, espanta os cachorros. Só quando está voltando para casa, ela percebe o caixão. Após cruzar um olhar com o sobrinho, ela desmaia.

Já no outro dia, um carro funerário, com um pequeno esqueleto pendurado no retrovisor, entra no cemitério. O empregado da funerária vai até o atendente e entrega-lhe um documento. O atendente consulta um grande livro e segue até a mesa do diretor do cemitério. Ele diz ao empregado da funerária que aquele homem já fora enterrado há três dias; trata-se de Francisco. O diretor diz que não pode enterrá-lo novamente sem o registro de exumação do corpo. Eles começam a discutir. O homem da funerária diz que vai enterrá-lo de qualquer maneira, vai até o carro e segue em frente. Os funcionários e o diretor do cemitério vão para a frente do carro, mandando-o ir para trás. O motorista dá ré e acaba batendo em um outro carro funerário, que segue atrás. Começa a briga.

O empregado da funerária arranca o grande livro das mãos do empregado e retira as páginas. O diretor, então, quebra o farol do carro com pontapés. O motorista do carro arranca novamente o livro das mãos do empregado do cemitério e o destrói. O pessoal do cemitério começa a destruir o carro funerário. O sobrinho e a tia assistem a tudo dentro de um outro carro. O pessoal da funerária ataca o grupo com coroas de flores. As pessoas que estão em carros querendo entrar no cemitério entram na briga. Um cortejo acompanhado de uma banda chega ao local e também entra na briga. A confusão é generalizada e remete às comédias mudas americanas, como os filmes de Charles Chaplin e, principalmente, Buster Keaton.

Um policial pequeno e franzino vê a situação e corre em direção ao cemitério, mas acaba sendo vítima de vários “golpes”. Finalmente, consegue apitar. Há uma pequena seqüência de fotos da briga, até que todos param. O carro da funerária, ou o que restou dele, deixa o cemitério. O diretor do cemitério ainda atira um martelo em direção ao carro, mas acaba atingindo o policial mais uma vez. A confusão instaura-se novamente.

De volta à morada da tia, os funcionários da funerária colocam o corpo novamente na casa. Antes de deixar o lugar, o empregado da funerária ainda indica uma pessoa que pode embalsamá-lo. Os vizinhos percebem a movimentação e, aos poucos, vão se aproximando. Um pequeno garoto canta, em inglês, “*Happy birthday to you*”, e é repreendido. Após saberem que é Francisco quem está no caixão, os vizinhos não entendem coisa alguma. A viúva vai à cozinha e pega cubinhos de gelo para preservar o corpo.

Começa, então, uma seqüência estranha, um sonho do sobrinho. Um senhor está em um carrossel, daqueles de parque de diversão. Ele é observado por um homem muito branco, de capa preta, muito semelhante à morte do filme “O Sétimo Selo” (*Det Sjunde Inseplet* – Suécia – 1957), de Ingmar Bergman. Aparece, então, o sobrinho, que puxa o corpo de uma freira com cordas. Logo depois, ele está puxando não um corpo, mas um caixão com um senhor em cima, tornando a missão mais difícil. O senhor continua se divertindo no carrossel. O homem sentado sobre o caixão começa a chicotear o sobrinho. Esse homem torna-se o próprio sobrinho. Finalmente, ele atira o caixão de um precipício e, logo em seguida, vê a avó velando o corpo. Já no real do filme, o sobrinho é acordado pela viúva. Além de “O Sétimo Selo”, o sonho é uma referência direta a dois clássicos do cinema mundial: um outro filme do diretor sueco, “Morangos Silvestres” (*Smultronstället*

– Suécia – 1957), e ao curta-metragem surrealista “Um Cão Andaluz” (*Um Chien Andalou* – França – 1929), de Luís Buñuel e Salvador Dalí.

O sobrinho vai até a empresa onde trabalha, uma espécie de fábrica de cartazes comunistas. Ele e o chefe, Sr. Ramos, conversam e andam pela sala. Alea aproveita a seqüência para ironizar a propaganda comunista, tão comum na ilha. Dois empregados discutem se devem ou não utilizar um bicho de seda como modelo para um verme. Sr. Ramos analisa o pequeno animal e diz, enfaticamente, que eles devem procurar outro, pois o bicho de seda é produtivo. Em seguida, mata o bicho com um tapa sobre a mesa. Ele confere o trabalho de todos: manda colocar “mais força” nos braços desenhados nos cartazes e analisa um polvo que representa o imperialismo e seus tentáculos: *Empire State, General Motors, United Fruits, American Steel, Life, Time, Esso e Trust Company*. No final, após assinar um documento para o sobrinho, ele observa o próprio bíceps com orgulho.

O sobrinho segue para uma instituição pública, onde enfrenta uma grande fila. Ao ser atendido, solicita um pedido de exumação do tio. Os demais também precisam de atendimentos estapafúrdios, como um homem que não consegue comprar sapatos porque tem os pés muito pequenos. A mulher o dirige à mesa 12, enquanto seu pedido segue em um pequeno foguete pendurado no teto para o outro atendente, que tem pilhas de papel sobre a mesa.

O sobrinho explica toda a complicada situação, dizendo que precisa de uma ordem de exumação para enterrar seu tio. O homem não entende o que está acontecendo e, após procurar com os olhos algum atendente livre, encaminha-o para a mesa 20. Enquanto procura a mesa, o sobrinho passa por um homem maneta, que está com uma caneta amarrada ao cotoco, pois tem que assinar um documento de qualquer maneira. Um atendente ainda diz: “Se ao menos fosse possível pegar suas impressões digitais...”. Mais uma crítica à burocracia de Cuba, que não consegue resolver cada caso da melhor maneira.

Após explicar tudo ao homem da mesa 20, ele o dirige à mesa 46. Chegando lá, o homem lentamente coloca os óculos e pega o documento. Sem falar nada, ele, sempre de forma lenta, rasga um pedaço de papel, escreve alguma coisa, mas a caneta falha. O sobrinho oferece a sua, mas o homem o ignora e pega uma outra em sua gaveta. Ele continua escrevendo, olha o papel mais uma vez, pega um clipe, anexa o papel ao documento e, gaguejando, encaminha-o à mesa 12 novamente.

O sobrinho volta à mesa 12. Um outro homem, já nervoso, reclama que o mandam de um lado para outro e não resolvem coisa alguma. O atendente explica que não há outra forma, que não adianta reclamar. Para mostrar que trabalha e que não é difícil resolver os problemas, ele recebe o pedido do sobrinho e, rapidamente, libera a ordem de exumação. Logo depois, explica que o sobrinho precisa ir ao Departamento de Aceleração de Trâmite para pegar mais um carimbo.

O sobrinho continua sua jornada burocrática. Enquanto caminha, ele cruza com milhares, talvez milhões de papéis, que chegam a ser carregados por tratores e caminhões. Chegando ao prédio, tenta se situar através de uma placa que mostra a localização de cada departamento: são vários, com siglas enormes, fazendo com que o desenho mais pareça um labirinto. Ele pega o elevador e tenta perguntar ao ascensorista onde é o Departamento de Aceleração de Trâmite, mas ele não o escuta e apenas canta.

Quando chega à rua, uma mulher o reconhece. Ele sai correndo, mas é logo cercado por uma multidão e levado por uma ambulância. Em um consultório, um psiquiatra mostra borrões de tinta para que o sobrinho diga o que está vendo. Sem escutá-lo, o psiquiatra ainda faz outros exames. Finalmente, o Sr. Ramos vai buscá-lo no manicômio.

O sobrinho volta para casa e encontra a tia limpando a máquina que vitimou seu marido. Ele conta que, apesar dos problemas, resolvera tudo e deve enterrar o tio já pela manhã. A tia começa a chorar e, sem querer, liga a máquina de fazer bustos em série. A máquina entra em atividade, atirando bustos e muita fumaça no ar. O sobrinho, finalmente, consegue desligá-la e os dois deixam a sala da máquina.

O sobrinho sonha novamente. Desta vez, dois gângsteres invadem a casa da tia. Após chicotear o ar e apagar as velas com os revólveres, eles roubam o caixão. Sob o olhar do sobrinho e da tia, os bandidos deixam a casa, dançando com o caixão sobre os ombros. O sobrinho acorda assustado e desce correndo as escadas, para conferir se o caixão continua lá. Enquanto toma café, as vizinhas chegam, trazendo mais gelo para conservar o defunto. Embaixo do caixão, há uma bacia, onde pinga água.

O sobrinho vai novamente à funerária e paga adiantado pelo serviço, marcado para as 11:00 daquela mesma manhã. Também passa em uma floricultura e compra mais coroas de flores, antes de se dirigir ao cemitério. Lá, o diretor coordena a colocação de uma faixa. Um dos funcionários pergunta se o nome é “Metrópolis” ou “Necrópolis”, mais uma

piada citando um importante filme alemão, “Metrópolis” (*Metropolis* – Alemanha – 1927), de Fritz Lang.

O sobrinho diz à atendente que já está com o pedido de exumação do corpo do tio, mas ela diz que falta uma assinatura. Ele insiste, dizendo que é só um detalhe. A mulher ainda pergunta ao diretor o que fazer, mas ele responde que não é mesmo possível fazer o serviço sem a assinatura. Desesperado, o sobrinho deixa a sala, vai de táxi para casa, mas não chega a tempo. A tia e o defunto já haviam partido para o cemitério. Ele persegue os carros e consegue pará-los antes que cheguem ao cemitério.

Em uma sala, alguns homens discutem uma campanha chamada: “*Muerte a la burocracia*” em que os empregados deverão usar bonés com slogans e também haverá um enterro simbólico da burocracia. Uma mulher muito bonita, com uniforme que a deixa seminua, vai acompanhar esse enterro e, toda vez que a “burocracia” tentar se levantar, ela dará uma martelada em sua cabeça.

O sobrinho volta ao prédio onde deve conseguir a tal assinatura, levado pelo próprio carro da funerária. Enquanto o enterro simbólico passa pelo corredor, ele encontra um atendente que diz que a assinatura só será possível no dia seguinte. Ele volta desconsolado e percebe que vários urubus voam sobre sua casa. Antes de entrar, observa que a tia está dando machadadas em algo. Pensando tratar-se do corpo do tio, o sobrinho entra correndo. A tia está apenas quebrando o gelo para colocar no caixão.

O sobrinho mostra-se cansado e a tia diz que ele deve procurar o Sr. Ramos para dar um jeito na situação. Ele perde a paciência com a tia e diz que não quer mais procurá-lo para tudo. Serve-se de uma bebida e coloca o gelo que a tia está quebrando em seu copo. Enquanto bebe, a tia fica magoada com sua atitude e ainda mais triste com a situação. A tia começa a chorar e o sobrinho aceita ir à casa do Sr. Ramos.

O Sr. Ramos está com uma bela jovem loira, em uma casa de espetáculos com mulheres seminuas. Eles tomam Coca-Cola e whisky. Alea filma o espetáculo com um interesse sexual sobre as mulheres, mostrando que se trata de uma casa de prostituição. Assim, o Sr. Ramos perde sua áurea: aos olhos do espectador, não é mais um bom homem, mas um “boa-vida”. Apesar de parecer uma posição moralista, por se tratar de uma comédia, o personagem não chega a ser julgado seriamente.

Na casa do Sr. Ramos, uma mulher diz que ele não está e bate a porta na cara do sobrinho. Ele está deixando o lugar, quando percebe o carro do patrão chegando. Corre, mas não o alcança antes que o portão da garagem se feche. A empregada deixa a casa, para colocar o gato para fora. O sobrinho assusta-se e, ao esconder-se, faz barulho. Ela solta os cachorros e corre atrás dele e, para escapar, ele entra na casa.

O Sr. Ramos e a mulher entram na casa. O sobrinho decide esconder-se, mas acaba dentro do armário do quarto do patrão. O casal sobe para o quarto, beijando-se. A câmara permanece no sobrinho, mas percebemos pelo diálogo que a mulher encontra uma arma com o Sr. Ramos. Ele tira a arma das mãos dela e a guarda em uma gaveta, ao lado do esconderijo do sobrinho. O casal começa a transar e, apavorado, o sobrinho foge do armário. Antes de sair do quarto, ainda tropeça e pede licença, mas o casal nem percebe sua presença.

No outro dia, já no trabalho, o Sr. Ramos mostra alguns novos cartazes para o sobrinho do falecido. Ele diz que está cansado, pois trabalhara até tarde. Além disso, ainda tenta se exercitar, mas não dá conta. Pede um café para a secretária, que é a jovem da noite anterior. O sobrinho explica a situação para o chefe, que nem escuta direito e assina ele mesmo o documento. O sobrinho, chateado, deixa a sala. A jovem ainda oferece café para ele, que vira a xícara de uma só vez.

O sobrinho segue direto para o cemitério, com uma coroa de flores e o documento assinado pelo patrão. Ele mostra o documento à atendente que o mostra ao diretor que o aceita. A assinatura nem ao menos é conferida. O sobrinho do falecido vai ao telefone para avisar a tia e, ironicamente, o cartaz “Morte à Burocracia” já está no cemitério.

A tia conta que inspetores da saúde pública estão dando voltas perto da casa dela. Enquanto fala, um urubu pousa na janela, assustando-a. O diretor do cemitério chama o sobrinho para acompanhá-lo até a tumba do tio. Ele tenta explicar que o corpo já fora exumado, mas o diretor não aceita e começa a xingá-lo, dizendo os piores nomes possíveis.

O sobrinho começa a persegui-lo e, ao chegar atrás de uma tumba, ele o alcança. Várias coisas voam por detrás da tumba, até que o coveiro aproxima-se e percebe que o rapaz assassinara o diretor. Uma ambulância entra no cemitério e os médicos prendem o sobrinho em uma camisa de força antes de levá-lo. Um chinês estranho, que observa a confusão, olha diretamente para a câmara e diz algumas palavras em chinês.

Na casa da tia, dois homens da saúde pública levam o caixão. Nas ruas da cidade, algumas pessoas acompanham a carruagem com o corpo do diretor do cemitério. Um longo movimento de câmera, com uma grua, mostra a bela frente do cemitério e o cortejo passando. Finalmente, é a morte de um burocrata. Fim.

Há pontos em comum entre as duas comédias, “As Doze Cadeiras” e “A Morte de um Burocrata”, principalmente o tom amalucado, *non sense*, que está presente em ambas. Além disso, os filmes partem de uma análise de Tomás Gutiérrez Alea sobre a realidade: as transformações sociais com a Revolução Cubana, no primeiro; e a burocracia do novo sistema, no segundo. A narrativa de ambos também apresenta semelhança: os dois longas-metragens são espécies de sagas, onde os protagonistas passam por diversos desafios para atingir (ou não) seus objetivos.

Apesar disso, não é complicado apontar diferenças, principalmente temáticas, entre as duas obras. Enquanto “As Doze Cadeiras” é uma comédia de costumes que trata da diferença entre as classes, “A Morte de um Burocrata” trata da burocracia, e Alea escolhe o “absurdo” como espécie de estilo cinematográfico mais propício para tratar do tema. Além disso, nesse filme, ele parece muito preocupado em fazer uso das possibilidades cinematográficas, principalmente da metalinguagem.

Também há, entre os dois filmes, uma diferença na proposta político-ideológica. O primeiro, apesar de apresentar algumas críticas sutis ao novo sistema cubano, está ideologicamente em conformidade com a Revolução Cubana: a mensagem política é pró-revolucionária. Já em “A Morte de um Burocrata”, há várias críticas diretas ao sistema, como, por exemplo, ao culto às personalidades e à burocracia. Para Alea, trata-se de críticas construtivas, que nem sempre foram corretamente compreendidas.

*Decidí hacer la película a partir de una experiencia personal. Puede sucederle a cualquiera. Me vi de pronto atrapado en los laberintos de la burocracia a partir de unos problemas muy simples y elementales que quise resolver. Perdi mucho tiempo en eso y decidí hacer justicia por mis propias manos. Pensándolo bien – me dije – mejor hago una película y así me evito líos con la policía. De esa resolución salió una comedia, porque no es ese el tono más apropiado para expresar el carácter absurdo que adquieren las deformaciones burocráticas, los formalismos y los formulismos vacíos que no tienen nada que ver con la práctica revolucionaria? [...] Sería mucho pedir a una comedia como esta que*

*provocara una toma de conciencia en el espectador burócrata. Creo que muy pocos burócratas se reconocieron como tales ante el filme. Seguramente se reían, eso sí de los otros burócratas, los que ellos mismos han tenido que padecer en alguna ocasión. El efecto positivo del filme está en que brinda apoyo moral a las víctimas del burocratismo* (ALEA, em depoimento contido no DVD lançado no México).

□

### 3.4 – “Memórias do Subdesenvolvimento”: O Novo Cinema Latino-Americano

Foi com o próximo filme, o quinto longa-metragem de sua carreira, que Tomás Gutiérrez Alea extrapolou definitivamente os limites da ilha. “Memórias do Subdesenvolvimento” (*Memorias del subdesarrollo* – Cuba – 1968) é a mais reconhecida obra do cineasta cubano, premiada em festivais (com destaque para o Festival Internacional de Cinema Karlovy Vary, de 1968) e considerada uma das melhores já produzidas na América Latina.

*“Melhor acabado que os anteriores, expressivamente impecável, calculado em cada fase de realização, o filme tem um brilho exemplar dentro do novo cinema latino-americano, sendo feito com grande rigor e um criativo trabalho sobre significantes: dispares repetições, súbitas trocas de tom (do objetivo ao introspectivo), utilização de documentários dentro da ficção, câmara de grande mobilidade que acompanha os impulsos anímicos do personagem e utilização de incidentes isolados dentro da trilha sonora”* (Blanco apud ALEA, 1984).

O filme é baseado no romance “Memórias Inconsoláveis”, de Edmundo Desnoes. O personagem principal é Sérgio, um burguês culto, que é sustentado pelo Estado e que se mantém à parte das mudanças sociais promovidas pela Revolução Cubana.

O filme começa com a seqüência de um baile popular, que serve de fundo aos créditos. Uma banda toca uma música animada, quente, e muitos foliões dançam. Os planos são tomados de dentro da própria festa, procurando inserir o espectador naquela espécie de carnaval. Os enquadramentos e a montagem assemelham-se à forma de um

documentário, com planos ilustrativos, que não apresentam um ponto de vista específico sobre a ação.

Soam tiros que se confundem com a música. Um homem cai no chão; outro tenta fugir entre a multidão. As pessoas, mesmo assim, não param de cantar e dançar freneticamente. A polícia recolhe o corpo e o leva embora. Nada muda. A festa continua até que a câmera fixa-se no rosto de uma negra, que olha diretamente para a objetiva – ou para o espectador. Para Alea, “tudo foi posto diante do espectador a partir do nosso ponto de vista mais ‘objetivo’, mais desapegado, menos comprometido” (ALEA, 1984, p. 103).

A seqüência seguinte mostra os ricos deixando Cuba após o sucesso da Revolução. Um letreiro localiza a ação: “*La Habana, 1961. Numerosas personas abandonaram el país*”. Mais uma vez os planos são tomados de forma bem objetiva, ou neutra, como num documentário. Algumas pessoas enquadradas olham diretamente para a câmera, reforçando a aparência de que as imagens foram tomadas diretamente da realidade. Há também uma estratégia narrativa de contraste entre as duas seqüências: enquanto os populares festejam nas ruas, os ricos deixam o país e choram em despedidas.

Surge pela primeira vez a figura de Sérgio. A câmera perde o caráter documental e fixa-se sobre ele que se despede de um casal mais velho – seus pais. Ele demonstra um certo incômodo – ou alívio – com a situação. Uma outra mulher, sua esposa, não se despede e vira o rosto. Ao ver o avião deixando o aeroporto, Sérgio parece aliviado e assovia.

Já dentro do ônibus, Sérgio relembra a despedida. As cenas, agora, são filmadas de forma diversa, a partir do ponto de vista do personagem. Seu rosto não é mais enquadrado, apenas as figuras de sua mulher e de seus pais. O uso de uma teleobjetiva isola essas pessoas do ambiente do aeroporto. As imagens, antes objetivas, agora evocam a lembrança ou o sonho. Para Alea (1984), “poderíamos dizer que primeiramente contemplamos a cena da despedida ‘objetivamente’ sobre Sérgio, e depois ‘subjetivamente’ a partir de Sérgio”.

Em *off*, ouvimos sua voz. Ele reflete sobre a vida que a esposa terá de levar em Miami – tendo de trabalhar até encontrar “algum imbecil” que se case com ela, pois ainda é uma mulher bonita. Depois, reflete sobre si próprio: “O imbecil fui eu”. E continua, dizendo que sempre trabalhara para manter a vida da esposa como se vivessem em Paris ou

Nova York, e não “nessa ilha subdesenvolvida”. O breve pensamento revela a situação do personagem, além de suas opiniões e ideologia.

A próxima seqüência apresenta a casa de Sérgio. Novamente, Alea faz uso de uma câmera subjetiva, como se fosse o olhar do personagem. Ao fundo, ouve-se apenas o assovio de Sérgio, como o canto de um passarinho preso em uma gaiola. Os planos mostram a sala com objetos de luxo, uma mesa cheia de garrafas de bebidas finas. Pela janela, vê-se a cidade bem distante daquele apartamento. O uso de uma lente grande angular reforça a distância entre Sérgio e a realidade de seu país, a Revolução da qual não participa.

A seqüência também traz o plano de uma gaiola, onde dois passarinhos estão presos – o que remete a Sérgio que vive preso e isolado dentro daquele apartamento de luxo. A câmera subjetiva ainda mostra o quarto do personagem, cheio de objetos deixados pela esposa, com roupas espalhadas pela cama. O plano termina enquadrando duas poltronas vazias no quarto. O espectador é levado a sentir, como Sérgio, a presença da ausência da esposa. Mais uma vez o filme passa do subjetivo ao objetivo. Sérgio, finalmente, é enquadrado em seu apartamento. Ele deita-se na cama e um objeto da esposa o incomoda, como havia sido sempre até aquele momento.

Em uma máquina, alguém escreve: “Todos aqueles que gostavam de mim e me chatearam até o último minuto foram embora”. Uma câmera subjetiva apresenta o ambiente, mostrando obras de arte e outros objetos que demonstram que Sérgio é um intelectual. Ele pensa (voz em *off*) que sempre tivera vontade de escrever um livro ou um diário e que agora se dedicaria a isto: saber realmente se teria algo a dizer. O filme é construído a partir desse texto, dessas opiniões e memórias do personagem.

Sérgio não é um burguês caricato, ao qual os espectadores sentiriam apenas aversão; pelo contrário: é um homem bonito, inteligente e culto, capaz de fazer observações pertinentes sobre a realidade. Essa é uma forma de criar identificação do público com o personagem. Ao mesmo tempo, sua postura apolítica e sua forma de evitar qualquer ação transformadora, além do sarcasmo e ironia constantes, provocam uma visão crítica do espectador sobre o personagem. Alea utiliza, dessa forma, o *pathos* de Eisenstein e o *distanciamento* de Brecht para promover a reflexão do espectador e ações transformadoras sobre a realidade.

Ainda em seu apartamento, Sérgio toma café da manhã. Ele dirige-se à varanda e decide observar a cidade por uma luneta. O áudio traz o canto dos passarinhos, uma referência da semelhança entre o personagem e aquele pequeno animal preso na gaiola. A imagem, mais uma vez subjetiva, mostra Havana pela luneta. Sérgio apenas observa a cidade, de cima e de longe, sem participar ou interferir naquela realidade.

*A luneta no terraço é o símbolo mais contundente da sua atitude perante a realidade: ele vê tudo de cima e, de longe, é capaz de julgar a realidade – a partir do seu ponto de vista subjetivo –, mas não pode participar dela ativamente (ALEA, 1984, p. 106).*

Sérgio analisa a cidade, mas é incapaz de compreender as mudanças na ilha. Ele ironiza Picasso, que ficara de mandar uma pomba para ocupar o espaço que era destinado à água imperial: “Muito cômodo ser comunista e milionário em Paris”. Ao enxergar uma frase revolucionária em uma parede – “Esta humanidade disse ‘basta!’ e começou a andar.” –, tece novo comentário sarcástico: “Como meus pais e Laura... e só vai parar em Miami.”. Esses comentários, muito irônicos, são também perspicazes.

O canto do passarinho chama a atenção de Sérgio. Ele percebe que uma das aves está morta. Ele pega o bichinho e o atira pela varanda. Agora, como o passarinho que restou, ele está preso e sozinho. O passarinho canta, enquanto Sérgio mira o horizonte e boceja.

Sérgio dispara um gravador e ouve uma discussão entre ele e a mulher. Enquanto escuta, ele mexe e brinca com os pertences que a mulher deixara para trás. Nessa seqüência, Tomás Gutiérrez Alea mistura e relaciona dois tempos narrativos: o passado (da gravação) e o presente.

A discussão começa quando ele provoca a mulher, olhando-a fixamente e perguntando coisas frívolas. Ela irrita-se rapidamente e cada vez mais, dizendo-se rodeada de bichos naquele lugar, “um país que atrasa a gente”. Ele continua a provocação, afirmando que ela tem estudado muito inglês e que está pensando em deixar Cuba. A mulher fica ainda mais nervosa e ele diz que adora quando ela fica vulgar. Nesse momento, há um *insert* da imagem da mulher deitada na cama, sob o ponto de vista de Sérgio (mais

uma vez, trata-se de imagens subjetivas). Em seguida, ele manipula um batom, um símbolo fálico.

Ela diz que Sérgio não está nada bem. A resposta do marido é irônica e instantânea: “É que não tenho mais brilhantina Yardley, nem pasta de dente Colgate, nem loção após barba imperialista”. Ele continua a provocá-la, afirmando que acha ela cada vez mais bonita e mais artificial, pois não gosta de beldades naturais, mas de mulheres feitas com boa comida e boas roupas. “Assim”, continua, “foi possível que se diferenciasse das cubanitas vulgares”. Nesse momento, há outro *insert* de uma imagem dela, dessa vez nua, entrando no banho. Sérgio desenha um rosto no espelho com o batom.

Quando Sérgio diz que fala a verdade, mas que também está zombando dela, a mulher enerva-se. Ele adora a situação e dá risada. A imagem mostra Sérgio passando uma meia-calça sobre o rosto, quase triste, contrastando com o áudio da risada. Ele chega a vestir a meia-calça na cabeça. Toda a seqüência demonstra o cinismo e a solidão de Sérgio. Ele retira a meia-calça da cabeça e permanece em silêncio, sentado em uma poltrona, preso em sua gaiola.

A próxima seqüência começa com imagens documentais de pessoas andando pelas ruas. Mais uma vez a câmera é o olhar de Sérgio, que só enxerga mulheres. Finalmente, surge o personagem entrando em uma livraria. Volta-se à câmera subjetiva que “enxerga” a maioria das publicações nas prateleiras como livros comunistas. Ao final do plano, uma garota olha diretamente para a câmera (para Sérgio). Ele tece comentários sobre as mulheres cubanas, mostrando todo o seu machismo: “As mulheres te olham nos olhos como se o teu olhar as tocasse”.

Sérgio continua seu passeio pela cidade. As imagens são tomadas a certa distância, com uma teleobjetiva. Nesse momento, há a primeira inserção de cine-jornais da época. Trata-se do incêndio da loja “El Encanto”, uma das ações de sabotagem dos contrarrevolucionários. No filme, a imagem corresponde à memória de Sérgio. Ele continua sua análise, dizendo que Havana, que já fora chamada de “a Paris do Caribe”, parece provinciana desde o incidente. As imagens mostram elementos que traduzem as opiniões de Sérgio. À frente de um restaurante, uma das placas traz os dizeres do poeta José Martí: “*Nuestro vino es agrio, pero es Nuestro vino*” (“Nosso vinho é azedo, mas é nosso vinho”). Para Sérgio, Havana agora mais parece “Tegucipalpa do Caribe”.

Ele prossegue, afirmando que a mudança não é reflexo apenas do fim da luxuosa loja ou das boas coisas para se comprar, mas também por causa das pessoas. Mais uma vez uma câmera subjetiva mostra como Sérgio vê aquelas pessoas: infelizes, angustiadas. Interessante notar nesse momento que as imagens documentais, captadas com câmera escondida, expressam um ponto de vista, a percepção de Sérgio sobre a realidade. Claro, há uma seleção de rostos, nenhum ri ou festeja; mas o que consegue caracterizá-los ainda mais é o fato dos espectadores já estarem suficientemente envolvidos com o personagem para compreender o que ele sente e pensa. Ao final, enquadra-se Sérgio também apresentando o mesmo semblante. Ele conclui: “Que sentido tem a vida para eles? E para mim?”. Mais uma vez se dá o salto do subjetivo (a percepção de Sérgio) para o objetivo (a visão do diretor, a visão do espectador). Ele ainda conclui: “Eu não sou como eles” – o que entra em desacordo com a imagem.

A próxima seqüência apresenta um novo personagem: Pablo – amigo de longa data de Sérgio. Eles passeiam de carro e conversam sobre a Revolução Cubana. Pablo afirma que o futuro de Cuba é igualar-se ao Haiti, que derrotou Napoleão, mas tornou-se um país paupérrimo. Ele avisa que planeja deixar a ilha.

O filme novamente vai e volta no tempo, relacionando passado e presente. Enquanto conversam no carro, Sérgio relembra episódios passados do relacionamento dos dois, como um jantar deles com as esposas em um restaurante luxuoso. Em outro momento, enquanto Pablo diz que nunca se metera com política, apenas trabalhara “como um burro”, a imagem mostra os dois em um clube, olhando mulheres bonitas e seminuas que passam por eles. A memória de Sérgio serve como uma crítica ao amigo, desconstruindo o discurso de Pablo.

Durante o passeio, há dois momentos que demonstram as dificuldades enfrentadas por Pablo com o novo regime. Em um posto de gasolina, não há óleo para colocar no carro. Logo depois, em uma oficina, o mecânico diz que não há tinta para consertar o veículo. Mais que refletir as condições de Cuba devido ao embargo econômico, a seqüência mostra que os problemas burgueses são pequenos. Sérgio dá risada quando Pablo diz que, apesar de todas as dificuldades em fazer a manutenção do carro, ele deve entregá-lo do mesmo jeito que estava para poder deixar o país.

Enquanto o amigo tenta consertar o carro, Sérgio analisa os verdadeiros problemas de Cuba, como a fome. Mais uma vez os pensamentos dele são acompanhados

de imagens documentais. Ele diz que os cubanos já passaram muita fome desde que os espanhóis chegaram à ilha. Desenhos e fotos com escravos, pessoas e crianças subnutridas reforçam o discurso. Ele apresenta números da miséria latino-americana: quatro crianças morrem por minuto de doenças causadas por subnutrição, o que totaliza vinte milhões de crianças em dez anos, o mesmo número de mortes da Segunda Guerra Mundial. Fotos mostram crianças subnutridas, doentes e mortas. Sérgio mostra que possui uma formação humanista, que conhece os problemas de Cuba, mas é incapaz de fazer algo para mudar a situação. Assim, Alea promove a identificação, mas afasta ideologicamente o espectador de Sérgio.

Os dois amigos chegam à casa de Sérgio. Dois carros de luxo estão na garagem. Ele diz que prefere assim, sem ter de consertá-los a todo o momento ou arranjar qualquer problema. Mais uma vez ele mostra-se incapaz de agir. Pablo diz que não pretende mais ficar em casa de braços cruzados. Sérgio retruca que esse discurso é semelhante ao que dizem os prisioneiros da Baía dos Porcos; ou seja, Sérgio não acredita que será fácil derrotar o novo governo.

O diálogo também serve como “deixa” para que o filme introduza, nesse momento, um trecho documental. Alea apresenta um título: “*la verdad del grupo esta en el asasino*”. Um narrador onipresente, que não é Sérgio, reflete sobre a hierarquia de funções sociais dos invasores da Baía dos Porcos, que sintetiza a divisão do trabalho social e moral da burguesia. A narração é acompanhada de trechos de documentários produzidos em ocasiões diversas.

O trecho revela o representante de cada uma das funções sociais necessárias à manutenção do capitalismo: “o sacerdote, o homem da livre empresa, o funcionário diletante, o torturador, o filósofo, o político e os inumeráveis filhos de boa família”. O narrador segue explicando que cada um tinha uma função específica, mas era o grupo em sua totalidade que dava sentido às ações individuais. Com trechos do julgamento de Calviño, um dos contra-revolucionários, o narrador prossegue: “Isolado, Calviño é um criminoso que até aos burgueses causa horror”. Enquanto são ouvidos trechos de testemunhas contando os crimes de Calviño, há imagens do próprio Batista e de seus policiais manipulando armas; dos revolucionários presos e maltratados após o assalto ao

Quartel Moncada<sup>4</sup>, inclusive Fidel Castro; dos cubanos mortos pelo governo de Fulgêncio Batista; das batalhas nas ruas de Havana.

O narrador continua: “Em todas as sociedades capitalistas há, à disposição da burguesia, este tipo de homem, encarregado dessa tarefa singular. Mas na divisão do trabalho moral, o assassino de aluguel possibilita a existência dos que não estão em contato direto com a morte e podem manter, como indivíduos, suas almas limpas”. As imagens, bem didáticas, mostram bailes onde a alta burguesia cubana diverte-se sem preocupações, rindo enquanto dançam ou bebem uísques importados. Trechos de depoimentos dos presos pelos revolucionários confirmam a análise: “Não conhecia Calviño [...]. O que me interessava era apenas viver minha vida”. O narrador continua: “Todos parecem elementos deslocados de um sentido global que ninguém assume completamente”. Um padre diz que sua missão foi “puramente espiritual”, enquanto outros se declaram apolíticos.

Sobre imagens de homens, mulheres e crianças mortas e mutiladas, o narrador volta a falar do “assassino”: “O assassino torturador, extremo dessa divisão de trabalho, recorre à totalidade para reivindicar sua irresponsabilidade moral. [...] Os demais indivíduos que chegaram com Calviño na invasão não se reconhecem no sistema que os implica nem em seus atos”. Sobre a imagem de uma festa de luxo, continua: “Nas contas do latifundiário Freyre, nas extremas-unções do sacerdote Lugo, nas razões refinadas do filósofo Andreu, no desemprego e no livro do diletante Rivero, na ‘democracia representativa’ de Varona, quem poderia ler diretamente a morte que através deles se expandia por Cuba; a morte por fome, por doença, por tortura, por frustração?”. Logo após o texto, uma bonita senhora da alta classe bate palmas. Logo depois, surgem imagens dos protestos dos revolucionários e do combate deles com a polícia de Batista.

Esse trecho documental do filme é colocado sem qualquer ligação direta com a história do filme, apesar de intimamente ligado ao tema. Há apenas uma deixa –cita-se a invasão da Praia Girón – mas não se trata de uma opinião de algum personagem, nem mesmo um filme dentro da trama do filme (como é o caso do cine-jornal em “Cidadão Kane” – *Citizen Kane*, EUA, 1941, de Orson Welles –, por exemplo). Trata-se mesmo de uma inserção, que traz uma reflexão do próprio diretor, reforçando o caráter de colagem cinematográfica da obra.

---

<sup>4</sup> Cf. Capítulo Anexo.

*Ou seja, não devemos confundir-nos diante das imagens documentais – conseguidas através de um processo de captação direta de aspectos da realidade – que são incluídas no filme (fragmentos de noticiários, fotos de revista, notícias de jornal, gente na rua filmada por uma câmera oculta...), pensando que constituem o reflexo objetivo da realidade na qual a trama – ficção – se desenvolve. Essas imagens correspondem a uma seleção e ordenação realizadas pelos autores do filme, e estão marcadas, portanto pela sua subjetividade. São tão tendenciosas como o resto das imagens que aparecem no filme, e que foram cuidadosamente elaboradas antes da filmagem. Ainda no caso daqueles fragmentos que aparecem incrustados no filme porque pertencem a uma outra ordem de coisas, a outra dimensão que, aparentemente nada tem a ver com o desenvolvimento dramático ou narrativo que ali está presente, mesmo no caso dos fragmentos que conservam, de alguma maneira, sua autonomia (fotos de revista, fragmentos de noticiários...) – uma vez que foram trazidos para fazer parte do filme, não podem ser entendidos isoladamente, mas apenas em estreita relação com o resto da obra, o contexto em que estão inseridos (ALEA, 1984, p. 107 e 108).*

Após o trecho documental, o filme retorna ao apartamento de Sérgio. O protagonista sente-se atraído por sua empregada doméstica. Ela conta como foi seu batismo no rio e Sérgio imagina e erotiza a cena. A fotografia estourada e a trilha sonora exacerbam a condição de sonho: Sérgio é o padre que carrega a mulher e a mergulha no rio.

Volta-se ao real do filme, com o personagem alisando uma imagem da Vênus de Botticelli em um livro. Sérgio passa, então, a observar a mulher, que arruma a casa. Cenas reais, com ele sentado em frente à máquina de escrever, são alternadas a cenas de sua imaginação, em que Sérgio a beija e a vê nua sobre a cama. Ela deixa o apartamento e ele continua em seu apartamento, literalmente coçando-se.

Nessa seqüência, Alea apresenta mais um valor da antiga sociedade burguesa, principalmente latino-americana, que dificilmente será transformado: o machismo. Além de criticá-lo, a apresentação desses desejos de Sérgio promove uma identificação do espectador com o protagonista, uma vez que “é compreensível que os valores que marcaram profundamente todos os estratos da sociedade durante séculos não desapareçam da noite para o dia” (ALEA, 1984, p. 109).

Após uma breve seqüência em um clube, onde Sérgio reflete sobre a condição das pessoas dali, Alea insere um telejornal. Primeiramente, surge uma imagem de Marilyn

Monroe cantando. Em seguida, uma reportagem sobre a Base de Guantánamo, onde soldados americanos provocam os cubanos, fazendo gestos obscenos para a câmera. A reportagem acusa os EUA de utilizarem-na como base de espionagem contra Cuba. Trata-se de mais um trecho do filme que está fora da trama propriamente dita, mas intrinsecamente ligado ao tema.

Sérgio caminha pela rua. Um *lettering* apresenta um novo personagem: Elena. Ele a encontra na porta do ICAIC. Trata-se de uma bela moça, que usa um vestido pouco acima do joelho. Ao passar, ele elogia os joelhos de Elena. Sérgio continua seu caminho, subindo as escadas, mas observa-a de longe. Percebe que ela confere seus próprios joelhos, olha em direção a ele e sobe uma outra escada que leva ao mesmo lugar. Sérgio segue em sua direção e a convida para comer algo. Ela refuta, mas após passar um anão carregando um violoncelo, “quebrando o clima”, Sérgio diz que pode apresentá-la a um diretor do ICAIC. Ela aceita. Toda a cena é filmada com uma câmera subjetiva, que interage com a mulher.

Já em um restaurante, Sérgio pede algo para beber. Elena não aceita, dizendo que está tomando injeções para os nervos. Ele aproveita para pegar em suas mãos, mas a mulher não deixa. Ela diz que quer ser atriz, pois está cansada de ser sempre a mesma pessoa. Sérgio rebate, dizendo que os personagens são como discos arranhados e uma atriz apenas repete sem parar “os mesmos gestos e as mesmas palavras, os mesmos gestos e as mesmas palavras, os mesmos gestos e as mesmas palavras...”.

Nesse momento, Alea utiliza a metalinguagem para brincar com seqüências de filmes alheios e criticar a censura. Cada uma das cenas, todas com apelo sexual e censuradas pelo governo Batista, repetem-se diversas vezes. Os atores, assim, “repetem os mesmos gestos e as mesmas palavras”. Até mesmo a atriz francesa Brigitte Bardot aparece na seqüência. Ao final, Sérgio, Elena e o próprio Alea estão em uma sala de projeção.

Como personagem, o diretor explica que aquelas cenas foram censuradas pelo governo Batista e que ele pretende utilizá-las algum dia em uma espécie de filme-colagem (sem dúvida, o próprio filme). Sérgio diz que os homens do governo Batista tinham suas preocupações morais. Prontamente, Alea responde: “Pelo menos, mantinham as aparências”. Esse breve diálogo reforça os dois pontos de vista sobre a Revolução Cubana presentes no filme: Sérgio refuta as mudanças, enquanto Alea mostra-se partidário da Revolução.

Ao final do dialogo, Sérgio ainda diz que para usar aquelas cenas, seria necessário algum sentido; ao que Alea completa: “Vai aparecer, você verá”. É interessante o uso da metalinguagem, pois é o único trecho de imagens não produzidas por ele nesse filme-montagem que está diretamente inserido na trama, como parte da ação diegética. Sérgio ainda pergunta se “eles” vão deixá-lo usar as imagens e Alea responde prontamente: “Vão”.

Há uma breve entrevista com Elena, que deixa claro que ela nunca trabalhou nem estudou para ser atriz. Para convencê-los de que pode ser boa, canta, de forma bem desafinada, uma canção. Todos olham-na espantados. Alea coloca uma pitada de humor num filme muitas vezes amargo.

Sérgio e Elena caminham pela rua. É um momento de paquera, com brincadeiras que envolvem a mulher. Eles chegam ao prédio de Sérgio e Elena reluta em subir, mas acaba cedendo. Na sala do apartamento, ela pergunta se ele é revolucionário e afirma que, em sua opinião, ele não é a favor nem contra a Revolução. Sérgio, então, pergunta o que ele é. Elena responde prontamente: “Nada, você não é nada”. Até mesmo a ingênua garota é capaz de entender o que Sérgio representa.

Em seguida, o homem a convence a experimentar alguns vestidos de sua ex-mulher. Já com outra roupa, ela pede que Sérgio abotoe o vestido. Pelo espelho, eles cruzam olhares e Elena sorri. Eles se beijam e, logo depois, Elena finge chorar. Ele acaricia a mulher, que se vira e o beija novamente. Ela começa a brincar de fugir dele. Ele a deita na cama, beija suas pernas. Ela foge. Finalmente, os dois se beijam longamente e se deitam na cama.

Após a transa, Sérgio veste-se enquanto Elena chora, dizendo que ele a desgraçara. Sérgio tenta convencê-la do contrário, mas Elena chora ainda mais. Depois, já na porta de casa, ele entrega-lhe a sacola com os vestidos da ex-esposa. Mais uma vez ela reluta, mas acaba aceitando, e deixa a casa. Sérgio acredita que as roupas foram suficientes para acertar as contas com Elena. Ele fica sozinho, satisfeito com sua conquista.

Nesse final de seqüência, talvez a mais longa do filme, é interessante notar a utilização do áudio. Um rádio ligado ao fundo dá notícias de Cuba e do conflito com os EUA. É uma maneira de não deixar o espectador envolver-se completamente com a trama individual do protagonista, lembrando-o que aquela situação está inscrita em um contexto político. Sérgio não está interessado nisso e desliga o rádio.

Volta-se a escutar a gravação da discussão entre Sérgio e a ex-esposa. Dessa vez, trata-se da memória de Sérgio. A discussão segue além do ponto onde ele havia interrompido a gravação. A câmera, agora subjetiva, mostra o ponto de vista do personagem. Há, ainda, correspondência entre som e imagem. Laura cai no chão e reafirma sua decisão de deixar o país sozinha, deixando-o para trás. A essência, ou mensagem, da seqüência é a mesma do trecho inicial do filme (a solidão e cinismo do personagem), mas, dessa vez, há uma informação complementar: aquela gravação representa o início da solidão de Sérgio.

Em seu apartamento, Sérgio barbeia-se. Toca a campainha. Elena entra sorridente no apartamento, beija-o e começa a cantar. Ele estranha como a mulher está bem, depois de tudo. Ela diz que já passou e que foi até o apartamento para ver como ele estava. Ainda oferece-se para arrumar o apartamento e fazer o almoço. Ela parte para cima dele, mas ele não parece animado. Ela percebe, mas não deixa o clima frio instaurar-se. Canta uma música, dizendo que ele não a ama mais. Os dois sorriem e ela, pegando um disco, pergunta se ele não gosta de balada. Ele continua perguntando sobre o drama da noite anterior. Ela desconversa e os dois começam a se beijar, cheios de vontade.

Nesse momento, a imagem é paralisada e a seqüência torna-se uma série de imagens de Elena que já passaram pelo filme, todas fixas e a partir da visão de Sérgio. Mais uma vez o filme deixa a câmera objetiva para mostrar a percepção de Sérgio sobre Elena. Começa mais um pensamento do personagem. Ele diz que a mulher mostrou-se completamente incoseqüente e que isso é um sinal do subdesenvolvimento: a dificuldade de relacionar coisas, juntar experiências e desenvolver-se.

A seqüência continua sobre imagens documentais de mulheres que passeiam pela cidade. Sérgio segue dizendo que é difícil encontrar uma mulher com sentimentos e cultura, pois os cubanos gastam todo o talento para adaptar-se ao momento. Para ele, as pessoas não são coseqüentes e sempre precisam de alguém que pense por elas. A percepção de Sérgio mostra-se preconceituosa e machista, remetendo a valores da antiga burguesia cubana, que se espelhava na cultura dos países desenvolvidos e acreditava na incapacidade dos cubanos em fazer algo por si próprios.

Em seguida, Sérgio acompanha Pablo ao aeroporto. Na estrada, ele vê, mais uma vez, o *outdoor* que remete ao sucesso do Exército Cubano em impedir a invasão da Praia Girón, na Baía dos Porcos. Pablo diz que espera encontrar o amigo em Miami em

breve. Sérgio diz que não vai, pois conhece os EUA, mas não tem idéia do que vai ocorrer em Cuba. Já no aeroporto, Pablo diz que não há mistério, que dessa vez não será como na Baía dos Porcos. Ele conclui que, quando acontecer, ele estará do outro lado. Sérgio sorri, cinicamente, e provoca: “E você também vai poder encontrar velhos amigos por lá”. Pablo contesta, dizendo que entende a insinuação, mas que há muita gente decente que também partira para lá. “É o que eles diziam”, alfineta Sérgio. “Tenho a consciência muito tranqüila”, responde Pablo. “Você, sim”, conclui Sérgio.

Enquanto Pablo tenta falar algo através do vidro, Sérgio reflete sobre ele e o amigo. “Será que já fui como ele? É possível. Mesmo se a Revolução me destruir, é minha vingança contra essa estúpida burguesia cubana e cretinos como Pablo”. Para Sérgio, Pablo não é Pablo, mas sim sua própria vida: “Tudo o que não quero ser. É bom vê-los partir, é como tirá-los de dentro de mim”. Enquanto o amigo vai embora, Sérgio pensa na sua condição e sente-se vazio. Ele, como Elena afirmara, não é nada.

Passeando pela rua, ele fixa o olhar sobre uma casa de luxo. Mais uma vez é o espaço de sua memória. Com imagens do passado, ele diz que ali vivia Francisco de la Cuesta, um amigo de infância. A casa tem carros de luxo, muitos brinquedos. Ele se pergunta se o amigo se lembrará das brincadeiras dos dois. Sua solidão cresce e Sérgio está nostálgico. Passando em frente a uma escola militar, lembra-se de sua escola católica, onde brincava com seus amigos. Ele conta que, na escola, os Padres sempre tinham razão, mesmo que ele não fizesse coisa errada alguma. Assim, ele aprendera sobre justiça e poder. Nesse ponto, Sérgio mostra um pensamento revolucionário.

Sérgio relembra a primeira vez que fora a uma rua de prostituição com o amigo Armando, cujo pai era “um livre pensador”: toda semana lhe dava dinheiro para ir ao prostíbulo. Nesse ponto, Alea critica o conceito de “livre pensador” adotado pela burguesia, o caráter de artista libertário, que aproveita a vida de forma hedonista, mas que promove a prostituição, por exemplo.

A primeira vez de Sérgio fora um fiasco: o amigo lhe contratara uma mulher gorda, de 50 centavos, mas ele não conseguira fazer nada com ela. As imagens mostram como a prostituição era comum em Cuba. Sérgio continua, dizendo que tivera de procurar outra prostituta. E, assim, também passara a ir toda semana.

Mais uma vez Sérgio está em uma livraria. Enquanto retira da prateleira o livro “Lolita”, de Vladimir Nabokov, ele pensa em Elena. Sérgio não compartilha nenhuma

idéia com ela. Ele a considera desinteressante e nem um pouco complexa. “Eu sempre busquei viver como um europeu. Ela me faz sentir o subdesenvolvimento a cada passo”, conclui (em *off*), enquanto a observa, entediada, no canto da livraria. Em uma exposição de quadros, ele tenta explicar as obras para a namorada, mas ela não presta atenção e começa a arrumar a gravata de Sérgio. Logo depois, está entediada em um canto da galeria.

A seqüência seguinte começa com um *insert*: “*una aventura en el trópico*”. Trata-se de uma reflexão de Sérgio sobre Ernest Hemingway, em função de uma visita a casa onde vivera o escritor. Um grupo de turistas escuta a explicação de um guia turístico que fala coisas sem importância sobre uma gazela que Hemingway matara na África. Sérgio desvia a atenção e percebe Elena que observa os pertences da casa. O guia continua apresentando fotos para o grupo, da época em que o escritor estivera na Guerra Civil Espanhola. Sérgio observa as fotografias, que ocupam toda a tela.

Elena tenta conversar com Sérgio: “Então, esse tal ‘Mister Way’ morava aqui? Não tem nada de outro mundo, só livros e animais mortos”. Ela continua, dizendo que a casa tem o mesmo cheiro, os mesmos móveis, o mesmo jeito das casas dos americanos em Cuba. Sérgio pergunta como é o cheiro dos americanos e ela responde que isto se sente. Sérgio, então, alfineta a cubana: “E você prefere o cheiro dos russos ou o cheiro dos americanos?” Sérgio mostra-se, mais uma vez, perspicaz e crítico. Elena não deixa a discussão prosseguir, afirmando que não entende nada de política e frustrando Sérgio.

Enquanto Elena posa para uma fotografia na casa de Hemingway, Sérgio continua suas análises. A seqüência deixa de ser objetiva: o filme traz as fotos de Elena, uma por uma. Sérgio diz que o trópico e os países atrasados servem apenas para matar animais silvestres, pescar, tomar sol: “e aí está: a *beautiful cuban señorita*”. Ele não critica a postura de Hemingway, pelo contrário, compreende-a e a toma para si.

Sérgio lê um livro de Hemingway, uma passagem onde conta como perdera o medo, correndo atrás de um búfalo. O cubano ironiza, dizendo que correr atrás de um búfalo não é suficiente para vencer o medo. “Mas em Cuba não tem búfalo... Sou um idiota”. Ele continua dizendo que Hemingway vencera o medo da morte, mas não suportara o medo da vida, do tempo, de um mundo já grande demais para ele (referindo-se ao fato de o escritor ter se suicidado, em 1961). Elena interrompe seus pensamentos, perguntando porque a abandonara na porta da casa. Ela pergunta se ela não importa a ele.

Ele diz que é a ela que nada importa, “nada de nada”. A diferença entre os dois começa a ficar insuportável.

Enquanto o guia continua contando aspectos da vida de Hemingway, Sérgio o analisa. Seu nome é René Villareal e fora encontrado por Hemingway ainda na infância. Para Sérgio, ele fora moldado por Hemingway para servi-lo, “o criado fiel e o senhor, o colonizador e Gunga Din”. Seus pensamentos surgem em *off*, sobre fotos dos dois e imagens da ilha. Sérgio continua, dizendo que ali Hemingway encontrara seu refúgio, mas que o escritor possuía objetos de todas as partes do mundo menos de Cuba: “Cuba nunca lhe interessou realmente”, conclui.

Observando pela janela, Sérgio vê que o grupo está deixando a casa e que Elena o procura com os olhos. Ele esconde-se atrás de uma pilastra. Ela o chama aos berros, mas ele continua escondido. Com medo de ter sido abandonada, ela pede uma carona e deixa o local com o grupo. Sérgio ainda permanece algum tempo parado, observando a paisagem ao longe.

Toda a seqüência na casa de Hemingway faz um paralelo entre as relações do escritor norte-americano com Cuba ou os trópicos e a relação entre Sérgio e Elena. A “*beautiful cuban señorita*” é bonita, quente e responde aos anseios mais primitivos de Sérgio, mas é incapaz de interessá-lo realmente, pois não é culta o suficiente, não compartilha o gosto pelas artes e não parece muito interessado em política. Hemingway, que nunca se interessou realmente por Cuba ou pela África, aproveitou-se de tudo o que ofereciam: caçadas, aventuras, criados... Sérgio quer ser europeu e não se encaixa em Cuba e sua relação com Elena deixa isto ainda mais claro para ele.

A seqüência seguinte traz uma mesa redonda entre René Depestre, Gianni Toti, David Viñas e Edmundo Desnoes, o próprio autor do livro que deu origem ao filme. Eles discutem o tema “Literatura e Subdesenvolvimento”. Sérgio acompanha a discussão da platéia. Depestre começa dizendo que a arte em um país subdesenvolvido tem a função de fazer o povo tomar consciência de sua capacidade de transformar sua vida social – opinião compartilhada por Tomás Gutiérrez Alea.

Edmundo Desnoes lê um trecho de um livro que mostra o preconceito contra os latinos (“todos os latino-americanos são negros, discriminados etc.”). Ironicamente, todos os escritores são brancos (apenas um, Depestre, é mulato) e um criado negro serve água para eles. A condição social criticada pelo autor acontece ainda na Cuba socialista; e pior,

com os próprios intelectuais de esquerda no papel de senhores, de colonizadores. Alea sublinha essa questão, com enquadramentos que priorizam o criado negro em detrimento da própria mesa redonda.

A discussão continua abordando a questão do capitalismo imperialista e do socialismo e das condições políticas e sociais do mundo. Alguns autores começam a discutir mais diretamente, mas Desnoes não participa e acende um charuto. É a deixa para Sérgio começar mais uma reflexão. Dessa vez, ele critica a postura de Desnoes, dizendo que em Cuba ele ocupa um lugar, mas, fora dali, não seria ninguém. Ele deixa transparecer que já conhecia o escritor: “Quem te viu, Eddy, quem te vê, Edmundo Desnoes...”. É curioso, pois se trata do próprio autor do livro.

Um americano que está na platéia decide participar da discussão e pergunta, em inglês: “Sendo a Revolução Cubana tão original, por que recorre a métodos tão arcaicos, como a mesa redonda, e por que não cria um método mais dinâmico para gerar uma interação entre a mesa e o público?”. O público gosta da questão e sorri. Alea dá voz a um americano para fazer uma crítica pontual à Revolução Cubana, que nem sempre propõe mudanças e muitas vezes segue modelos pré-estabelecidos. Assim, critica a aproximação com o comunismo soviético, como também à produção artística que se assemelha à produção russa. Para Alea, é necessário criar novas formas de comunicação e de ação, como o faz neste filme.

Sérgio caminha pela rua, pensando. Ele concorda com o americano. Para ele, parece cada vez mais difícil ficar livre do subdesenvolvimento, cada vez mais presente em tudo. Ele se pergunta: “O que você faz aqui, Sérgio? O que isso significa? Você não tem nada a ver com essa gente. Está só. No subdesenvolvimento, as coisas não têm continuidade. Tudo é esquecido, as pessoas não são conseqüentes. Você se lembra de muitas coisas. Demais. Onde estão tua gente, teu trabalho, tua mulher?”. Através de uma teleobjetiva, Sérgio, ao caminhar, vai saindo de foco e de enquadramento: ele está cada vez menos nítido – é a desconstrução do personagem. “Você não é nada, nada. Está morto. Agora começa, Sérgio, tua destruição final”, conclui.

Sérgio chega em casa e encontra uma carta da mãe na caixa do correio. Ele reclama, dizendo que a mãe sabe que ele não gosta de chicletes e usa barbeador elétrico, mas insiste em enviar chicletes e lâminas ao invés dos livros e revistas que sempre pede. Ele diz que não entende a letra de sua mãe e que é incapaz de compreendê-la.

Caminhando pela rua, Sérgio relembra-se de Hanna – o que de melhor já acontecera em sua vida. Mais uma vez acompanhamos a memória dele. Hanna é uma bela garota loira que se encontra com ele na porta do colégio. Ela é alemã, viera para Cuba fugindo de Hitler. “Ela era mais madura que as garotas subdesenvolvidas daqui”, analisa Sérgio. As imagens mostram os dois passeando, conversando e divertindo-se. Depois, imagens de Cuba, longos planos feitos com gruas, mostrando florestas, casas, rios, lembrando o próprio paraíso. Eles se beijam sob uma árvore e depois na cama. Uma trilha musical suave ajuda na construção do idílio de Sérgio.

Sérgio também se lembra da separação. Sobre imagens de Hanna em Nova Iorque, ele diz que iam se casar quando ela foi para os EUA. O plano era ele também seguir para lá e tentar a vida como escritor. E Hanna acreditava nele. Mais fotos de Hanna e Sérgio juntos. Na mesma época, o pai de Sérgio lhe dera uma loja de móveis. Há uma quebra na trilha musical, que se torna mais deprimente. Acompanha-se, através de uma câmera subjetiva, a inauguração da loja de Sérgio. Sérgio trabalha sem parar (“dois anos como um louco”) e adia, em carta, sua ida a Nova Iorque. Até que um dia, ele a perde... Ela o abandona em um restaurante.

Sérgio está na rua e chove. Volta-se ao real do filme. Ele pega um táxi para casa, mas percebe que Elena o espera em frente ao prédio. Ele tenta esconder-se e entra no prédio pela garagem. Elena o reconhece e segue correndo atrás dele. Já no apartamento, Sérgio observa a cidade de longe. A campainha toca sem parar, mas ele não atende, liga a TV e acompanha imagens de conflitos nas ruas da cidade. Ele não quer participar de nada e está cada vez mais isolado em seu apartamento.

Dois funcionários do governo entrevistam Sérgio em seu apartamento. A tomada é feita com uma câmera subjetiva, como o olhar de Sérgio, enquadrando os dois entrevistadores. A mulher está visivelmente incomodada com o fato de Sérgio não trabalhar, viver de aluguéis e morar em um apartamento tão amplo. Sérgio, ao contrário, parece gostar da situação. Ele faz questão de deixar claro que é um ótimo apartamento, com dormitório, escritório e nada menos que dois quartos de empregados e cinco banheiros.

Andando pela rua, Sérgio parece até assustado com sua condição: em meio à Revolução, ele continua vivendo de aluguéis. E continuará assim por cerca de onze anos, até que perca definitivamente a posse dos imóveis. Ele caminha entre uma multidão,

literalmente andando na contra-mão de uma passeata comunista. O áudio traz o canto socialista do povo. A seqüência documental foi filmada em manifestações do Dia do Trabalhador, o dia primeiro de maio.

Volta-se, então, à seqüência inicial do filme: o baile popular na rua. Só que, desta vez, o áudio que acompanha os planos não traz a música quente do início. Os sons agora são desconexos, vagos e parecem corresponder a um estado de ânimo muito diverso do que mostra a imagem. Agora, Sérgio também está presente na multidão, mas por mais que tente, não pode entrar no clima que envolve a todos. Os sons expressam essa condição do protagonista e, ao mesmo tempo, mantêm o público distante do baile, passando a compartilhar o mesmo ponto de vista de Sérgio.

*Talvez a metáfora do homem que morre vítima de uma violência, no meio de um baile popular que não se detém em nenhum momento, não tenha sido suficientemente significativa para o espectador nos momentos iniciais do filme. Agora, vendo-a pela segunda vez a partir de outra perspectiva, e relacionando-a com o personagem central do qual já temos a necessária informação para prever o seu destino trágico, a metáfora expande-se, alarga-se para além do seu significado primário, direto, contingente, e abre-se propiciando considerações sobre a realidade em que está emaranhado o personagem e que ele é incapaz de compreender com profundidade (ALEA, 1984, p. 103, 104).*

Sérgio continua seu caminho pelas ruas, refletindo. Ele sente-se um velho de 38 anos, mais estúpido, “mais podre do que maduro”. Ele tira uma foto com um lambe-lambe, enquanto culpa os trópicos pela sua condição: “Aqui tudo amadurece e apodrece com facilidade”.

Em seu apartamento, Sérgio vê suas fotos desde que era um bebê. Ele faz uma retrospectiva de sua vida, como é comum as pessoas fazerem quando estão próximas da morte. Ele percebe que nada produzira na vida, nenhum fruto. Ao mirar a sua recente foto, ele diz: “Acho que aparento certa dignidade”. E fixa o olhar na câmera por alguns segundos. Este plano, com o olhar de Sérgio para nós, espectadores, propõe algumas questões: Qual a sua opinião sobre Sérgio? E sobre você mesmo? Sobre a sua vida? – O espectador é chamado à reflexão.

Sérgio atende a porta. Um homem, irmão de Elena, pede satisfações a ele. Elena dissera ao irmão que Sérgio aproveitara-se dela e exige que ele se case com a moça.

Ele atira os vestidos que Sérgio dera a Elena. Sérgio está assustado e, em seus pensamentos, afirma estar disposto a casar-se com ela.

Em um restaurante, Sérgio, Elena e o irmão conversam. Elena repete a história, dizendo que Sérgio a levava a seu apartamento para dar-lhe alguns vestidos e aproveitara-se dela. Sérgio rebate, dizendo que não fora bem isso que aconteceu e que a moça sequer era virgem. O irmão enerva-se. Os pais da moça chegam ao restaurante e agridem verbalmente Sérgio. A mãe afirma que toda mulher deve casar-se virgem e Sérgio rebate, dizendo que agora elas se libertaram. O irmão, ironicamente, pede que Sérgio pare de falar agora como um revolucionário. O pai ameaça Sérgio, que diz que não se casará a força, apenas se quiser.

Sérgio vai à polícia. Ele não pretende casar-se e afirma que tudo o que Elena conta é mentira. Ele assina o documento e senta-se na sala de espera. Quando tira um maço de cigarros para fumar, todos os outros, pobres e negros, pedem cigarros. Ele distribui todo o maço e não fuma. Ele está com medo e cada vez mais deslocado de toda aquela realidade.

Começa o julgamento. Pela primeira vez, sabemos que Elena tem 16 anos de idade. Ele decide depor, mas não está seguro do que vai acontecer. Ele se sente vítima do sistema e do preconceito, devido a sua condição de burguês, achando que todos vêem o caso como se ele houvesse enganado uma “infeliz do povo”. “Agora tudo é o ‘povo’. Antes, eu teria sido o respeitável e eles, os culpados”, afirma.

Apesar disso, Sérgio acaba absolvido, mas, enquanto deixa o tribunal, passa a refletir: “Foi um final feliz. Por uma vez, a justiça triunfou. Mas será mesmo? Uma coisa me incomoda. Vi demais para ser inocente. Eles têm trevas demais na cabeça para serem culpados”. Mais uma vez Sérgio reafirma sua condição superior, enquanto os “pobres cubanos” não têm condições de compreender nada.

Em seu apartamento, Sérgio recebe o jornal. A realidade invade novamente a ficção. A manchete: “Mais aviões e navios vão para a Flórida” e uma menor, ainda mais importante: “Inesperada volta de Kennedy a Washington”. É o início da crise dos mísseis. Abaixo, outras matérias, talvez para mostrar como se mistura tudo em uma vala comum: “Jovem mãe dá à luz a trigêmeos”; “Cão com dois corações”; “Sindicatos querem ganhar competição”; “Palavras de Mao Tsé-tung”. Para completar, um “material para o mural do seu centro de trabalho”, com informações sobre tétano. Há também uma charge, onde um

pequeno personagem pensa e um ponto de interrogação cresce sobre sua cabeça até esmagá-lo. Alea sublinha a crítica, com um ruído cômico de *cartoon* sobre a tirinha.

A empregada de Sérgio traz fotos de seu batismo no rio. As fotos são mostradas uma a uma aos espectadores. Sérgio comenta que não é como ele havia imaginado. Ele diz que jamais havia pensado em outras pessoas no local. “Em todo lugar, há testemunhas”, afirma. Deitado na cama, Sérgio continua imaginando beijos e carícias com a moça.

Um som incômodo de interferência de rádio e um *insert* apresentam a nova situação: “22 Octubre, 1962, Habla Kennedy”. Imagens das ruas são substituídas pelas fotos de satélite mostrando os mísseis soviéticos em Cuba, além de trechos do depoimento de Kennedy e imagens da mobilização militar de ambos os lados. A seqüência termina com uma explosão atômica, que remete ao medo de todos e, em especial, ao medo de Sérgio.

Ele observa as pessoas na rua: novamente imagens captadas diretamente da realidade. Dessa vez, as pessoas sorriem e parecem tranqüilas. E também mais uma vez Sérgio não compreende coisa alguma: “As pessoas mexem e falam como se a guerra fosse brincadeira”. Sérgio espera o pior, enquanto observa as tropas militares passando pelas ruas.

Há uma inserção de um programa de televisão onde Fidel Castro rechaça a tentativa dos EUA de investigar e fiscalizar Cuba e se diz preparado para qualquer situação: “Pátria ou Morte, Venceremos!”. O discurso é acompanhado de fotos das discussões na ONU e imagens das tropas e pessoas mobilizadas em Cuba. Sérgio caminha sozinho pelo Malecón que, filmado com uma teleobjetiva, parece assustador.

Preso em seu apartamento, Sérgio não mais observa a cidade. Ele mira a luneta para a lua. Planos rápidos e descontínuos, misturando memória, o real do filme e cenas documentais, mostram que ele está cada vez com mais medo e mais louco dentro do apartamento. É a desconstrução final do personagem. Ele destrói um pequeno galo de vidro com um taco de sinuca. Com a barba por fazer, caminha de um lado para o outro do apartamento, como um pássaro preso na gaiola.

Pela varanda, vemos a cidade distante e a luneta, mas Sérgio não está mais ali. Ele desaparece, como o próprio anacronismo que representa. Os últimos planos mostram tropas do exército posicionando baterias antiaéreas no topo dos edifícios e passando pelas ruas de Havana. Sérgio some; a Revolução Cubana continua.

Apesar de “Memórias do Subdesenvolvimento” ser seu filme mais famoso, Tomas Gutiérrez Alea discorda de muitas leituras que a obra ganhou, principalmente nos EUA. Em seu livro, *Dialética do Espectador*, lançado dez anos após o filme, o diretor promove uma espécie de defesa ideológica da obra. Antes de explicitar algumas das estratégias narrativas e estéticas que utilizou, ele relembra algumas críticas positivas que o filme recebeu. Para ele, o filme foi manipulado.

*Ingênuo ou perspicaz, o cineasta ficará sempre, em maior ou menor medida, exposto à manipulação de sua obra em benefícios de interesses diferentes dos que o motivaram. Pois também é verdade que, em maior ou menor medida, algumas obras são mais manipuláveis que outras. É conveniente assinalar que nem sempre as que parecem se ajustar mais aos cânones ortodoxos do ponto de vista político e ideológico acabam sendo as mais suscetíveis de manipulação. Memórias... Não foi uma exceção (ALEA, 1984, p. 94).*

Alea aponta e exemplifica algumas leituras equivocadas que o filme recebeu. Ele cita um crítico inglês, Don Allen, que afirma que o filme também critica a nova sociedade cubana, “a qual, com sua inflexibilidade e seu fracasso em assimilar o pensador apartado ou desviado (*deviant thinker*), não termina sendo certamente uma panacéia para o intelectual e seus problemas existenciais”. Para Alea, o crítico identifica-se, sem pudor, com o personagem de Sérgio, “e junto com ele, se compadece do destino que aguarda a burguesia com a chegada da Revolução”.

Alea também conta um episódio, ocorrido em 1973, quando o filme recebeu um prêmio da *National Society of Films Critics* dos EUA. Ele foi convidado para a cerimônia de premiação, mas o governo norte-americano negou-lhe o visto de entrada no país. Durante a entrega, o presidente da instituição, o crítico Andrew Sarris, lamenta que a política tivesse se imposto, criticando a decisão do governo e também da distribuidora do filme, que havia mencionado em uma entrevista que “Gutiérrez Alea e sua obra são produtos da Cuba socialista”. Ele diz ainda que os votos foram dados às obras dos indivíduos e não aos sistemas e comete um erro ao falar que Alea não havia realizado filme algum nos cinco anos após “Memórias do Subdesenvolvimento”. Alea é comparado a outros artistas que foram “vítimas da intolerância burocrática e das listas negras, como Charles Chaplin e Luis Buñuel, John Garfield e Arletty, os Dez de Hollywood e Leni Riefenstahl, Alexander Soljenitzin, Pablo Neruda, Ezra Pound e muitos, muitos outros

criadores de diversas opiniões políticas”. Apesar de parecer uma manifestação de apoio ao cineasta, Alea vê uma completa manipulação dos fatos e afirma que ele e o filme são, evidentemente, produtos da Cuba socialista.

*Evidentemente, o crítico Andrew Sarris manifesta uma franca debilidade pelas ambivalências de toda espécie. Assim, depois de assegurar que o prêmio “foi motivado mais por considerações artísticas que políticas”, um pouco mais adiante diz que “o que mais nos chamou a atenção em Memorias del Subdesarrollo é sua muito pessoal e muito valente confrontação das dúvidas do artista e as ambivalências concernentes à Revolução Cubana”. A que podem dizer respeito essas dúvidas e ambivalências, senão a considerações políticas? Isso parece bem claro. Principalmente porque – imediatamente depois – apóia esta idéia quando se refere à ajuda que o prêmio pode significar para o desenvolvimento da nossa carreira que, tal como a apresenta, parece ter ficado interrompida depois de Memorias..., presumivelmente por problemas políticos. Fora a falta de informação de que padece, pois já em 1973 tínhamos realizado outro filme, a “ambivalência” do crítico culmina um pouco mais adiante, quando põe num mesmo saco, como “vítimas da intolerância burocrática e das listas negras” fascistas e comunistas (ALEA, 1984, p. 96).*

Alea diz também que o filme foi vítima não só da manipulação consciente, mas também de manifestações que ele denomina “manipulação inconsciente” ou “de boa fé” entre os progressistas e intelectuais norte-americanos, aqueles cuja posição política é definida como “liberal de esquerda”, “um termo altamente ambíguo e contraditório na sua significação mais profunda”, pois “é impossível ter uma posição conseqüente de esquerda e ao mesmo tempo liberal” (ALEA, 1984, p. 98).

*Esse liberal de esquerda expressou-se às vezes com entusiasmo a respeito de Memorias... e isso poderia causar-nos certo desconforto, pois sabemos que seus elogios não são necessariamente calculados em função de interesses inconfessáveis, mas sim de uma sã identificação com o que lhes parece uma clara prova de que nos marcos da Revolução Cubana há lugar para a crítica e para a discussão. [...] Memorias... não tem nada que ver com a crítica feita a partir de posições liberais de qualquer tipo ou matiz. Principalmente porque estamos diante de um exemplo de filme militante produzido num país onde a revolução está no poder (ALEA, 1984, pp. 98, 99).*

Para Alea, as circunstâncias particulares de cada país determinam a possibilidade de um verdadeiro cinema revolucionário militante. Ele acredita que os críticos não valorizam suficientemente o público e aponta duas considerações que devem ser feitas: se o filme chega materialmente, fisicamente, ou seja, se é visto pelo público; e se o filme chega intelectual e emocionalmente, ou seja, se é compreendido pelo espectador e se é capaz de mobilizá-lo. O cinema, para o diretor, pode ir muito além da simples contribuição artística.

*Mas, ao mesmo tempo, um cinema militante a partir do interior da revolução e dirigido em primeira instância aos homens que compartilham essa circunstância histórica não constitui um problema fácil. Sobretudo se não queremos nos contentar com fórmulas já tradicionais que tendem a simplificar e esquematizar a realidade em nome da exaltação dos valores revolucionários. Sobretudo se não nos contentamos com a inútil retórica e pretendemos que o cinema constitua um elemento ativo e mobilizador, que estimule a participação no processo revolucionário. Não basta, então, um cinema moralizante assentado em prédicas e exortações. É necessário um cinema que eleve e estimule o senso crítico (ALEA, 1984, p. 102).*

Em “Memórias do Sudesenvolvimento”, Alea promove uma identificação do público com o personagem Sérgio, fazendo os espectadores compartilharem com o burguês algumas observações e críticas sobre a realidade. Com o desenrolar do filme, surge um incômodo com as inquietações paralisantes e a incapacidade de Sérgio de agir sobre a realidade ou transformar seus conceitos e valores. Na verdade, como afirma Alea, “é precisamente o espectador que constitui o objetivo da crítica que ‘Memórias...’ desata”.

*É a ele que devem ser revelados os sintomas das possíveis contradições e incongruências entre uma boa intenção revolucionária – abstratamente – e uma adesão espontânea e inconsciente a determinados – concretos – valores próprios da ideologia burguesa. E o próprio objetivo do filme é questionar a sobrevivência de valores próprios da ideologia burguesa em meio à Revolução. À medida que o filme progride, ao longo da destruição que o personagem sofre, o espectador deve ir tomando consciência de sua própria situação, da inconseqüência que significa ter se identificado com Sérgio em algum momento. Por isso, quando termina de ver o filme, o espectador não sai satisfeito: não descarregou suas paixões – bem pelo contrário: carregou-se de inquietações que devem desembocar numa ação sobre si mesmo primeiro e, conseqüentemente, sobre a realidade que habita (ALEA, 1984, pp. 110, 111).*

Um filme produzido dentro da Revolução, que lança um olhar crítico sobre a realidade e que não se resolve na última imagem, é passível de manipulações, conscientes ou inconscientes. Por outro lado, exatamente por tratar-se de uma obra aberta, “Memórias do Subdesenvolvimento” inquieta o espectador, apresentando-lhe problemas e contradições que ele deve resolver. Para Alea, “é nesses traços que constituem sua aparente vulnerabilidade que se enraízam sua força maior e seu alcance revolucionário” (ALEA, 1984, p. 111).



### 3.5 – Política e História: “A Última Ceia”

Após o sucesso de público e crítica com “Memórias do Subdesenvolvimento”, Tomás Gutiérrez Alea deixou-se influenciar pelo Cinema Novo Brasileiro e, em 1971, realizou seu sexto longa-metragem, “Uma Luta Cubana Contra os Demônios” (*Una Pelea Cubana Contra los Demônios*). A trama desenrola-se no século XVII, quando um padre decide que um povoado deve ser fundado no interior da ilha, devido aos ataques constantes dos piratas. As terras aonde o povoado seria criado são do padre e as autoridades não querem que elas se valorizem com a construção. O obscurantismo religioso é, então, acentuado e desata uma onda de demônios e heresias na população. Um grande incêndio mata todos numa destruição final. O filme é considerado um dos principais fracassos da carreira de Alea.

*Depois da perfeição inicial veio o tonitruante fracasso da audácia. Alegoria oca, grandiloquência destemperada, sobrecarga simbólica, efeitos gratuitos. Foi Una pelea cubana contra los demonios (1971) o segundo tributo que o cinema cubano pagou (junto com Los días del agua, de Manuel Octávio Gómez, 1971), ao súbito contagio da febre do cinema novo brasileiro, então já em fase de decadência. [...] No mesmo inferno declamatório e pós-expressionista, enfrentam-se numa contenda o humanismo imanente e o humanismo transcendente, as rabanadas do cavaleiro blasfemador contra as maldições feitas no púlpito contra os réprobos, com cenas de possessão satânica, piratas violadores invadindo o átrio, instantâneo golpe de morte lançado contra o mal brandindo a empunhadura da espada tal como a cruz em êxtase de “Deus e o diabo*

*na Terra do Sol” (Glauber Rocha, 1964) e o lobo do chapeuzinho vermelho atirando-se no espaço sob o ritmo de samba (Blanco apud ALEA, 1984, p. 12).*

O fracasso não inibiu Alea, que continuou trabalhando, contribuindo nos longas “Outro Francisco” (*El Otro Francisco* – Cuba – 1975), dirigido por Sérgio Giral, e “De Certa Maneira” (*De Cierta Manera* – Cuba – 1977), de Sara Gómez. Alea realizou mais um documentário, “A Arte do Tabaco” (*El Arte del Tabaco* – Cuba – 1974), sobre a manufatura dos famosos charutos Havana. O próximo longa-metragem de ficção veio dois anos mais tarde, em 1976, com “A Última Ceia” (*La Última Cena* – Cuba - 1976). O filme, um dos mais sóbrios e cruéis do cineasta, desenvolve-se sobre a temática afro-cubana, tratando da opressão aos escravos no século XVIII e dos conflitos culturais entre negros e brancos.

*Serenamente e sem devaneios simbolistas, a alegoria cristã é rotundamente sacrilega e levantina. Um drama sobre a escravidão em termos de vexatório enclausuramento, de envenenada música de câmara: o senhor feudal cubano (Nelson Villagra) lava os pés de doze escravos, tal como no início de El (Luis Buñuel, 1952); ninguém poderá parar a orgia libertaria desses êmulos dos mendigos goiescos de Viridiana (Buñuel, 1961) (Blanco apud ALEA, 1984, p. 14).*

Os letreiros surgem sobre belas imagens religiosas. Um *lettering* avisa que a trama desenvolve-se em um engenho de Havana, Cuba, no final do século XVIII, durante a Semana Santa. O contexto histórico do filme está relacionado a um momento específico da História: após a revolta do Haiti, em 1795, que resultou no fechamento dos engenhos daquele país, Cuba tornou-se um centro ainda mais importante de produção de açúcar. Assim, os grandes latifundiários da ilha decidiram aumentar o investimento nos engenhos, tornando necessária a compra de mais escravos, além de exacerbarem a exploração sobre eles, para que produzissem mais.

O filme é dividido em partes, referindo-se a um dia da Semana Santa. Intertítulos indicam cada um deles. A história começa numa quarta-feira. Alguns homens com

cachorros entram num sobrado, onde dormem alguns negros. Dom Manuel é o capataz da fazenda. Ele está procurando Sebastián, um negro que fugira à noite. Agressivo e violento com os escravos, Dom Manuel os acusa de ajudarem o outro na fuga. Ele deixa os cachorros cheirarem os pertences de Sebastián para que o persigam. Um outro funcionário avisa da chegada do Conde. Manuel, preocupado com a fuga e com o Conde, vai ao seu encontro.

Toda uma comitiva recebe o Conde: o Padre, o Mestre Açucareiro Dom Gaspar e alguns outros criados. O Padre é o primeiro a receber os cumprimentos. Dom Manuel chega correndo, dizendo que se atrasara por causa do escravo fugido. O Conde parece não dar muita importância e entra na casa acompanhado do Padre.

Algumas escravas e um escravo preparam o banho do Conde. O homem é o criado particular dele e também o ajuda no banho. O Conde conversa com o Padre, perguntando sobre sua missão. O Padre diz que está muito difícil ensinar a doutrina cristã aos negros, mas o Conde tenta animá-lo, dizendo que sua vinda irá ajudá-lo. O Padre reclama que Dom Manuel trata muito mal os escravos e não teme a Deus. O Conde diz que não devem ser injustos com Dom Manuel, pois não está fácil tocar o barco. O Padre diz que se dedicassem mais a Deus, em vez de gastar o tempo em brigas de galo, bebidas e “negras”, as coisas seriam melhores.

Enquanto termina de vestir-se, o Conde continua sua conversa com o Padre. Ele diz que não encontra sossego, pois vive em constante inquietude. Nessa cena, há um grande crucifixo na parede. Quando abre os braços para que o escravo coloque-lhe uma última peça, o Conde fica na mesma posição de Jesus na cruz. Alea relaciona visualmente o personagem a Cristo, antecipando a postura que o personagem terá durante a ceia de quinta-feira, mais à frente no filme. O Conde pergunta onde encontrar a saída e o Padre responde que somente em Deus. O plano termina sobre a imagem de Cristo.

O Conde conversa também com Dom Manuel. Eles discutem sobre a fuga de Sebastián e também sobre o fato de Dom Manuel não ter permitido que todos os escravos fossem à igreja no domingo. O capataz diz que precisa garantir a produção, mas o Conde retruca que isso é um problema dele. O Conde fala quase que diretamente para a câmera. Alea, assim, explicita o contrato social do engenho e, ao mesmo tempo, provoca o espectador para colocar-se no lugar de Dom Manuel.

O Conde, o Padre e Dom Manuel visitam Dom Gaspar que mostra o novo sistema de transformação da cana em açúcar. O Mestre Açucareiro é um homem racional e experiente, que fala francês por ter vivido no Haiti, em Santo Domingo. Ele não é religioso e, durante a visita, provoca o Padre, promovendo uma discussão em bons tons. Dom Gaspar faz questão de relacionar a produção de açúcar com a religião.

Inicialmente, o Padre diz que existe uma boa técnica para seu trabalho. Dom Gaspar responde que não é a técnica, que se nasce mestre açucareiro ou não, que o poder vem da natureza. O Padre diz que isso parece coisa de feitiçaria, mas Gaspar rebate, dizendo que também na igreja há rituais que poderiam ser tomados como feitiçaria. O Padre diz que não se trata disso, pois há um propósito muito claro em tudo. Gaspar, mostrando um saco, diz que ali também há um propósito muito claro: produzir açúcar. O Conde pergunta se o segredo está naquele saco. Gaspar diz que não, que está em sua cabeça, mas que aquela substância é essencial para transformar a cana verde em açúcar branco. O Padre pega o saco e pergunta o que há nele. Dom Gaspar responde, primeiro em francês, depois em espanhol claro: *“mierda de galina”*. O Conde ri escondido e Dom Manuel gargalha.

Dom Gaspar continua mostrando o processo do açúcar escuro ao branco. Ele diz que o fogo expurgara o açúcar e, dirigindo-se ao Padre, completa: “Como as almas no purgatório, não, Padre?” O Padre responde que, infelizmente, nem todas as almas são purificadas no purgatório. Dom Gaspar ri e responde: “Infelizmente, nem toda cana é convertida em açúcar branco”. Dom Manuel passa pelo Padre e o encara satisfeito.

Além da função que possui para a trama, o conflito entre o Padre e Dom Gaspar associa a religião à técnica, sugerindo que a religião faz parte do sistema de produção do engenho, ou do próprio capitalismo. De certa forma, os dois personagens são antagonistas, mas trabalham para o mesmo fim: manter a ordem social vigente no engenho.

Ao final da visita, o Conde diz a Dom Gaspar que pretende aumentar a produção. Ele responde que é possível, mas será necessário mais cana e, conseqüentemente, mais escravos. O Conde diz que comprará mais negros para trabalhar na lavoura. Dom Gaspar alerta, dizendo que, se as coisas continuarem assim, haverá mais negros que brancos. O Conde diz que não tem medo, que eles sabem como lidar com os escravos.

A discussão é interrompida com a chegada dos mateiros que trazem Sebastián, o escravo fugido, amarrado e arrastado pelos cavalos. Dom Manuel vai ao encontro do escravo e, com uma faca, corta-lhe a orelha. Depois, joga-a aos pés do Conde e alguns cachorros a comem. A cena provoca mal-estar no senhor das terras, que deixa o local.

Essa primeira parte do filme, a quarta-feira, apresenta a organização econômica e social que existe no engenho, além dos personagens que compõem a trama. Há muita semelhança com um trecho documental de “Memórias do Subdesenvolvimento”, que Alea introduz com o título “*La verdad del grupo esta en el asasino*” – em que um narrador reflete sobre as funções sociais dos invasores da Baía dos Porcos. A narração é acompanhada de trechos de documentários produzidos em ocasiões diversas.<sup>5</sup>

Em “A Última Ceia”, os representantes dessas funções sociais são os personagens do filme. O Conde é o homem da livre empresa, o burguês que comanda toda a organização social, delegando funções para que ele mantenha sua riqueza e poder. O Padre é o sacerdote, peça chave para a dominação cultural dos explorados, para a aceitação por parte deles da estrutura social. Dom Gaspar seria o funcionário diletante, que tem consciência da estrutura, mas nada faz para mudá-la, pois faz seu trabalho mais por gosto do que por ofício. Por último, Dom Manuel, o “assassino de aluguel” ou “torturador”, que utiliza a violência como forma de garantir as regras do sistema, em última instância, o controle sobre os explorados. A organização funciona, mas parece ter limites (e Dom Gaspar alerta os demais a toda hora). Sebastián é o explorado que não aceita sua condição e tenta escapar daquele sistema sozinho.

Quinta-feira Santa. Na casa grande, o Conde cuida de um passarinho preso em uma gaiola. Ele pede ao passarinho que cante, pois já o alimentara. O pequeno pássaro não canta. A ave é uma metáfora da condição escrava. O Conde quer que os escravos trabalhem sem parar e ainda sejam felizes, mesmo com a falta de liberdade e a violência do capataz. Ele acredita que catequizá-los é uma forma de tornar isso possível.

O Conde chama o seu escravo-criado, mandando-lhe pedir a Dom Gaspar que reúna todos os escravos. O negro pergunta se ele também deve ir. O Conde diz que não, afinal, ele é o seu escravo. Essa relação era comum na época da escravatura, tanto em Cuba como no Brasil. Os escravos da casa grande eram tratados “melhor”, inclusive com acesso

---

<sup>5</sup> Cf. no item 3.3 deste estudo.

a educação e poucos castigos físicos. Esse fenômeno talvez seja explicado pelo fato deles viverem muito próximos aos donos da fazenda e estes não aceitarem estar rodeados por pessoas mal-cuidadas, machucadas ou mal-educadas.

No terreno da fazenda, Dom Manuel reúne todos os escravos para o Conde que o manda escolher doze homens. O capataz pergunta para quê, mas o Conde não revela. Ele os escolhe aleatoriamente, menos um, Sebastián, que não está no grupo, mas o Conde faz questão de que ele participe. A câmera é muito livre, na mão, buscando acompanhar os atores e a ação. Dessa forma, o filme ganha vitalidade e ritmo.

Os doze escravos são levados à capela, onde o padre tenta doutriná-los. Ele fala sem parar sobre o paraíso, um lugar onde não há senhores nem escravos e onde todos se sentarão ao lado de Deus. Enquanto o Padre fala, a câmera passeia pelos rostos dos escravos, com feições tristes e até desinteressadas. A seqüência destaca o contraste entre a realidade daqueles homens e a promessa do paraíso.

Sebastián é o último a chegar, trazido por alguns funcionários da fazenda, inclusive Dom Manuel. Ele está machucado, com um curativo na orelha. A câmera prende-se sobre ele, enquanto escutamos o Padre dizer que Deus quer que os escravos sejam obedientes ao Conde, que não devem desrespeitá-lo, pois esta é a vontade divina e o único caminho para o paraíso. A imagem do escravo influencia até mesmo a forma de falar do Padre, agora menos entusiasmada e, de certa forma, até um pouco descrente.

Após a pregação, o Padre coordena os banhos dos escravos no rio. Ao lado deles, um grupo de escravas seminuas lava roupas. O Padre ordena que se cubram. Um escravo aproxima-se escondido, para observá-las. O Padre puxa o negro em direção ao grupo de homens e manda as escravas saírem dali. Nervoso, o Padre atrapalha-se e cai. Ele tem dificuldades para modificar os valores dos escravos, para quem a situação não representa nada demais. Na verdade, como fica ainda mais claro durante a ceia, essa é a tônica do filme: os brancos tentam impor, pelo discurso, a sua cultura, mas os escravos, a partir das experiências e da cultura que trouxeram da África, reformulam completamente esses conceitos. Claro, até que a força imponha-se determinantemente.

De volta à capela, os negros estão sentados, enquanto o Conde prepara-se para lavar os pés deles. Os funcionários da fazenda também acompanham a cena. A água é preparada com flores e todos permanecem em silêncio, enquanto o Conde reza. A trilha sonora, os enquadramentos e os movimentos de câmera criam um ambiente solene, que é

desfeito quando o Conde pega o pé do primeiro escravo. O escravo sente cócegas e começa a gargalhar sem parar. Para eles, aquele ritual não faz sentido. A trilha cessa e os planos tornam-se bem objetivos. Ao lavar o pé de Sebastián, ele sente dor e pisa na bacia de água. O Conde pede mais água e continua lavando. Dom Manuel não suporta a cena e deixa a capela, sob os olhares do Padre.

Dom Manuel vai ao encontro de Dom Gaspar, o Mestre Açucareiro. Ele entra nervoso na sala e, antes de dizer qualquer coisa, serve-se de aguardente. Manuel conta sobre o lava-pés de escravos na capela. Dom Gaspar ri, mas logo pára e diz que essa é a maneira que o Conde encontrara para limpar-se. Eles continuam a conversa, falando sobre Sebastián. Não é a primeira vez que o escravo foge e Dom Manuel não sabe o que fazer. Enquanto o capataz tacha o negro de burro, pois sempre é pego e apanha, Dom Manuel ressalta a sua força. Logo em seguida, lembra-se de Santo Domingo, dizendo que lá havia mais negros do que brancos e, hoje, só há negros. Manuel fecha a cara e Dom Gaspar sorri: “Eu também não gostaria que minha cabeça fosse usada como bola em um jogo de negros”.

Começa a ceia. O Conde está sentado na mesma posição de Jesus Cristo, em frente a uma mesa farta de comidas e bebidas. Ao lado dele, os doze escravos escolhidos. O enquadramento e a luz remetem à “Santa Ceia”, de Leonardo da Vinci, na Basílica de São Pedro. O Conde diz que tudo aquilo é para eles e tenta explicar o sentido da Santa Ceia e quem é Jesus. Quando diz que Cristo promovera a ceia, pois sabia que iria morrer, um dos escravos confunde-se e diz que o Conde não pode morrer, pois é um bom senhor.

Todos começam a comer e beber. Os escravos comem com as mãos; um deles pega uma enorme peça de carne e arranca os pedaços com os dentes. O Conde parece assustado. O escravo Antônio, o único que sabe manejar bem os talheres, diz ao Conde que ele está trabalhando na fazenda por engano, pois sempre fora escravo da casa em Havana. Um dia, após cumprir suas funções, estava “à toa rezando” (segundo ele) e Dom Manuel o mandara para a lavoura. O Conde promete que o escravo voltará com ele para Havana e Antônio beija suas mãos. O Conde, antes de continuar a comer, limpa o local do beijo.

O Conde tenta conversar com Bangoché, que está sentado a sua direita. Pergunta porque ele escolhera o lado direito do senhor, se desejava ficar perto dele. O escravo responde prontamente que não, que aquele era o único lugar vago quando ali chegara. Não há raiva ou afrontamento em sua fala. O Conde pergunta sobre seu nome e o

escravo diz que é nome de rei, como fora na África. Questionado como um rei pode ser escravo ali, Bangoché conta que perdera uma guerra e fora vendido como escravo, mas sempre fora tratado diferente dos demais, desde o navio negreiro. Até mesmo porque já tinha vendido muitos escravos para o capitão do barco. Ele conta que trabalha com Dom Gaspar na refinaria. O Conde pergunta se Dom Gaspar bate muito nele. Bangoché diz que Dom Gaspar não é Dom Manuel, que não é violento e não conversa muito com os escravos, apenas grita o tempo todo. Logo depois, imita-o e todos riem.

O clima é desfeito quando Sebastián quase desmaia sobre a mesa. O Conde ordena que o coloquem ao seu lado, no lugar de Bangoché. Ele usa o escravo rebelde como exemplo do que não é certo fazer, para mostrar que os negros são estúpidos e cabeças-duras e que este comportamento deles torna a reação de Dom Manuel compreensiva ou mesmo necessária. A câmera enquadra os demais escravos que escutam o que o Conde diz com atenção.

O Conde oferece-lhe algo e Sebastián tenta beber. O Conde pergunta se Sebastián é capaz de dizer quem é ele, de identificá-lo. O escravo mira-o e cospe em sua cara. O criado do Conde diz que vai chamar o capataz, mas o Conde o impede. Ele diz que Cristo humilhara-se para a salvação dos homens e que ele também pode humilhar-se. Mais uma vez diz a Sebastián e a todos que bebam. Os dois levantam-se e bebem. Confirmando o comentário de Dom Gaspar, o Conde procura “limpar sua alma”, catequizando os escravos e buscando aproximar-se de Jesus Cristo.

O Conde continua pregando, dizendo que lavara todos, mas que alguns não ficaram verdadeiramente limpos; que entre eles há os bons e os ruins. Sem citá-lo diretamente, o Conde usa Sebastián como exemplo de um traidor, comparando-o a Judas. Os outros escravos comem e o observam atentos. O Conde conta o que acontecera com Cristo quando Judas o traíra, todo seu sofrimento e a decisão de viver tudo aquilo com resignação. Já nervoso, ele manda o criado buscar o pão. É a hora da comunhão. O Conde assume novamente o lugar de Cristo, repetindo toda a cena da comunhão, da mesma forma como é encenada durante a missa, nas igrejas.

Ao dizer que o pão representa o corpo de Cristo, que fora repartido entre os discípulos, um escravo, Ambrósio, confunde-se. Ele pergunta se os discípulos comeram mesmo Cristo. O Conde responde que não, que aquilo é simbólico. Ambrósio comenta que havia pensado que eles realmente comeram Cristo, como costuma fazer o negro Carabalí.

Ele ainda mostra o tal escravo na mesa. O escravo, entre mordidas, dá um sorriso para o Conde, que se assusta. Há humor na cena, ainda que de forma tensa.

O Conde continua explicando o ritual da comunhão e chama Ambrósio para sentar-se ao seu lado. Ele explica que mesmo os apóstolos só entenderam aquilo algum tempo depois, durante a crucificação. Tentando melhorar o clima, o Conde diz para os escravos comerem e beberem. Há uma série de planos mostrando os escravos e o Conde comendo e bebendo bastante. O Conde diz a Ambrósio que está se sentindo muito bem em compartilhar aquele momento com seus escravos. Ele pergunta de onde Ambrósio é, o que faz e se gosta do engenho. Ambrósio diz que gosta do engenho, mas não do barracão onde dormem. Os demais escravos também reclamam do barracão, dizendo que lá dentro não é possível respirar direito ou ouvir qualquer barulho da noite. Para acabar com a discussão, o Conde diz que não há só o barracão e pergunta a Ambrósio o que ele mais gosta. A resposta é imediata: “A liberdade!”. E completa: “Os dias de festa, a comida, a briga de galos e *ndoko*”. Os demais riem e o Conde pergunta o que significa aquilo. Ambrósio responde: “O galo em cima da galinha, meu amo”. Todos riem, inclusive o Conde.

Um outro negro, mais festeiro e que esconde comida todo o tempo, comenta que os negros carregam a maldição de Deus, que eles nasceram para sofrer. Ele diz que quando um negro canta, pergunta-se quem está chorando. Ele levanta-se cantando e conta uma história. Em uma tribo da África, um pai de família tinha dificuldades para conseguir dinheiro. A família toda passava fome até que, uma noite, ele diz para seu filho preferido que no dia seguinte eles sairiam para conseguir comida. Os dois saem pela manhã. O homem não conversa com o filho, apenas segue andando, em frente, enquanto chora. Não suportando mais a curiosidade e percebendo que caminhavam em direção à praia, o filho pergunta ao pai porque ele chora. Ele responde que pela necessidade de vender um filho para poder alimentar os demais. Os dois seguem calados até a praia. Antes que o pai abra a boca, o filho vende o pai ao mercante negreiro. Volta, então, para casa, levando a comida. Chegando lá, todos se alimentam e perguntam pelo pai. Ele diz que fora obrigado a vendê-lo, mas a família não o perdoad e também o vende. Assim, conseguiram o dobro de comida. Ele termina o caso cantando e todos riem muito. A história é filmada em um só plano, com câmera na mão, que segue os movimentos do personagem, inclusive com variações de distância focal. Quando passa a agitação, o Conde, já um pouco embriagado, canta uma música espanhola. Para os negros, ele parece ridículo.

Negro Pascual, o mais velho deles, aproxima-se do Conde. Ele diz que já trabalhou durante muitos anos e que está juntando dinheiro para comprar sua liberdade, que falta apenas um ano para conquistá-la. O Conde diz que o velho está livre. O Negro Pascual agradece, emocionado, faz menção de deixar a sala, mas pára. O Conde percebe a situação e convida-o para sentar-se ao seu lado. O velho escravo chora. O Conde questiona se não era a liberdade que queria e Negro Pascual tenta explicar que não há para onde ir. O Conde, com certa ironia, ainda pergunta por que ele não volta à África. Diz que a perfeita felicidade não é a liberdade e começa a contar uma nova passagem bíblica, desta vez de São Francisco.

O Conde levanta-se, começa uma música solene e pergunta se eles conhecem São Francisco. Antônio responde que o conhece e imita a imagem que vira na igreja. Bangoché faz uma saudação e o Conde conta a história. São Francisco e seu discípulo Frei Leon fizeram uma longa jornada durante um inverno muito frio. Enquanto caminhavam, São Francisco diz a Frei Leon que se ele pudesse fazer os cegos enxergarem, ou os aleijados caminharem ou mesmo ressuscitar um homem, esta não seria a perfeita felicidade. Depois de algum tempo, o Santo volta a dizer que mesmo se soubesse todas as línguas e ciências, pudesse ler o futuro ou os segredos da alma dos homens, isto também não constituiria a perfeita felicidade. Uma terceira vez, ele dirige-se a Frei Leon, dizendo que mesmo se ele soubesse a língua dos anjos, o curso das estrelas ou as virtudes das plantas e conhecesse todos os tesouros da terra, os segredos dos pássaros, dos peixes, dos animais e dos homens, das árvores, das pedras, das raízes mais profundas e das águas, o conhecimento de tudo, algo muito maior que a liberdade, isto ainda não seria a perfeita felicidade. Frei Leon, então, pergunta onde estaria a perfeita felicidade e São Francisco responde: “Imagina, Frei Leon, que ao chegarmos em nosso destino, batermos na porta do monastério, e o porteiro, incomodado porque o acordamos, perguntasse quem somos. ‘Somos dois irmãos seus’. Ele, então, respondesse: ‘Vocês são uma dupla de bandidos, que estão enganando a todos e roubando os pobres. Fora daqui!’ E ele não abrisse a porta, nos deixando com fome e frio por toda a noite. Se toda essa crueldade nós a sofrermos pacientemente, pensando que é Deus quem move a língua desse porteiro contra nós, isto é o que consiste a verdadeira felicidade”. São Francisco diz que se tentassem mais uma vez e o porteiro batesse neles com um porrete, jogando-os ao solo, mas que eles sofressem tudo pacientemente, com alegria, pensando em Deus e no sofrimento de Cristo, esta seria a perfeita felicidade. Nesse momento, o Conde pára atrás de Sebastián e o usa como se fosse

o alvo para as porretadas do porteiro. Ele, então, conclui, dizendo que de todas as coisas boas do Espírito Santo que Cristo concedeu para seus amigos, a melhor é a capacidade de vencer a si mesmo, de suportar as penas e a dor em amor a Cristo. Pois todas as coisas boas não são nossas, mas de Deus, e o sofrimento é a única coisa verdadeiramente nossa que podemos oferecer a Deus.

O Conde senta-se chorando, a música acaba e há um breve silêncio até que todos os escravos começam a rir. O Conde melhora a expressão do seu rosto e pergunta se eles entenderam a moral da história. Negro Ambrósio pergunta se quando o capataz bate neles, eles deveriam ficar contentes. Todos riem. O Conde continua, afirmando que se entendessem o que dissera, poderiam ser verdadeiramente felizes e “até mais felizes que os brancos”. Ele, então, continua, dizendo que os negros estão mais bem preparados pela natureza para resistir com resignação à dor. Ele pergunta se já viram alguma vez um branco cantando enquanto corta a cana, como o faz sempre o negro. Ele diz que isso é muito bom, pois permite que ele não pense no que está fazendo e seu espírito alegra-se. Para o Conde, o branco sofre mais que o negro para cortar cana e, por isso, Deus arranjava as coisas daquela forma.

Um dos escravos diz que o negro corta cana e canta, mas que prefere somente cantar. O Conde diz que sabe disso e que, por isto, há o capataz, que faz os mais preguiçosos trabalharem. O escravo pergunta por que o negro deve aceitar a violência do capataz sem protestar; um outro pergunta por que o capataz também não apanha. O Conde, já bêbado, levanta-se e grita que é a vontade de Deus, é o castigo de Deus. Ele senta-se e diz que Deus garante a recompensa aos que mais sofrem, aos que mais se sacrificam e aos que mais trabalham. Ele fala do paraíso e conta a história de Adão. Ao final, o Conde conta que após comerem a maçã, Deus disse: “O homem, agora, terá que trabalhar!”. O Negro Pascual acha que o Conde fala diretamente para ele e começa a deixar a sala. Todos riem da situação e Antônio traz o velho escravo de volta à mesa.

O assunto do paraíso continua e os escravos perguntam se lá não há um capataz. O Conde responde que não, mas Antônio pergunta por que não, se o Padre havia falado que o capataz é como Jesus Cristo. O Conde não gosta da comparação (afinal, ele é Cristo), afirmando que Dom Manuel não vai ao paraíso, pois é um grande pecador. E conclui, referindo-se a si mesmo: “Apenas o senhor e seus discípulos vão para o paraíso”.

O Conde, bêbado, chama Sebastián de Judas, mas logo depois diz que ele não é um traidor, que Deus não quis que Judas participasse daquela ceia. Ele continua falando coisas sem sentido, sua peruca até sai do lugar e os escravos riem dele. Percebendo a situação, seu criado pergunta se não seria hora dele ir dormir. O Conde fica irritado, expulsa o criado, e continua falando que ninguém vai interromper a felicidade deles, que aquilo é o paraíso. Ele fala até dormir sentado.

Enquanto o Conde dorme, Sebastián fala pela primeira vez. Uma música acompanha sua história: “Quando Olofi fez o mundo, ele o fez completo. Fez o dia e a noite. Fez as coisas lindas e as coisas feias. Fez as coisas boas e as coisas más. Ele fez a Verdade e também fez a Mentira. A Verdade saiu bonita, bonita, bonita. A Mentira não saiu boa; saiu feia e fraca, como se estivesse doente. Olofi ficou sentido pela Mentira e lhe deu um machado para defender-se. Passou um tempo e todos queriam andar apenas com a Verdade. Ninguém queria ir com a Mentira. Mas um dia, Verdade e Mentira encontraram-se e, como são inimigas, lutaram. A Verdade era mais forte que a Mentira, mas a Mentira tinha um machado afiado que Olofi havia lhe dado. E quando a Verdade descuidou-se, a Mentira cortou a cabeça da Verdade. Então, a Verdade ficou sem olhos e sem cabeça e a procurou com suas mãos pelo chão, até que tocou a cabeça da Mentira, arrancou-lhe e colocou no lugar da sua. Desde então, a Verdade anda pelo mundo enganando a toda gente, com o corpo da Verdade, mas com a cabeça da Mentira”. Enquanto fala, Sebastián encena como se procurasse a cabeça e pega a cabeça de um leitão que está sobre a mesa e a coloca como se fosse a sua.

Negro Antônio, um pouco assustado, pergunta o que ele quer dizer com aquela história e por que ele só fala naquele momento em que o Conde está dormindo. Ainda com a cabeça do porco como uma máscara, ele olha diretamente para a câmera em primeiro plano e a arremessa em direção a Antônio, enquanto o *zoom* da câmera abre-se e revela toda a mesa. Ambrósio levanta-se e diz que não tem medo, mas começa a sentar-se enquanto Sebastián projeta seu corpo em sua direção. Ambrósio continua, dizendo que o Conde não havia mentido, que ele falara a verdade. Bangoché pergunta: “Com que cabeça?”. Ambrósio responde que o Conde fala com sua própria cabeça. Um outro negro diz que amanhã a história será diferente. Começa uma discussão entre os que acreditam na bondade do Conde e os que não acreditam. A discussão é encerrada com uma espécie de

aposta: se no dia seguinte, Sexta-feira Santa, eles iriam trabalhar ou não, como havia prometido o Conde.

Os negros começam a cantar uma música alegre, que diz que eles não vão cortar cana no dia seguinte. Sebastián e outros dizem que amanhã não se levantarão para trabalhar. Ambrósio diz que ele não deve falar assim, pois os cachorros já o capturaram três vezes, que eles sempre o pegam. Ele ainda alerta que as montanhas não são o paraíso, que ele irá passar fome lá, que lá há cobras e cães selvagens. E conclui: “Se você fugir mais uma vez, o mestre não irá poupar sua vida”. Sebastián tira um saco do bolso e diz que agora ele tem como se defender. “Isso são poderes meus. Com isso, Sebastián se tornará uma árvore na montanha, um peixe no rio, uma pedra, um pássaro que voará para longe. Ninguém poderá me pegar. Ninguém poderá me matar”. Ele coloca o pó branco que está em suas mãos e o sopra sobre o Conde, que acorda lentamente e chama seu criado para tirá-lo dali.

Toda a seqüência, que é a maior parte do filme, é filmada quase como uma peça teatral. Não há elipses de tempo e a decupagem é bastante limitada, com bastante planos-sequências e câmera livre. Nessa parte crucial da narrativa, Alea configura sua crítica à escravidão e à relação de poder entre os homens.

Mais do que isso, o diretor deixa claro o conflito cultural entre brancos e negros. As lições de humildade e resignação passadas pelo Conde são interpretadas pelos escravos a partir de sua própria cultura e vivências. Os diálogos, cantos e danças africanos constituem um discurso distinto, muito mais libertário do que o do Conde; configuram-se uma forma de lutar por sua identidade contra a opressão do conquistador.

No início do filme, as culturas são apresentadas claramente distintas, mas isso não constitui exatamente um conflito. Ao final da ceia e, principalmente, mais adiante, os dois discursos fundem-se. Quando o Conde dorme, os escravos discutem sobre as lições que aprenderam durante a ceia e decidem, como lhes dissera o Conde, não trabalhar no dia seguinte. Essa decisão vai deixar clara a farsa do Conde e expor a verdadeira e violenta face da exploração que os negros sofreram nos engenhos cubanos.

Sexta-feira Santa. O Conde acorda passando mal, de ressaca, e chama seu criado. Após aprontar-se, ele reza e deixa o engenho ao amanhecer. O Padre o vê partindo e, logo depois, Dom Manuel acorda os negros para o trabalho. Ambrósio diz a ele que o Conde dissera que eles não trabalhariam naquele dia. Ele dá um safanão no escravo que cai

no chão. Antônio também tenta falar com Dom Manuel, mas desiste, frente ao olhar de ódio do capataz. O Padre manda parar o sino e discute com Dom Manuel. Ele pergunta se o capataz se responsabilizaria pelo que se passar ali. Dom Manuel retruca se o Padre também não seria responsável. O Padre desiste e parte em direção à cidade. Dom Manuel continua chamando os negros, bate em Pascual e discute com Bangoché. Juntamente com Sebastián, eles dominam o capataz e começam uma revolta. A musica contribui para o clima tenso da situação.

O Padre chega ao encontro do Conde e conta-lhe que Dom Manuel está obrigando os escravos a trabalhar. O Conde diz que está cansado, que acredita que já cumprira com suas obrigações. Ele diz que não devem se meter nos assuntos do capataz, que ele sabe o que faz e que comete pecados que são necessários. O Padre pergunta o que podem fazer e o Conde responde que ele receberá seu castigo de Deus. Ele pede que o Padre não lhe conte aquelas coisas, pois o engenho é um problema do capataz, que deve fazê-lo funcionar, e que os assuntos deles são outros. Mais uma vez ficam claras as funções de cada um para a manutenção daquele sistema. O Padre alerta que os escravos não querem trabalhar e que aprenderam que podem sentar-se à mesa do senhor.

Alguns homens chegam correndo e avisam que os negros rebelaram-se e têm Dom Manuel como refém. O homem diz que eles exigem a presença do Conde para fazer justiça. O Conde fica bravo e manda prepararem uma tropa bem armada para colocar um fim à rebelião. O Padre diz ao Conde que tudo aquilo é responsabilidade dos excessos de Dom Manuel, mas ele diz que isto não é importante naquele momento, que eles devem acabar com a rebelião e salvar Dom Manuel.

No engenho, os escravos libertam os demais e prendem Dom Manuel e os outros brancos. Eles colocam o capataz com uma peça de madeira que prende suas mãos e cabeça, colocando-lhe em uma posição que remete a Cristo na cruz. Os negros estão todos agitados e Sebastián sugere que coloquem fogo no engenho. Bangoché pede calma e diz que devem mandar alguém para falar com o Conde. Antônio prontifica-se a ir, dizendo que ele sempre o escuta. Juntamente com outros escravos, eles levam também a mulher de Dom Manuel. Antes de sair, Bangoché diz que o Conde deverá fazer justiça ou eles irão cortar a cabeça de Dom Manuel. “E colocar fogo no engenho”, completa Sebastián.

O Conde e sua tropa seguem rapidamente em direção ao engenho. Os escravos o avistam e decidem voltar. A mulher de Dom Manuel sai correndo em direção a eles, mas

Ambrósio alcança a corda que está em seu pescoço e a puxa, matando-a. Antônio desespera-se e corre em direção a eles que atiram e o matam. Ambrósio consegue fugir e voltar ao engenho. O outro escravo é capturado. O grupo pára em volta da mulher, mas logo continua seu caminho.

No engenho, Ambrósio avisa a todos que o Conde está chegando e matando todos os negros. Os escravos decidem fugir, mas Bangoché diz que eles devem queimar tudo antes. Ele pega um facão e segue em direção a Dom Manuel, mas Sebastián pede para fazê-lo. A câmera fixa-se sobre o rosto de Dom Manuel, cuja expressão transfigura-se de dor; ele cospe sangue e cai morto no chão.

Os escravos soltam os cavalos e colocam fogo em parte do engenho. Alguns fogem, outros se escondem nos prédios que restaram em pé. O Conde e a tropa chegam ao engenho sob o olhar do Negro Pascual que não fugira. O Conde desce de seu cavalo e caminha em direção ao corpo de Dom Manuel. Ele e o Padre ajoelham-se ao lado do corpo. O Conde pergunta ao Padre a que horas morrera Cristo e ele responde que naquela mesma hora. Na Sexta-Feira Santa, o capataz assume, assim, o papel de Cristo. Ele também seria uma vítima, pois é mais um instrumento da instituição implantada pelos conquistadores. Após fazer o sinal da cruz, o Conde olha a destruição do seu engenho e retira a peruca, jogando-a no chão.

Sebastián chega a casa de Dom Gaspar e, após trocar olhares com o proprietário, um capataz bate à porta. Sebastián se esconde e Dom Gaspar não o entrega. O capataz diz que o Conde pedira um relatório sobre os prejuízos e pergunta por que os negros não queimaram a casa dele. Dom Gaspar responde que também não queimaram a igreja. O capataz pergunta também por que não fizeram nada com ele. Ele diz que se escondera, com medo. O capataz deixa a casa e ele procura Sebastián, mas ele desaparecera. Como havia dito que faria.

Na capela, o Conde ainda sem a peruca, ajoelha-se em frente ao corpo de Dom Manuel que é velado. Sua esposa também está morta em outro caixão. Sob um pano branco, no canto da capela, estão os corpos de Ambrósio e Antônio. Ao descobri-los, o Conde pergunta o que eles fazem ali. O Padre diz que estão mortos, mas o Conde manda retirá-los imediatamente. Eles discutem e a posição do Conde é inflexível, dizendo que ali não acontecerá o mesmo que em Santo Domingo. Ele chama Martín Sanchez, um novo capataz, e pergunta se algum dos doze que jantaram à “mesa do Senhor” já foram

encontrados. O capataz balança a cabeça negativamente, mas o Conde identifica Pascual, o mais velho escravo, na capela. Ele manda matá-lo, sem piedade, assim como os demais, para que sirvam de exemplo. A câmera caminha em direção a Pascual que recua até a parede, olhando fixamente para a câmera. Antes do corte, ele chega à parede e derruba uma vela, que remete aos valores cristãos do Conde, que mostraram-se completamente falsos.

Sábado de Aleluia. Logo ao amanhecer, Martín Sanchez e seus capangas deixam o engenho em busca dos escravos. Bangoché corre pela mata, perseguido pelos cachorros e pelos capangas. Assim como aconteceu com Pascual, ele é acuado em uma rocha pela própria câmera. Ele ainda enfrenta os capangas, mas o som de um tiro sela o seu destino. Assim, um a um, os escravos vão sendo eliminados.

Sebastián também corre pela mata. A perseguição dele é a única em que os capangas aparecem. Ele também mostra mais agilidade e a trilha sonora é mais tensa. O escravo chega a um paredão de pedra, com os capangas em seu encaixe. Os capangas param e atiram em sua direção, mas Sebastián é imune aos tiros. Ele conquistara a liberdade.

O grupo de capangas também encontra Ambrósio, que conversa com eles amigavelmente, dizendo que deseja pedir perdão ao Conde. Martín Sanchez manuseia seu rifle e o entrega ao escravo, dizendo que ele deve usá-lo. O escravo fica feliz e chega a empunhar o rifle, mas, ao olhar os demais capangas, ele entende sua situação. Martín Sanchez retoma o rifle e diz que vai ensinar a ele como usá-lo. E, mostrando como se faz, atira no escravo. De volta ao engenho, enquanto os capangas retornam com alguns escravos amarrados, o Padre está deixando o local. Para ele, não há mais salvação.

É interessante observar que o Conde e Dom Manoel configuraram-se como representações de Cristo na Quinta-Feira Santa e na Sexta-Feira Santa, respectivamente. Como, no Sábado de Aleluia, Cristo está morto, o filme não alude a qualquer representação neste dia.

Domingo de Páscoa. Depois de dois dias sangrentos, há um amanhecer calmo e silencioso. Em uma cerimônia, o Conde, ainda sem peruca, diz: “Acreditando estar obedecendo aos mandamentos de Deus, eu os vi e tive pena deles. Humilhei-me e os sentei à mesa do Senhor, mas eles nunca se saciavam, porque sempre queriam mais. Então, Deus, golpeando-me com todas as suas forças, me fez compreender que eu havia enredado meu coração em uma escura beleza”. Ele completa dizendo que não terá paz até ver sua casa de

novo em pé e o engenho produzindo em abundância. E como deseja que Deus o ajude naquela obra, ele diz que irá levantar uma nova igreja, em memória de Dom Manuel. Para ele, a igreja vai representar o triunfo cristão sobre a selvageria dos negros.

Alguns escravos trazem a cruz e levantam-na, enquanto a câmera em uma grua vai revelando as onze cabeças dos negros, que estão expostas em mastros ao lado da cruz. A “cristandade” vencera a “selvageria” por meio da decapitação cruel e injusta dos escravos. A câmera fecha-se sobre a ponta afiada do único mastro vazio. Corte para a floresta, onde Sebastián corre. Uma música, como um canto africano, acompanha a cena. Há uma montagem paralela que alterna imagens da fuga de Sebastián com um pássaro que voa, com uma corredeira de água, com uma pedra que rola, com cavalos selvagens que correm pelo campo. A cena é uma metáfora da ressurreição de Cristo.

*A sinuosa e interminável seqüência, em muitos aspectos teatral, de A Última Ceia motiva e exaspera os cruéis mecanismos de repressão, os castigos contra as esperanças de justiça contidas na cultura iorubá, o abafamento das estridências percucientes (magnífica música de Leo Brouwer) desses condenados da terra que incendeiam o engenho de açúcar e realizam a imolação do seu capataz como o Cristo de Sexta-Feira Santa. E tudo culminará na fuga de quem já é indomável porque constatou a fragilidade dos sofismas do poder e degustou o doce sabor da liberdade: o negro fugitivo de machete na mão (Blanco apud ALEA, 1984, p. 15).*

“A Última Ceia” é um filme bastante sóbrio, com estratégias narrativas menos complexas, ao contrário do trabalho anterior de Alea. A força do filme está exatamente na crueza das imagens e nas relações que o cineasta estabelece entre os personagens e seus papéis e posturas históricos e políticos.

O filme apresenta os escravos numa encruzilhada sem saída, sendo explorados por uma sociedade que não os aceita; vítimas da destruição de sua cultura e de sua identidade. É possível estabelecer uma relação entre a história dos escravos negros e dos próprios latino-americanos – que sustentam uma sociedade moderna, da qual também estão à margem. No final, a ressurreição de Sebastián é um símbolo de que nunca será possível dominar o espírito do ser humano que deve lutar, incansavelmente, por sua verdadeira liberdade.

### 3.6 – A regressão social dos ditos “sobreviventes”

Em 1977, Tomás Gutiérrez Alea dirige, no Azerbaijão, uma das partes do documentário “A Sexta Parte do Mundo” (*La Sexta Parte del Mundo*), coordenado por Julio García Espinosa. Seu próximo longa-metragem ficcional “Os Sobreviventes” (*Los Sobrevivientes – Cuba – 1979*) conta a história de uma família burguesa que permanece dentro de sua mansão após o sucesso da Revolução Cubana. O filme, sem dúvida alguma, é uma releitura cubana de “O Anjo Exterminador” (*El Angel Exterminador – México – 1962*), de Luis Buñuel. Assim como o filme do mestre espanhol, tão logo as reservas econômicas e de alimentos começam a se esgotar, as forças produtivas entram em processo de regressão.

“Os Sobreviventes” começa com uma briga familiar. Ramón, o irmão de Dom Sebastián, deseja levar sua mãe embora, provavelmente para Miami. Eles discutem e Ramón acaba levando-a. Também o personagem Vicente Cuervo é apresentando, pois chega durante a confusão e acaba com a velha senhora nas mãos. Os créditos do filme aparecem logo em seguida, sobre a imagem da mansão da família burguesa. Ramón, sua mãe e parte da família deixam o local. Quando saem da casa, o portão é fechado. Dom Sebastián e os outros que ficaram estão isolados do resto do mundo, presos dentro daqueles muros.

Sentados em volta de uma mesa de jantar – os homens trajando *smoking* e as mulheres vestidas com roupas igualmente finas – os familiares conversam sobre a nova situação. Tudo, desde as louças às bebidas, passando pelo grande número de empregados, deixa claro que se trata de uma rica família. Dom Sebastián lamenta a partida do irmão e apresenta Vicente Cuervo ao restante da família. Ele, que é diretor de uma fábrica, também passará a administrar os bens dos Orozco.

Dom Sebastián propõe um brinde à família, dizendo que ela resistirá, naquela casa que ele define como uma “fortaleza sitiada”, a toda confusão que a rodeia. Fica clara a situação: a família burguesa não pretende deixar Cuba após a Revolução, muito menos participar da nova sociedade instaurada. Dentro daqueles muros, eles vão buscar resistir e levar a vida que costumavam ter. Durante o brinde, a câmera fecha-se sobre o rosto de Vicente Cuervo que terá papel fundamental na empreitada.

Pela manhã, Vicente Cuervo chega a casa dos Orozco. Enquanto caminha, escuta um grupo dentre os familiares lendo uma espécie de petição passando a administração dos bens para ele. Ele procura por Dom Sebastián que conversa com um sacerdote e também com um outro homem, seu irmão Pascual, sobre o que deverá ser feito para manter as coisas como estão naquela casa, apesar da Revolução. Dom Sebastián diz a Vicente que será necessário organizar algumas atividades recreativas, para impedir a contaminação e garantir a manutenção dos valores da família. Vicente concorda, dizendo que é necessário pensar em tudo, mas alerta que também é importante saber o que se passa lá fora.

Ele alerta que o novo governo pretende fazer expropriações, nacionalizações e outras medidas que podem atingi-los. Dom Sebastián não parece muito preocupado, pois acredita que eles não vão muito longe com suas idéias. Vicente diz que ele já perdera parte de suas terras e sugere que, para evitar mais prejuízos, ele venda todos os bens pelo preço que conseguir. Dom Sebastián acredita que a situação não é tão catastrófica. Ele diz que o novo governo será passageiro, apenas um castigo de Deus àquele povo corrupto e sem princípios, mas que eles estão limpos e será apenas mais uma prova de Deus. Vicente continua insistindo, mas Dom Sebastián termina a discussão, dizendo que existem muitas coisas além do dinheiro.

Todo o dialogo é filmado em um longo plano-sequência em *travelling*. Enquanto os homens conversam, caminham sem um destino, como se andassem em círculo. O efeito dessa decupagem sugere uma sensação de confinamento dos personagens que estão presos como animais em uma jaula. Em relação ao discurso político, é fácil observar que Dom Sebastián tem uma postura extremamente conservadora e arrogante. Assim, Alea critica os valores burgueses, chegando a ridicularizá-los.

Em uma sala de aula, os jovens da família aprendem a visão burguesa da história cubana. O professor fala que um Orozco fora o descobridor da América, juntamente com Cristóvão Colombo. Ele diz que os membros da família foram os conquistadores e colonizadores daquelas terras e os chama de heróis, por terem enfrentado bravamente os “selvagens” e imposto a cultura hispânica na ilha. Enquanto o professor fala, a câmera deriva dele para Dom Sebastián que caminha pelo jardim da casa.

Passa-se a acompanhar o passeio do patriarca pelo jardim. A sequência é filmada como a visão subjetiva do personagem, uma visão idílica de sua condição

burguesa. Uma música (mais uma vez de Leo Brouwer, com quem Alea trabalhou muitas vezes) cria o clima de paraíso burguês, exacerbando a satisfação e realização dele com tudo o que construíra e possui: o jardim maravilhoso, a mansão, os cachorros de raça, os cavalos que galopam pelo campo e que ele alimenta com prazer, os netos que correm em sua direção e o beijam. Ironicamente, ou como forma de antecipar o que vai acontecer, a seqüência termina com um aceno de despedida do próprio Dom Sebastián. Aquele paraíso burguês não existe mais. E ninguém melhor que os empregados para demonstrarem isso.

Na cozinha, os vários empregados dos Orozco conversam. Um dos empregados passa aos demais os horrores que ouvira de Vicente sobre o que está acontecendo do lado de fora da casa. A maioria lhe dá ouvidos, mas o chofer não acredita e decide deixar a casa, levando o Buick do patrão. A Revolução invade o paraíso dos Orozco e, como em toda Cuba, deixa seu recado pintado na parede: “*Nosotros tambien podemos tener un Buick*”. Juntamente com outro funcionário, eles deixam a casa com o carro em alta velocidade. As crianças e outros empregados os perseguem, a música é tensa e a câmera, dentro do carro e nas mãos do cinegrafista, é muito movimentada. O conflito entre o paraíso burguês e a Revolução não se dá apenas nos atos ou nas palavras, mas também na forma de filmar.

No escritório de Dom Sebastián, seu irmão tenta chamar a polícia, mas é impedido. O patriarca e Vicente não querem a polícia na casa, pois isso poderia ser ainda pior. Vicente diz que, para não ficar nas mãos dos empregados, eles devem saber que as coisas lá dentro estão muito melhores do que antes. Ele relembra as atitudes do governo revolucionário, que a cada medida contrária a ele tomada pelos EUA ou pelas grandes empresas e corporações estrangeiras, dava uma nova guinada em direção ao comunismo, como a nacionalização das empresas, a Declaração de Havana ou os novos contratos comerciais com a URSS<sup>6</sup>. Assim, Vicente propõe que vendam os bens da família “em baixo de seus narizes” e, com o dinheiro, comprem o que há de melhor para se consumir: vinho, presunto, e muito champanhe. Dom Sebastián aprova a idéia.

Os portões da casa são abertos para a entrada de caminhões carregados de produtos de luxo. Pepe Antônio é o homem responsável pelas compras. Ele dá notícias sobre as dificuldades de conseguir fazer negócios, mas garante que para ele não há problemas: tanto faz o comunismo como o capitalismo. Ele trata Dom Sebastián com uma

---

<sup>6</sup> Cf. Capítulo Anexo.

intimidade que o patriarca dos Orozco não permite. Um dos Orozco pergunta a Vicente se será necessário fazer isso outras vezes. Vicente diz que não, que naquele mesmo dia os EUA decretaram embargo comercial completo a Cuba e que, lá fora, todos vão passar dificuldades, enquanto ali dentro os empregados vão “comer em suas mãos”.

Os Orozco abrem uma venda na própria propriedade, chamada *La Nueva Flor del Niño*. Ela é apresentada em uma seqüência filmada como um informe publicitário, com imagens da inauguração, do padre benzendo o local e da entrega das chaves para os responsáveis pela venda. Há, ainda, uma narração jornalística e propagandística, que diz que todos poderão comprar, “com preços módicos e todo tipo de facilidades”, os melhores produtos. A trilha sonora musical é uma espécie de valsa e as imagens são levemente aceleradas. Tudo isso e a foto final em frente à venda ressaltam a diferença entre a visão objetiva sobre a trama e o recurso utilizado nessa seqüência que funciona perfeitamente para mostrar como os Orozco montam uma encenação para os próprios empregados, além de trazer a estética burguesa anterior à Revolução.

O isolamento não permite a continuidade do capitalismo e a saída encontrada por Vicente e Dom Sebastián é controlar os empregados de forma similar ao que era feito durante o feudalismo. Eles restringem o suprimento de todos, garantindo o domínio sobre seus empregados que passam a ser espécies de vassalos.

Mais uma vez em volta da mesa de jantar, todos com roupas de gala e bebendo champanhe, a família Orozco celebra o que Dom Sebastián chama de pequena vitória. Ele propõe um brinde a Vicente, “que demonstrou provas de sua inteligência”, e a “tudo aquilo que mantém a família unida”. Um dos Orozco, Julio, bêbado, propõe então um brinde à Revolução que mantém todos ali presos. Há um longo silêncio reprovador, ele vira seu copo e senta-se. A música da próxima seqüência começa sobre a expressão engraçada do ator, aumentando a comicidade da cena.

A família dirige-se ao jardim. Vicente conversa com uma das filhas de Dom Sebastián, Flea Orozco. Ele degusta um bom charuto e comenta o quanto é bom. Ela diz que ele sabe apreciar as boas coisas da vida. Ele completa, dizendo que não existe quem não saiba apreciar um bom charuto, champanhe ou um bom presunto. A mulher está vestida de vermelho e, ao dizer “presunto”, ele a olha com olhares libidinosos, enfatizando o que está dizendo. Ela responde, prontamente: “Mas não é todo mundo que pode comer presunto. Já você, pode comer o melhor”. Fingindo-se encabulado, ele responde: “Se você

o diz...”. A mulher ri e responde: “Mas o que você está pensando?”. Ele continua, afirmando que não quisera dizer aquilo, mas que realmente a deseja. Ela aceita o cortejo, eles se beijam e acabam atrás de um banco do jardim. Julio descobre os dois escondidos e fala a eles: “amai-vos um em cima dos outros!”. Logo depois, chama a atenção de toda a família e entrega Vicente Cuervo e sua sobrinha, que se levantam envergonhados detrás do banco, vestindo-se. O bêbado dá gargalhadas.

Há mais uma seqüência com narrador e música de casamento, que dá a notícia da união de Vicente com Flea, como em uma coluna social, destacando os trajes de cada um e os presentes recebidos. A narração é acompanhada de fotos em preto-e-branco, que mostram toda a felicidade do evento social. Mais uma vez Alea ironiza os costumes dos burgueses que mantêm a pose mesmo quando um casamento é resultado de uma atitude reprovável pelos valores daquela sociedade.

A última foto, com a família em frente a casa, ganha cores e movimento. O narrador continua, dizendo que a cerimônia acabara com a tradicional chuva de arroz e lágrimas nos olhos da família na despedida do novo e feliz casal. Eles entram no carro e, enquanto passeiam pelo jardim, todos os “convidados” correm para a outra porta da casa. O narrador diz que eles curtiram a “fugaz” lua-de-mel no maravilhoso jardim da casa e foram recebidos com festa em seu retorno. Flea, que se casara de branco, já está com outro vestido, na cor salmão – o que o narrador faz questão de ressaltar. Trata-se de uma ironia sobre a relação dos dois atrás do banco do jardim, assim como dos costumes da burguesia que continua mascarando a realidade para manter seus valores.

Em um almoço, eles discutem a nova situação de Cuba, que romperá relações com os EUA. Vicente, mais uma vez otimista, diz que os dias dos revolucionários estão contados, mas que eles devem tomar precauções.

Um carro aproxima-se em alta velocidade da mansão. Ao chegar ao portão, buzinando, um homem armado sai do carro e dá cobertura. A música é tensa. O carro entra e estaciona em frente a casa. Dois capangas descem primeiro e carregam as malas. Um deles dá um solavanco no mordomo, que se prontificara a carregá-la. Vicente Cuervo desce do automóvel como verdadeiro mafioso. Dom Sebastián o espera em frente a casa e pergunta como fora a missão. Vicente diz que tudo está resolvido. Eles entram na casa, juntamente com os demais membros da família. O empregado para em frente à porta e tenta observar tudo com um binóculo, antes de entrar. Já na casa, confirma-se que as

sacolas estão cheias de dinheiro. Vicente retira dois maços e entrega aos capangas, enquanto os filhos de Dom Sebastián guardam o dinheiro em um cofre.

Todos estão em volta da mesa de jantar. O criado serve uma sopa em um luxuoso vasilhame de prata para Dom Sebastián. Antes de tomar, ele agradece a Deus “o pão nosso de cada dia”. Um garoto faz barulho ao tomar a sopa, incomodando Dom Sebastián e uma garota vira o prato para tomar a sopa e depois se recusa a continuar comendo. Dom Sebastián faz um sermão para as crianças. Sua mulher, Lola, diz que não é necessário ser tão rígido com a menina, mas Dom Sebastián diz que as boas maneiras são defesa contra a selvageria que os rodeia. A mulher resigna-se, mas, ao tomar a sopa, reclama que a comida está com um gosto estranho. Um homem diz que a sopa é americana e Lola completa que fora Ramón quem a enviara. Dom Sebastián, então, diz que a sopa não lhe cairá bem e para de tomá-la.

Os adultos divertem-se em um jogo no quintal da casa. Dom Sebastián e Julio disputam uma partida de xadrez. Ao fundo, a música é acompanhada de sons de aviões e tiros. Lola recebe uma carta e desmaia. Todos correm em direção a ela. Enquanto a ajudam, uma outra mulher pega a carta, a lê e também desmaia. O filho de Dom Sebastián pega a carta das mãos da mulher e a lê em voz alta para ele e todos os outros. Trata-se de uma carta de Ramón dizendo que o último desejo da mãe deles era ser enterrada em Cuba e, para evitar problemas burocráticos, havia enviado seus restos mortais em pacotes de sopa. Outra mulher desmaia, mas Dom Sebastián pede calma e diz, enquanto passa a mão sobre a barriga: “Os restos mortais ainda estão aqui”.

Corte para um pequeno caixão. Trata-se da cerimônia do enterro da mãe de Dom Sebastián. Um narrador noticia o falecimento da “bondosa mulher”, “filha do general Orozco”, “esposa exemplar e mãe atenciosa” etc.. O narrador completa, com toda a dose de ironia do diretor: “após um longo e tortuoso caminho, suas cinzas voltam à terra que a viu nascer e servirão de adubo para o florescimento dos mais altos e nobres princípios da família Orozco”.

À noite, os barulhos dos combates tornam-se mais fortes, sob a fachada da casa. Os Orozco acreditam que se trata da invasão norte-americana e comemoram, deixando a casa e pulando, antes de correrem novamente para dentro. Uma imagem de TV confirma a invasão da Baía dos Porcos. Dom Sebastián, Vicente e os demais brindam “o princípio do fim” da Revolução Cubana. Volta-se à TV, onde há imagens dos invasores presos e um

jornalista informa que foram necessárias menos de 72 horas para que o Exército Rebelde e as Milícias Nacionais os vencessem. A matéria termina com uma marcha dos vitoriosos, que deixa Dom Sebastián ainda mais nervoso enquanto assiste. Ele desliga a televisão e reafirma a todos que eles resistirão. Os portões da casa são abertos mais uma vez para outros caminhões carregados de suprimentos. A família vê com satisfação os caminhões entrando na propriedade.

Em casa, os homens estão reunidos em uma sala, bastante nervosos. Vicente, relutante, pede a Dom Sebastián para batizar seu filho com o nome do patriarca. Nem mesmo seu sobrenome ele quer colocar no filho, apenas Sebastián C. Orozco. Eles acabam concluindo que não é uma boa idéia. A mulher vem pedir para que eles rezem pela mãe e pela criança, para que o parto aconteça logo.

Dentro do quarto, a mulher de Vicente está em trabalho de parto. A velha amade-leite oferece-lhe um chá para acelerar o nascimento, mas o médico proíbe. Uma mulher da família insiste para que o médico faça logo o parto, pois faltam apenas quatro minutos “e tudo estará perdido”. O médico diz que será no tempo certo. Ela ainda mostra-lhe um fórceps, para que arranque logo o neném dali.

O médico expulsa a negra do quarto. A mulher da família suplica para que o filho nasça logo, pois “um Orozco não pode nascer no dia 26 de julho”. Essa é a data da primeira ação do grupo rebelde liderado por Fidel Castro, que dera nome ao “Movimento 26 de Julho”<sup>7</sup>. Finalmente, nasce o bebê – é um homem. A mulher sai do quarto comemorando, para contar ao marido e aos familiares. Apenas Vicente comemora, pois já passara da meia-noite. Manoel Orozco, irmão de Dom Sebastián, para resolver a situação, diz que a história dos Orozco é escrita por eles. E escreve e lê em um livro: “Às 11:59 do dia 25 de julho de 1961, Sebastián C. Orozco, com a graça de Deus, emergiu para a luz da vida em um parto doce e sereno.”. Todos, aliviados, comemoram. A câmera deriva para um relógio ao fundo, que marca 00:05.

O batizado do pequeno Sebastián é interrompido por Pepe Antônio, o responsável pelas compras de mantimentos da família, que entra apavorado na capela. Ele diz que o governo trocara a moeda e que toda a fortuna dos Orozco não valia mais coisa

---

<sup>7</sup> Cf. Capítulo Anexo.

alguma. Eles precisam trocar o dinheiro, cada um pode recuperar 10 mil pesos. Todos ficam nervosos e cria-se um alvoroço na capela.

Vicente explica a situação para Dom Sebastián e pede para continuar o batizado em uma outra hora. O patriarca fica irredutível, apesar do risco de perder todo o dinheiro. Vicente já vai encaminhando o pessoal para a troca do dinheiro, mas Dom Sebastián impede-os e dá um sermão. Ao virar-se para o padre, ele já não se encontra mais no altar. O patriarca, então, sente-se mal e cai. O padre está correndo para trocar o dinheiro.

Em seguida, o padre marca os pés de Dom Sebastián. No início, parece morto, mas logo percebe-se que ele geme de dor. Trata-se da extrema-unção do patriarca. O padre faz tudo rapidamente e deixa o local, dizendo que precisa trocar o dinheiro. Dom Pascual vai atrás dele, mas não consegue convencê-lo a ficar. O padre encontra uma saída, passando o posto para Dom Pascual que reluta, mas, dizendo-se casto, aceita a missão. A crítica é clara: a igreja também está disposta a abrir mão de seus valores por dinheiro.

Dom Sebastián morre e há uma missa durante seu velório. Uma mulher, escondida, dita para Dom Pascual, que está vestido de padre, o que ele deve dizer. Enquanto isso, a câmera mostra os familiares e fecha sobre a imagem de Julio. Dom Pascual continua seu sermão.

Em seguida, vemos a encenação da história de Noé feita pelos jovens da família. Ao final da apresentação, um barulho muito alto assusta os Orozco. Pascual acredita ser o início do fim. Sob o comando do novo padre, há mais um retrocesso no sistema político-econômico da casa. Voltam, enfim, à Idade Média. Alea, assim, utiliza o período histórico, a Crise dos Misseis de 1962, para fortalecer ainda mais a trama do filme.

Com capacetes, todos tentam esconder-se em um porão. Vicente vai atrás de Julio, o bêbado, que prepara uma lápide de pedra. Vicente diz que os EUA deram um ultimato. Julio, bêbado, não parece preocupado e oferece-lhe uma bebida e um brinde à felicidade universal. Mesmo quando é alertado para o perigo de uma guerra nuclear, ele diz somente que isto faria os homens voltarem ao tempo das cavernas e poderiam desenvolver-se de uma forma diferente, sem contratos sociais. Vicente desiste e deixa a sala, enquanto Julio continua trabalhando na lápide, onde se lê: *“Cada hombre nace, sueña su sueño y luego mue...”*.

A família está reunida no porão, jantando e conversando sobre a situação em que se encontram. A mulher de Vicente reclama que eles precisam saber qual é a situação, pois o rádio diz sempre a mesma coisa. Lola sugere que eles já estão mortos, mas ainda não sabem. Vicente diz que vai subir para saber qual é a situação, mas Dom Pascual manda um empregado buscar refresco na casa, evitando assim que um familiar corra perigo. E, para completar, relacionando o que vivem com a história de Noé, o novo padre diz que Noé enviara primeiro uma ave de plumas negras.

Todos aguardam ansiosamente o retorno do empregado. Vicente pergunta ao padre até quando deverão esperar. Dom Pascual, então, diz para Dom Manuel subir. Na casa, ele vê o empregado com Julio, os dois completamente bêbados. Os familiares sobem e há uma discussão entre Dom Pascual e Julio, que diz que o apocalipse atrasara-se mais uma vez. O padre, indignado, diz que todos que desejam salvar-se devem voltar para o porão, mas só uma mulher o segue. Enquanto a família entra em casa, Julio chama a todos para beber. Os empregados juntam-se a ele para beber e comer, em uma orgia pagã e anarquista. Mais uma vez muda-se o sistema político e social da casa.

Vicente encontra dois choferes roubando comida e bebida da dispensa, mas não é capaz de fazer mais coisa alguma. Pela janela, ele vê a orgia dos empregados e de Julio no jardim. Eles bebem, cantam e dançam. Vicente fecha a janela. A orgia continua à mesa de jantar, onde os empregados se servem das melhores comidas da casa, bebem champanhe, brincam e cantam sem parar.

No outro dia, Vicente encontra os restos da festa e Julio. Eles conversam. Julio diz que Vicente não entende coisa alguma, que não é capaz de entender a necessidade de prazer acumulada durante milhares de anos, todos impedidos de gozar a vida, seja pelos dez mandamentos, seja pelas leis sociais. Vicente diz que ele está falando como os revolucionários. Julio responde que Vicente é um animal domesticado e que, por isto, não é capaz de ver a diferença entre a água e o vinho. E que, na verdade, Vicente está muito mais próximo dos revolucionários do que ele mesmo. Apesar da insistência de Vicente, que deseja que os escravos trabalhem, Julio diz que não dará a ordem, pois seu espírito está muito acima de toda a ambição e egoísmo do mundo.

Mesmo assim, Julio decide mudar de postura. Ele grita com um empregado que está dormindo na mesa, dizendo que o paraíso acabara e que agora ele terá que trabalhar. O empregado não se move. Julio diz que é um Orozco e que isto torna as coisas ainda

melhores: vai fazer tudo para seu exclusivo prazer. Ele pede que Vicente escreva um discurso. Ele pretende colocar todos trabalhando sem parar e promover um racionamento de mantimentos. Além disso, dará também poder a Dom Pascual, o novo “padre”, para que se torne um líder religioso. Após a anarquia, um novo sistema sócio-político-econômico: o despotismo.

Os portões da casa abrem-se mais uma vez. Só que, agora, não entram caminhões, mas um carro de boi com animais vivos. Assim, Alea marca, ainda mais, o retrocesso da família no tempo e na história. A trilha musical é quase fúnebre e tensa. Um *lettering* informa que já se passaram alguns anos.

A família está mais uma vez reunida. Eles comemoram os 15 anos de uma jovem Orozco, Finita. Todos estão vestidos luxuosamente e, enquanto o pai brinda, Julio interrompe e propõe que todos bebam logo e dancem. A jovem senhorita dança com Vicente e depois com Bartolomeu, filho de Julio. Um outro jovem olha fixamente para a moça, com ciúmes. Flea percebe o perigo da situação, fica com medo e conversa com Vicente. Ela conta um pesadelo relacionado a Julio e diz que ele abusava dela quando criança e espera que o mesmo não aconteça com a jovem. Vicente tenta acalmá-la.

Todos cantam “Parabéns a você” para Finita em inglês. Julio aproveita a situação e anuncia o casamento dela com seu filho Bartolomeu. Ele e o garoto ficam animados, mas Flea e Finita estão tristes. O casamento arranjado é típico das cortes européias do passado.

Nas terras da mansão, empregados trabalham duro na lavoura. Há capatazes armados e com cães que controlam o trabalho deles. As roupas dos personagens também remetem ao passado. Ouve-se um grito de mulher e um jovem empregado corre, perseguido pelos capatazes. Ele encontra um garoto atacando uma jovem empregada negra. Eles brigam, até que os capatazes, Vicente e Julio chegam ao local. O novo chefe da família olha os dois jovens. Vicente pega o que salvara a garota e o mostra para Julio, que manda castigá-lo. Amarrado em uma árvore, ele é açoitado.

Um dos empregados diz a Vicente que uma negra deseja ir embora, que não agüenta mais e pretende partir. Ele pega uma espingarda e a entrega ao homem, dizendo para matá-la sem chamar muito a atenção.

Julio, bêbado, tem mais uma de suas crises. Ele arremessa pela varanda todos os documentos dos Orozco, com a história da família. Dom Manuel vê a situação e parte para o jardim, para recuperá-los. Julio continua quebrando as coisas na casa, cai pelas escadas e pega uma espingarda e uma espada. Ele sai pelo jardim e finge que atira no irmão e, logo depois, segue para a capela, onde atira em direção ao altar e dá risadas. Vicente manda alguns capangas dominarem-no e prendê-lo.

Reunida no escritório, a família discute o destino de Julio. Dom Manuel concorda com a posição de Vicente, mas Lola chora desconsolada. Dom Pascual e os demais também concordam com a prisão de Julio. Vicente diz que a situação não é boa, estão em ruínas e os empregados pensam em fugir à meia-noite. Para resolver a situação, ele pede plenos poderes: trata-se de um golpe de estado.

Vicente negocia com Pepe Antônio algumas correntes e, ao final da negociação, manda dois de seus capatazes colocarem as correntes no antigo amigo. Ao tentar conversar, o novo chefe da família exige que ele o chame de Dom Vicente. Pepe é arrastado para a casa.

Os capatazes trazem todos os empregados acorrentados para a frente da casa. Toda a família Orozco está reunida na varanda. De lá, Vicente diz que se inicia uma nova era de “ordem e progresso”. E continua: “Aqueles cujo destino no mundo é servir, trabalhar e produzir riquezas suficientes para o sustento próprio e para o nosso, deixaram-se seduzir por idéias estranhas e querem desertar, abandonar as sagradas obrigações para com a casa. Por isso, e para acabar com o caos que nos ameaçava, nos vimos obrigados a tomar as rédeas do poder”. Ele ainda evoca a memória de Dom Sebastián e grita um “Viva!” à família Orozco.

Nos campos, os empregados agora trabalham sob chicotadas. A antiga cozinheira trabalha até desmaiar. Os outros empregados aproximam-se para ajudá-la, mas um capataz manda-os de volta ao trabalho. Um dos empregados joga as enxadas por cima do muro, mas é flagrado por um capataz e açoitado. O jovem rapaz que salvara a garota do estupro ameaça uma reação, mas é contido pelos outros empregados. Instaura-se um regime déspota, baseado na força de trabalho escravo. À noite, os escravos voltam acorrentados para a senzala e reclamam de suas condições, enquanto a família Orozco diverte-se na sala.

A velha negra, ama-de-leite de Dom Sebastián e que vive com a família, não suporta a situação dos empregados-escravos e lhes entrega uma ferramenta para que possam cortar as correntes e fugir. Eles correm soltos pelo campo e derrubam o tronco onde eram açoitados. Depois, dois empregados roubam as armas, mas não sabem manejá-las, acabam disparando-as antes da hora e são descobertos. Eles fogem para o jardim e começa uma troca de tiros. Estão em guerra – que em muito lembra a guerrilha, forma de luta que garantiu a vitória da Revolução em Cuba.

Mesmo nesse momento tenso, há passagens bem-humoradas, como a empregada gorda que desmaia ao ouvir o primeiro tiro e depois, no meio da guerra, tenta esconder-se atrás de uma árvore muito fina.

Os empregados armados mandam os outros fugirem. Julio, mais uma vez bêbado, também se liberta e comemora a revolução. No jardim, em meio à troca de tiros, grita os três ideais da Revolução Francesa: Liberdade, Igualdade e Fraternidade. Depois, é atingido e cai morto. A guerra continua e o último tiro dado pelos empregados é de um canhão.

No dia seguinte, a família Orozco enterra Julio com a lápide que ele próprio havia feito. Todos choram. Ao entrarem na casa, percebe-se como tudo ali, assim como as pessoas, está decadente, sujo e escuro. Eles vão a um quarto e percebem que também Vicente morrera.

Ao mesmo tempo, Dom Manuel encontra um pequeno bicho embaixo da mesa. Ele sobe as escadas e pede que os jovens tragam os cachorros. Começa, dentro de casa, uma caçada. Dom Manuel até veste as roupas próprias para a ocasião. A caçada mostra ainda mais a destruição da casa e tudo acaba quando o gato é acuado no lustre e Lola, com um tiro, o derruba. Todos comemoram e Lola ri com seus dentes podres.

Em volta da mesa de jantar, Dom Pascual reza, agradecendo a Deus pela comida daquele dia. Um dos sobrinhos chama a atenção de que não há nada sobre a mesa e nem empregados para servir. Uma das mulheres vai até a cozinha pegar a “caça”, mas o sobrinho continua dizendo que é necessário que todos trabalhem. Dom Pascual diz que Deus não quer que eles trabalhem, mas o sobrinho rebate com outras frases da bíblia.

Todos participam da discussão. Flea diz que falta alguém como Vicente para colocar ordem na situação. Dom Manuel resolve assumir o poder e senta-se na cadeira que

já fora de Dom Sebastián, Julio e Vicente. Mas, ao sentar-se, diz que tem fome. E, enfim, aceita a proposta do sobrinho de que é necessário que todos trabalhem. Ele ainda tenta fazer com que os mais velhos façam serviços administrativos, mas o jovem alerta que não há mais nada para vender, comprar ou administrar: “Trabalhar é produzir e quem não produzir não poderá comer!”. Flea rebate que isso é comunismo. Na verdade, trata-se de um comunismo primitivo, quase tribal. Mais um estágio do retrocesso da família Orozco na história.

A mulher volta da cozinha com a comida: o gato assado. Antes de servir, Dom Manuel pergunta se Flea vai trabalhar. Ela bebe um gole de água e sai da mesa. Dom Manuel serve os demais e começa a dividir as tarefas. Lola e Dom Pascual dizem que estão muito velhos para fazer algo. Bartolomeu lembra que os animais, quando muito velhos, caminham pela floresta até morrer. Dom Manuel diz que a mãe não deve preocupar-se: os jovens irão cuidar da casa e da agricultura e os mais velhos da limpeza.

Na cena seguinte, Dom Manuel amarra um espanador de pó nas mãos trêmulas de Dom Pascual. Com o tremor das mãos, Dom Pascual espana muito pó. Lola é amarrada em um pau, no meio da plantação, para que sirva de espantalho. Dom Manuel e os sobrinhos, antes de partirem, a beijam. Todos devem trabalhar!

O excesso de pó que sai dos móveis acaba matando Dom Pascual. Em seu quarto, Flea escuta alguns discos antigos e toma remédios para suicidar-se. Antes de morrer, sonha que está dançando com um jovem loiro. A família está no quarto e constata a morte dela, lembrando-se de Lola, que fora deixada na plantação. Ao chegarem lá, a encontram sendo devorada por urubus.

Mais uma vez o resto da família reúne-se para comer. Dom Manuel divide igualmente uma cebola. Alguém reclama que não há carne, pois os cartuchos para caça acabaram. Finita diz que não irá se casar com Bartolomeu nem com ninguém. Todos estão em frangalhos e a mulher de Dom Manuel nem sabe em que mês estão.

Dom Manuel continua a escrever a história dos Orozco. Bartolomeu chega armado em seu escritório, dizendo que não conseguiu caçar nada. Ele pergunta se o tio já tem idéia de como acabará a história da família. Dom Manuel responde que sim, que está chegando ao final, mas outros escreveram por ele e há um problema de estilo. Bartolomeu vai à varanda e vê o primo no jardim. O primo caminha pelo jardim e observa a natureza e

os pássaros voando livres. Ele encontra-se com Finita e os dois se amam em meio à natureza, como Adão e Eva. É o retorno absoluto na história.

Bartolomeu os observa, de binóculos, da varanda. Eles caminham felizes pelo jardim que, em sua visão subjetiva, é um descampado amplo, até chegarem ao muro que os separa do resto do mundo. A música idílica cessa e eles começam a voltar para casa. Ele se detém, pensativo, pega Finita pelas mãos e correm em direção à saída – no campo de seus sonhos. A música volta, até que os sons de dois disparos a fazem cessar. O casal cai morto no chão, a alguns passos do muro. Bartolomeu os mata, assim como Caim matara Abel.

Em seguida, vemos Bartolomeu caçando com um pequeno estilingue, enquanto os demais procuram colher o que podem da própria natureza. A mulher come flores até que um avião passa sobre a propriedade. O pequeno Sebastián acena para o avião.

As quatro pessoas que sobraram caminham em fila pelo jardim, carregando uma imagem de Dom Sebastián até seu túmulo. A mulher reza para que ele interceda junto a Deus para tirá-los daquele castigo, que envie um sinal. Um trovão, acompanhado de chuva, os enche de esperança. Enquanto os adultos estão em êxtase, o pequeno Sebastián corre, desaparecendo para sempre.

De volta a casa, durante a chuva, Dom Manoel escreve. Um raio, acompanhado de uma lufada de vento, mata a mulher e espalha os papéis de Dom Manuel sobre a mesa. Bartolomeu comenta que ela morrerá “tostada”. Eles trocam olhares. Sentados novamente à mesa, Dom Manuel e Bartolomeu comem a tia, enquanto o sobrinho observa o tio sorrindo malevolamente. Estão diante da barbárie completa.

Sobre a fachada da casa, agora destruída e abandonada, volta a música do início do filme. O mesmo movimento de câmera, um *travelling out*, revela que os portões não estão mais fechados. Mas, agora, não há mais quem sair. É o fim para eles, mas a Revolução Cubana continua.

Próximo ao Surrealismo de Buñuel, “Os Sobreviventes” propõe uma avaliação da “evolução” sócio-político-econômica do ser humano. A família Orozco, buscando manter-se no poder, regressa no tempo até alcançar a barbárie absoluta. No outro extremo da história, em sua face mais evoluída, estaria a nova sociedade cubana. Alea sugere que, felizmente, não é possível inverter o processo. A Revolução é inoxerável.

### 3.7 – Asas cortadas, o machismo na Revolução

Em 1980, Tomas Gutiérrez Alea escreve sua principal reflexão sobre o fazer cinematográfico: *Dialética do Espectador*, livro que seria traduzido para outras línguas e publicado em vários países. Três anos depois, o cineasta cubano termina um de seus filmes mais conhecidos em todo o mundo: “Até Certo Ponto” (*Hasta Cierta Punto* – Cuba – 1983). Nessa pequena obra-prima que traz muitos elementos metalingüísticos, o diretor discute o machismo cubano, uma questão que a Revolução não conseguiu resolver.

O filme começa com um depoimento, gravado em vídeo, de um trabalhador cubano: “Eu não posso aceitar, pois vivi durante muito tempo em uma outra sociedade. Eu mudei. Eu mudei cerca de 80%, mas não vou chegar a mudar 100% nesse sentido. Pode ser que os jovens mudem, mas eu não. Pode ser que mude mais um pouco, uns 87%, mas não 100%. Homens e mulheres são iguais, mas até certo ponto”.

Com esse depoimento, documental e espontâneo, Alea já introduz perfeitamente o tema e a abordagem. A Revolução realizara mudanças significativas na sociedade cubana, mas ainda há muito para transformar. O diretor escolhe falar do machismo, característica marcante não só da sociedade cubana, mas de toda a América Latina.

Após os créditos, sob uma música de Leo Brouwer, Alea introduz uma bela frase: “*Si yo quisiera podría cortarle las alas y entonces sería mía... Pero no podría volar y lo que yo amo es el pájaro*”. Uma reflexão simples que carrega todo o sentido do ciúme e do machismo. Sobre a frase, sons de pássaros.

Em uma van, dois homens discutem sobre um projeto. Um deles, Arturo, diz que o filme pode ajudá-los a tomar consciência do seu machismo. Ele fala do próprio filme a que se assiste (“Até Certo Ponto”), mas também do filme que estão produzindo dentro da ação diegética. A van leva a equipe de pesquisa para o porto de Havana, onde vão entrevistar as pessoas do lugar sobre o machismo. O homem diz que há muitos revolucionários que, nesse sentido, ainda vivem na idade da pedra. O outro, Óscar, roteirista do filme, tem dúvidas.

A equipe chega ao porto, onde há uma reunião de trabalhadores. A câmera na mão passa a sensação dos próprios pesquisadores que se aproximam do grupo. Entre eles,

Alea destaca uma bela mulher que pede a palavra. Ela reclama das condições dos pisos e dos tetos do porto e chama a atenção de Óscar, o roteirista, que pede que seu fotógrafo faça uma fotografia dela. Seu nome é Lina. Ela fala com convicção dos problemas, enfrentando uma audiência predominantemente masculina. Ao final, todos aplaudem muito.

A partir desse ponto, fica claro que o filme apresentará os pontos de vista e os conflitos vividos por Óscar. A narrativa promove a identificação do espectador com este personagem. Apesar disso, Óscar não é, exatamente, um modelo ou um herói, ou seja, não apresenta os valores a serem perseguidos em relação ao machismo em Cuba. Durante a trama, o personagem do roteirista vai passar por diversas situações que evidenciam seus preconceitos e o seu próprio machismo. Dessa forma, Alea utiliza os mecanismos de identificação para provocar o espectador a reavaliar sua própria condição ou posição frente à questão.

Os aplausos continuam, mas agora eles são para Óscar. Trata-se da estréia de uma peça de teatro em que ele é o dramaturgo. Ele sobe ao palco, cumprimenta os atores e as cortinas são fechadas. Todos continuam cumprimentando-se após o final da peça. Uma das atrizes beija Óscar na boca. É sua mulher, Marian.

Um dos homens felicita a todos pelo sucesso da peça, especialmente ao autor. Para ele, Óscar fora capaz de criar um texto que faz uma crítica construtiva e sã ao mesmo tempo em que nos diverte. Essa é a idéia básica de Alea sobre o fazer cinematográfico, sobre sua proposta de Cinema Popular. Dessa forma, o diretor identifica-se diretamente com o personagem, além de ajudar os espectadores na compreensão dos valores e características de Óscar.

Em uma festa, Arturo comenta sobre o novo filme com sua mulher e Marian. Ele diz que ela estará linda no filme e que vai arrumar um marido bem macho para ela, não um maricas como Óscar. Todos se divertem. O diretor deixa Óscar e Marian em casa e eles marcam de voltar ao porto no outro dia, às oito horas da manhã.

Em casa, os dois namoram e Óscar a beija com ardor e a joga na cama. Nos breves segundos em que Marian tira-lhe os óculos, Óscar apaga e começa a roncar. Frustrada, a mulher tenta acordá-lo. Fica claro que a relação dos dois não está muito boa.

Volta-se aos depoimentos documentais gravados em vídeo. Uma mulher negra, Sônia, fala sobre o machismo. Ela conta o que passara ao decidir trabalhar: seu marido

dissera que ela deveria escolher entre ele e o trabalho. Ela explica porque decidira trabalhar, mas confessa ter ainda esperanças de ficar com ele novamente. É interessante notar que a montagem mescla o depoimento em vídeo com o que seria o contra-campo, Óscar e a câmera, mas o áudio deixa claro que aquilo não fora filmado ao mesmo tempo. Aquelas entrevistas foram realizadas pelo próprio Alea, em sua pesquisa para realizar o filme.

Muito mais do que cumprir uma função na trama do filme, os depoimentos apresentam vivências, opiniões e reflexões presentes na sociedade sobre o machismo em Cuba. Como em outros filmes, não se trata de uma aproximação entre ficção e documentário, algo comum no Neo-realismo italiano, mas da utilização do documentário como parte integrante da narrativa. Provavelmente, Alea não encontrara Sônia para gravar a participação no filme, então há apenas a imagem de uma dublê de costas.

O diretor chama outros dois homens para darem seus depoimentos. Luis diz à câmera que sua mulher é sua companheira, preocupa-se com sua mãe e cuida dele quando precisa, mas isso não quer dizer que ele não possa envolver-se com outra mulher. Alea pergunta se sua mulher poderia fazer o mesmo e Luis diz que não é certo para uma mulher. Ele ainda assume aquilo ser “um pouquinho de machismo”. Enquanto ouve-se seu depoimento, Lina passa e Óscar vai atrás dela.

Óscar diz à mulher que deseja entrevistá-la. Enquanto conversam, já se cria um clima diferente e fica claro o interesse de um pelo outro. Quando Óscar diz que quer saber de tudo, sobre seu trabalho e sua vida, Lina sorri e diz que ele quer saber demais. Ela pergunta quando começam e Óscar diz que já começaram. Ela diz que seu nome é Laudelina e Óscar brinca, dizendo que com este nome ela nunca será uma atriz famosa. Ela explica-lhe que por isso todos a chamam de Lina.

Óscar e Lina descem de um barco e conversam enquanto vão para casa. Ela diz que trabalha desde 1971 no porto, que gosta do trabalho, apesar de existirem outros mais interessantes e, por isso, estuda e vai se formar em julho. Ela conta que não sabe ainda o que vai fazer depois, mas pretende voltar para Santiago, onde vive sua família e poderá ganhar mais. Quando diz que tem um filho de 11 anos, há um breve silêncio entre eles.

Eles continuam caminhando pelas ruas e conversando. Lina conta que as coisas eram muito diferentes quando começara a trabalhar no porto. Eram pouquíssimas mulheres e parecia que os homens nunca tinham visto uma. Óscar pergunta quando se divorciara. Ela

pergunta se alguém disse que ela se divorciara. Ele diz que imaginara, já que ela dissera que vivia sozinha com seu filho. Trata-se de mais uma informação sobre Óscar: na verdade, ele também é machista e não concebe o fato de ela ser mãe solteira. Lina confirma que nunca se casara.

O casal chega a casa de Lina, e Óscar faz menção de ir embora. Lina, então, o convida para um café. A casa é bem simples, mas arrumada. Enquanto ela seve o café, pergunta por que ele escolhera o porto para a pesquisa. Óscar responde que ali o machismo é mais forte que em outros lugares. Ela pergunta se isso é verdade, pois acha que o machismo é igual em toda parte. A resposta, juntamente com a postura de Óscar, já coloca que o problema não é localizado, mas faz parte da sociedade cubana integralmente.

Óscar ainda tenta argumentar, dizendo que ela mesma falara que os funcionários do porto a olhavam como um bicho raro. Lina responde que isso fora no começo, que já se acostumaram. E ainda provoca Óscar, perguntando-lhe por que não há uma mulher na equipe dele: “Ainda mais em um filme sobre machismo, não?”. Sem que ela perceba, ele pensa sobre o assunto e concorda com a mulher.

Lina continua arrumando a casa e diz que não pode parar, pois terá aula à noite e logo seu filho chegará em casa. Ela pega água e diz que vai tomar um banho rápido. Tentando ser cordial, Óscar pergunta se ela quer ajuda. Com um olhar terno e ao mesmo tempo libidinoso, ela pergunta: “Para tomar banho?”. Os dois riem.

Óscar continua observando a casa. Em cima do armário há uma metralhadora de brinquedo. Ele a pega, a analisa e mira em direção à janela. Depois, tenta servir-se de um pouco de água, mas não consegue abrir a geladeira. Está um pouco deslocado naquela casa simples, pois é de uma outra classe social. O personagem não está inserido no universo que pretende retratar e, na verdade, inicia a pesquisa já com alguns conceitos pré-estabelecidos (preconceitos). De certa forma, Alea critica sua própria estratégia de trabalho ou, pelo menos, a pretensão de considerar, previamente, o machismo dos trabalhadores do porto.

Óscar observa a janela, enquanto uma música suave começa. Lina sai do quarto com um vestido simples e bonito e penteia seus cabelos, sorrindo. Ele a olha com carinho e desejo. Há mais um breve silêncio, nada perturbador. Já há uma intimidade entre eles, proposta muito mais pela mulher do que pelo homem. Mais uma atitude dela que vai contra o machismo reinante.

Uniformizado, seu pequeno filho, Cláudio, chega a casa. Lina o apresenta para Óscar, contando ao filho que ele é o autor da peça que o garoto havia visto. O menino diz que gostara da peça, que rira muito. Todos sorriem. Óscar diz que Lina não dissera o que achara da peça. Ela conta que não tivera tempo para vê-la e Óscar a convida. Enquanto conversam, ele vê que o pequeno garoto abre a geladeira – há uma tranca improvisada na lateral que Óscar fora incapaz de perceber. Revela-se aqui uma metáfora da própria condição de Alea durante a realização do filme e uma provocação ao público para avaliar o seu próprio olhar em relação à questão.

Lina assiste à peça, que também trabalha com a metalinguagem. Uma atriz a abandona no meio e o diretor tenta impedi-la. O pequeno trecho do texto deixa claro que a discussão da peça é sobre o fazer artístico, sobre a necessidade de entreter ou promover reflexões nos espectadores. Assunto que Alea gosta muito e base de seu conceito de Cinema Popular. Ao final, a atriz arremessa o texto sobre a platéia e diz que a peça chegara ao fim. Os cenários sobem – é mesmo o fim da peça.

Apesar dos dois convites, Lina parece só. Óscar a observa e gosta de vê-la rindo e sozinha. Ao final, ele desce as escadas rapidamente para encontrá-la. Só então percebe que a mulher está acompanhada. Ele muda de direção e desiste de conversar com ela. Enquanto ela sai do teatro, ele a observa através do vidro. Já está apaixonado.

Em casa, Marian reclama da peça, que todos os dias faz a mesma coisa. Ela diz que deseja logo começar a trabalhar no filme. Óscar responde que primeiro é necessário que termine o roteiro. Ela pede pressa, pois um outro diretor quer que ela faça uma nova peça. Ele não presta atenção na mulher, pois pensa em Lina. Quando ela encosta-se a ele, Óscar foge para o banheiro. Ela imagina os dois juntos em um festival e deita-se ao seu lado, provocando-o. Para evitá-la, ele pede uma aspirina para dor de cabeça.

No outro dia, Óscar espera Lina em frente a sua casa. Ainda distantes, trocam sorrisos. Ela diz que assistira à peça e gostara muito. Lina o trata por “*usted*”, um tratamento formal na língua espanhola. Óscar pede para que ela não o trate mais assim; quer mais intimidade e menos formalidade.

Eles caminham até o barco que vai ao porto. Óscar continua perguntando sobre a vida de Lina. Ela diz que conhecera o pai de Cláudio na escola, quando tinha 17 anos. Conta que se apaixonara e engravidara – um escândalo para a família. “O homem portou-se como um covarde. E meu pai não perdoava, ainda mais que Pablo era mulato”, continua.

Além do machismo, Alea faz questão de mostrar que também há o preconceito racial. O depoimento dela continua sobre a imagem da balsa cruzando o canal, acompanhado de uma música suave. Ela diz que se sentira muito sozinha, decidira ter o filho e mudar-se para Havana. Já em terra, ele diz que ao menos agora ela não está sozinha. Lina responde que não, que tem seu filho. Há um silêncio e, olhando para ele e para baixo, ela percebe que se tratava de uma outra pergunta. Eles passam e a câmera detém-se sobre algumas gaivotas, que voam livres sobre o mar. Uma referência a frase inicial do filme e à própria Lina.

Volta-se a um depoimento em vídeo. Uma mulher diz que não pode falar para a maioria dos homens que trabalha no porto, pois acham que ela não vale coisa alguma, que é uma mulher fácil. Arturo e Óscar assistem ao depoimento em casa e discutem sobre o roteiro do filme. Arturo diz que os operários do porto devem estar no filme, mas Óscar tem uma idéia diferente. Ele quer que o personagem central seja uma operária do porto, mãe solteira, claramente inspirado em Lina. Arturo sugere que algum operário apaixone-se pelo personagem e peça que ela pare de trabalhar. Óscar escuta com atenção. Como em todo o filme, trata-se de mostrar que o espectador acompanha a feitura do próprio filme a que se assiste.

Na cozinha, Flora, mulher de Arturo, reclama do marido com Marian. Ela está fazendo café para os homens e diz que ele age como um diretor todo o tempo. Essa breve seqüência é uma forma de mostrar que também naquele meio, entre artistas e pessoas cultas, o machismo está presente. Arturo chama a mulher.

Flora serve café aos homens e todos conversam. Arturo pergunta à mulher se ela se recorda da letra de uma música. Óscar pretende utilizá-la no filme. Arturo pergunta quando Marian vai começar a ir ao porto. Ela diz que Óscar pedira que ela acompanhasse o dia-a-dia de uma mulher, Lina, que poderia servir como modelo para o personagem. Arturo brinca que ela deve tomar cuidado, pois um artista sempre se apaixona por sua modelo. A câmera vai se fechando sobre o rosto de Oscar, que ri sem-graça, enquanto Marian diz que gostaria de vê-lo apaixonado por uma mulher do porto. Flora completa que, assim, ele se tornaria um machista.

De volta ao porto, Óscar e Marian encontram-se com Lina. Ela sorri para eles, enquanto Marian parece bem deslocada. Óscar explica para Lina que Marian será a atriz que irá interpretá-la no filme e que ela precisa saber como é seu trabalho e sua vida. Lina é

simpática com ela e responde prontamente as perguntas. Óscar diz que vai deixá-las, pois Arturo o espera. Marian pergunta se ele vai deixá-la ali sozinha e se ele vai almoçar em casa, fazendo com que Lina perceba que os dois estão juntos. Ela muda sua expressão, mostrando insatisfação. Óscar vai embora e as duas seguem conversando.

Óscar volta ao porto e encontra-se com Lina. Ela não parece bem com ele, que pergunta a ela o que acontecera. Ela diz que são problemas com o trabalho. Ele saca uma foto dela e entrega-lhe, dizendo que está muito boa e que imagina o personagem do filme exatamente como ela, que fale e pense como Lina. Ela sorri, mas mantém-se olhando para ele e para baixo, como que sem querer deixar-se seduzir, sem sucesso. Ele diz que sua mulher será a atriz que irá interpretá-la e Lina fecha o semblante. Ele diz que tem pensado muito nela. Ela, brava, diz que ele não pensa nela, mas no personagem do filme. Ela despede-se, mas ele pergunta se não pode vê-la após o trabalho. Ela responde que não sabe, mas dá um leve sorriso.

Lina discute com o homem que a acompanhara ao teatro, seu namorado. Ela diz que não poderá sair com ele, pois o trabalho vai terminar tarde. Ele está nervoso, mas Lina está decidida. Ela promete encontrá-lo na próxima terça-feira e despede-se sem beijá-lo. De longe, ainda dá um último olhar de despedida.

Óscar continua andando pelo porto e conversando com os operários. Ele pergunta a um deles quando será a assembléia: “quarta-feira”, é a resposta. Óscar percebe Lina vindo em sua direção, enquanto tira um lenço da cabeça. Eles trocam sorrisos e saem juntos, enquanto a música ajuda a criar um clima romântico.

Há mais uma seqüência em vídeo que traz a tal assembléia dos operários do porto. Um deles explica os problemas que enfrentam com o excesso de assembléias, que trazem poucos resultados. Um outro acredita ser possível que eles próprios resolvam seus problemas. É o único trecho que não trata especificamente de machismo, mas mostra que os homens dominam as reuniões e sugere uma crítica à burocracia do governo cubano.

Óscar e Arturo vão a um bar, onde se encontram com alguns operários que participaram da assembléia. Um deles reclama com Arturo que procurara, mas não vira a entrevista dele em canal de televisão algum. Arturo explica que a entrevista não vai para a televisão, servirá apenas como pesquisa para um filme ficcional. Óscar completa, dizendo que elas não serão usadas no filme, o que, afinal, não se concretizará. Ele também explica a trama do possível filme, onde um operário exemplar não deixa sua mulher trabalhar mais

no porto, pois é machista. Um deles comenta o caso, dizendo que o problema não é a mulher trabalhar, mas deixar de trabalhar, uma vez que o salário dela passara a ser imprescindível em casa. Outro conta o caso de um operário que obrigara a mulher a largar o serviço e trabalhava sem parar para dar conta das despesas em casa. Assim, a mulher ficara sem assistência em casa e arranjava outro homem. “Ele ganhou chifres!”, fala o homem, enquanto todos riem.

A postura machista perdura, mas apresenta contornos que Óscar (e Alea) talvez não esperasse. Isso fica claro quando o roteirista e o diretor vão embora. Durante o caminho, Arturo reclama que aqueles homens não são operários, pois só pensam no que vão ganhar. Óscar diz que é assim mesmo, que os entende, que estão preocupados com seus direitos. Assim, o espectador que se identifica com o roteirista também é provocado a transformar sua visão pré-estabelecida sobre o assunto.

Em casa, Arturo reclama com a mulher que Óscar está meio perdido no trabalho, pois se envolve muito facilmente com as coisas e não consegue mais perceber o que é e o que não é. Ele ainda diz a mulher que crê que o amigo esteja apaixonado por Lina.

Óscar e Lina andam pelas ruas e conversam. Ela diz que ninguém vai ver um filme com operários carregando coisas o tempo todo. Ele responde que não é isso que está pensando. Ela diz que as pessoas, após trabalharem tanto, vão ao cinema para verem coisas bonitas e se divertirem. Ele pergunta se ela não acha que os filmes também podem fazer as pessoas pensarem. Ela diz que sim, que é importante conhecer os problemas para resolvê-los, mas que imaginava que o filme seria outra coisa. Óscar diz que o filme também será uma história de amor, mas que não sabe como vai terminar. Lina diz que espera que acabe bem, pois não gosta de histórias tristes. Nesse breve diálogo, além de colocar a discussão da função social do cinema (o Cinema Popular), Alea usa a metalinguagem de forma eficaz e cativante. Ao mesmo tempo em que conversam sobre os personagens, os dois falam de si mesmos e de suas expectativas.

Lina diz que a única coisa que não gostara na peça de Óscar fora o final, com a atriz abandonando tudo e indo para a Ilha da Juventude. Ele diz que ela fora porque estava fazendo algo bom para ela e para os demais. Ela concorda, mas ressalta que ela deixara tudo para trás: um namorado interesseiro, a casa com piscina, os carros, mas, principalmente, um homem de quem estava começando a gostar. Nesse momento, há um

brevíssimo silêncio e uma troca de olhares. Eles sabem que falam de si próprios. Ela pede que ele não a olhe daquele jeito, porque na vida as coisas não acontecem assim, subitamente. Óscar diz que também não gosta de finais tristes e, finalmente, pergunta: “Você vai me ajudar?”.

Em casa, sentados frente a frente, eles escutam uma canção basca, tomam uma bebida e trocam olhares apaixonados. Ela elogia a canção e ele explica o que a letra diz: “Se eu quisesse, poderia cortar as asas dela e então seria minha... Mas não poderia voar e o que eu amo é o pássaro”. É a frase que dá início ao filme. Óscar explica, rapidamente, que a música não reflete o que está pensando para o final do filme. Ela, então, pergunta se o garoto fica com a garota e vivem felizes para sempre. Ele diz que isso seria lindo, mas que só acontece nos filmes. Óscar diz que, ao final, o homem vai exigir que a mulher pare de trabalhar, ela não aceita e eles se separam. Ela tira a foto que ele havia lhe dado e conclui: “Então, ele queria cortar as asas dela, não?”. Ele concorda.

A identificação de Óscar e Lina com os personagens da peça e do filme que será realizado provoca ainda mais o espectador a tomar a mesma atitude. Mais do que isso, assim como eles, o espectador deve, além de pensar e refletir sobre o filme ao qual assiste, considerar também sobre a sua própria atuação na realidade (cotidiana, no momento em que não está no cinema). Dessa forma, Alea promove um distanciamento (uma relação crítica, não catártica) concernente ao filme, fazendo uso da própria identificação dos espectadores com os personagens.

Enquanto coloca a foto em um espelho, Lina diz que ainda é um final triste, pois todos sempre querem cortar as asas dos outros. A operária diz que já tentaram cortar as dela, mas ela não permitira. Ele vê uma foto em cima da prateleira e ela explica que são seus pais com Cláudio. Ele pergunta pelo garoto e a mulher diz que ele estará fora por quinze dias. Óscar diz que está preocupado com ela e, enquanto ela começa a cozinhar algo, ele aproxima-se, os dois se beijam e abandonam a panela no fogo. Poucos segundos depois ela volta e tira a panela. Esse simples e delicado ato mostra que, ao contrário do que possa parecer, Lina sabe muito bem o que faz. É uma mulher decidida.

Óscar leva Arturo ao aeroporto e eles discutem o final do filme. Ele sugere que, quando o homem deixa a mulher, em vez de ela continuar trabalhando no mesmo lugar, ela siga para Santiago para melhorar de vida. O namorado, que também está solitário, iria atrás dela no aeroporto, para dizer que não quer cortar suas asas, etc... Ele chega ao aeroporto, o

avião está pronto para sair. “E terminamos assim. O homem querendo impedi-la de ir e vendo o avião partir, como um grande pássaro, com suas asas abertas”, conclui. Enquanto Óscar conta a história, há curtíssimos trechos que ilustram a cena, com Lina embarcando e Óscar observando o avião. Já não há mais diferença entre os personagens do filme e do filme dentro do filme... Aliás, são o mesmo filme.

Sobre a imagem fixa da janela do quarto de Lina, a ouvimos conversando com Diego, seu ex-namorado. Ela explica o que passara, que estava sozinha e o homem fora muito bom para ela. Após as falas, Lina entra em quadro e abre as janelas, mas não está com Diego. Deitado na cama está Óscar. Ela diz que aquilo também será útil ao filme. Ele finge não entender e ela deixa de lado o assunto.

Óscar tem uma expressão preocupada e pergunta a Lina quais são seus planos. Ela diz que não sabe, mas deve mudar-se para Santiago. Ele pergunta se ela mudaria seus planos se ele pedisse para ela ficar. Ela não responde, apenas pergunta: “Onde? Você quer ficar aqui, nesse quarto, comigo e com meu filho?”. Óscar não pede, pois não está convicto de que poderia fazer isso.

Ele caminha pelas ruas, observando os casais e as pessoas que circulam. Assim como em “Memórias do Subdesenvolvimento”, são cenas documentais, captadas com câmera escondida. Mesmo assim, não deixam de ser imagens subjetivas de Óscar que pensa em sua situação e se sente deslocado de tudo aquilo.

Mais uma vez acompanha-se a gravação em vídeo de uma assembléia dos operários. Os discursos são montados com a parte ficcional, com Óscar chegando à reunião. Ele encontra a equipe, mas passa a procurar Lina com os olhos. Ela não está. Ele acompanha o discurso e sorri quando vê a mulher chegando e sentando-se. Os operários continuam discursando, dizendo que é preciso apontar os problemas de cada um para que possam melhorar tudo por ali. A imagem estereotipada dos operários comunistas é quebrada, mostrando que eles também têm desejos e anseios, como qualquer pessoa. E o sistema deve entender isso para buscar o bem comum.

Óscar e Lina descem de um ônibus e sentam-se em um restaurante. Ela pede um mojito e ele, um rum com soda. O garçom pergunta se não vão comer nada. Ele a consulta com os olhos e responde que não. Lina fica incomodada com a situação e diz que tem dinheiro. Óscar explica que isso não é problema, só não quer mesmo comer. Faz menção de chamar o garçom, mas ela diz que também não deseja comer.

Após algumas risadas, há um longo silêncio. Dessa vez, é Lina quem observa a sua volta e sente-se deslocada. Ela olha através da janela e diz que é um bom lugar. Ele percebe algo e pergunta o que ela está pensando. Ela responde que nada. Óscar pergunta se ela vai ficar. Chegam as bebidas, servidas em copos bonitos e ornamentados. Lina não responde, apenas abaixa o olhar e mexe com os ornamentos do copo.

Marian telefona à procura de Óscar. Flora tenta acamá-la, mas diz que está segura de que ele está com Lina; afinal, a amiga dissera “que aquela estivadora não parecia uma estivadora”. É uma frase preconceituosa, mas, ao mesmo tempo, coerente, uma vez que esse é um dos motivos de Oscar apaixonar-se com ela. Flora continua dizendo que todos os homens fazem isso, inclusive Arturo, e que não é algo que mereça importância. Marian assusta-se com a afirmação. Flora diz que seu marido está em uma fase ruim, muito inseguro, que precisa sempre de auto-afirmação. “Isso já não me ofende mais”, conta. Flora aceita o papel de mulher traída que lhe cabe, mostrando como o machismo também está presente em seu meio social.

Óscar acorda pela manhã na cama com Lina, olha o relógio assustado e liga para Marian. Lina acorda e escuta a conversa, tristemente. Ao perceber que a mulher acordara, Óscar age como se nada se passasse, dizendo que é tarde e deve ir embora. Ainda pergunta se há algum problema, mas ela balança a cabeça negativamente e se cobre com o lençol. Na rua, ele a coloca em um táxi e a manda para casa. Ela sente-se triste, mal com a situação de amante, uma vez que Óscar não dá sinais de que isto vá mudar. Apesar da paixão, ele não parece decidido a assumir tudo que representaria deixar Marian, uma atriz da elite intelectual, para ficar com Lina, uma estivadora mãe-solteira e liberal.

Marian está sentada em uma cadeira em frente à porta quando Óscar chega a casa. Sem dizer palavra alguma, ele passa direto por ela, mas a mulher vai atrás e eles discutem. Ele diz que precisou passar a noite com o pessoal do porto e tenta mudar de assunto. Marian continua discutindo, chama-o de hipócrita e pergunta-lhe o que ela deve fazer agora: “preparar seu café-da-manhã, arrumar a cama para você?”. Pergunta também o que ele faria se ela chegasse em casa dizendo que passara a noite com um operário do porto. Mais uma vez o machismo e o preconceito social se evidenciam.

Uma banda toca uma música animada, enquanto os operários do porto dançam. A câmera, solta na multidão, passa por todo o ambiente da festa. Em meio à multidão, um dos operários diz a Óscar que existem outros problemas maiores que o machismo para

colocar em um filme. Ele concorda e Lina, ao seu lado, diz que eles pensam que os problemas das mulheres podem esperar. Óscar diz que não é isso, mas Lina afirma que as mulheres não vão esperar os homens, elas mesmas vão resolver seus problemas. E pede o apoio da esposa de um dos operários, mas ela apenas dirige o olhar ao marido, que a recrimina. Ele entra no meio das duas mulheres e diz, meio que brincando, mas com verdade, que Lina não deve ser um mau exemplo para sua esposa. E ainda confessa ser meio antiquado. Ele abraça a mulher e a tira do grupo. O machismo, mesmo não aprovado socialmente, determina todas as relações entre homens e mulheres.

Lina chama Óscar para dançar, mas ele recusa. Um outro homem, negro, a convida. Ela aceita e deixa Óscar com os dois copos na mão. Ele olha a diversão dos dois e também está feliz. Ama o pássaro.

No caminho de volta para casa, Lina canta e Óscar tenta alguns passinhos. Eles estão felizes, mas, chegando em casa, ele diz que não poderá passar a noite com ela. Lina pergunta por que e Óscar mente; Lina pede que não o faça. Ela pergunta se ele conversara com Marian. Óscar diz que sim, mas que a situação não é fácil, e pede um tempo para resolver, enquanto acaricia seu rosto. Ela tira a mão dele de seu rosto, suavemente. Logo depois, diz que ele tem todo o tempo que quiser e que deve procurá-la após resolver a questão. Despedem-se.

Há mais um depoimento em vídeo, onde um homem diz que o mais importante é estar sempre tranquilo com sua consciência. Óscar assiste ao vídeo em casa e desliga a televisão. De certa forma, Alea também utiliza os depoimentos como a reflexão do próprio personagem.

Ele continua a trabalhar, lendo alguns depoimentos e tentando escrever à máquina. Marian chega e ele pergunta o que há. Ela diz que Flora ligara, convidando-os para buscar Arturo no aeroporto. Óscar pergunta a quanto tempo ele viajara, retira o papel da máquina e o amassa. Ele não consegue caminhar com o projeto. Óscar pergunta-se o que Arturo vai achar de tudo isso.

Um avião pousa, como que trazendo Óscar de volta ao chão. Arturo chega de viagem e não compreende o caminho que o roteiro de Óscar tomara. Ele diz que o contratara, pois conhecia seu bom trabalho no teatro, mas que já havia definido o que deveria ser o filme: uma crítica ao machismo. Arturo diz que o filme deve mostrar bons operários que, apesar disso, são machistas. Eles serviriam como exemplo. O filme que

Arturo quer produzir seria uma espécie de propaganda simplória contra o machismo, que não provocaria o espectador, levando-o à reflexão. Óscar (assim como Alea) não parece disposto a fazer o mesmo.

Nessa seqüência, há uma montagem paralela do estupro de Lina e a discussão de Óscar e Arturo sobre o filme. Dessa forma, Alea define o rumo do filme em meio a conturbadas relações e opiniões. O machismo torna-se óbvio para os personagens e para o público e determina o destino de todos os personagens e do próprio filme.

Lina caminha pela rua durante uma chuva forte. Está ensopada. Diego, seu antigo namorado, passa de carro e oferece-lhe uma carona. Ela aceita e eles seguem para a casa dela. Quando chegam, ele pede para subir e tomar um café.

Óscar explica para Arturo que as pessoas são muito mais complexas, que não é possível conceber um personagem, um operário, cujo único problema seja o machismo.

Em casa, Lina prepara um café para Diego, enquanto conta-lhe notícias do filho. Diego fica calado e percebe a foto que Óscar dera a Lina. Ele pára em seu caminho e tenta beijá-la, mas ela não quer. Diego insiste, a agarra e a joga na cama. Ela diz que não quer várias vezes, tenta livrar-se dele, mas não consegue.

Óscar continua discutindo com Arturo sobre o filme. Ele afirma que é um erro querer elevar o nível de consciência dos operários. “E o nosso nível de consciência, onde está?”, pergunta. Arturo diz que não é aventureiro nem irresponsável, que sabe onde quer chegar e pergunta quem é Óscar para questionar o seu nível de consciência. Flora tenta intervir na discussão, mas Arturo a manda calar a boca, rispivamente. A relação do casal apenas reafirma o que o roteirista diz.

Em casa, Marian tenta brigar com Óscar, dizendo que sabia que ele não iria fazer aquele filme. Ele tenta escapar e diz que ela deve ficar calma, pois Arturo fará o filme e ela será contratada. Marian pergunta o que interessa a Óscar e ele responde que não sabe. E deixa a casa.

Óscar vai até a casa de Lina e, ainda na rua, cruza com o carro de Diego, que está deixando o lugar. Lina chora na cama e limpa o rosto quando Óscar chega. Ele pergunta, rispivamente, o que aconteceu e o que Diego fazia ali. Lina chora compulsivamente. Irritado, Óscar deixa a casa. Seu ciúme e machismo impossibilitam-no de entender a situação.

Arturo vê mais um depoimento em vídeo em sua casa. O entrevistado diz que os operários, às vezes, atravessam momentos difíceis, quando precisam parar e pensar, mas não é possível, pois o dia seguinte chega e é necessário continuar a luta. Ele também diz que as pessoas nunca esperam se decepcionar com um operário, mas alguns o decepcionaram, pois foram injustos e fizeram as coisas sem qualquer cuidado. Ao final, ele diz que é necessário lutar. Mais uma vez o depoimento reflete uma possível reflexão de Oscar, que analisa sua posição e reação ao estupro de Lina.

Óscar caminha pela cidade e pelo porto. Ele procura por Lina, mas não a encontra. Um plano mostra a casa dela vazia; outro mostra a vizinha sinalizando que não sabe da mulher. Há ainda um outro plano, com Lina entrando em um avião, o mesmo plano imaginado por ele para o final do filme que produzia. Por isso, não é possível determinar se se trata de criação de Óscar ou realidade do filme. O avião decola. Óscar continua sua busca pelo porto e pensa em Lina, enquanto observa os pássaros sobre o mar. Ele caminha pelos galpões escuros e segue uma luz que está distante. Chegando lá, fixa o olhar sobre um lindo pássaro que voa. É o pássaro que merece e tem o seu amor.

Em entrevista para o Noticiário ICAIC, Alea diz que o mais interessante do filme é a confrontação entre dois níveis diferentes de compreensão: o que é puramente ficcional e os operários que dão depoimentos diretamente para a câmera e também interpretam eles mesmos no filme.

O uso da metalinguagem também é muito interessante, possibilitando ao diretor fazer um *mea-culpa* sobre seu próprio machismo. Além disso, coloca a questão para os espectadores que se identificam com o personagem de Óscar. Mais uma vez trata-se de usar o processo de identificação, o *pathos* de Eisenstein, e o *distanciamento* de Brecht para promover a reflexão e ações transformadoras dos espectadores sobre a realidade. Dessa vez, não se trata de criticar a postura de espectador, como em “Memórias do Subdesenvolvimento”. “Até Certo Ponto” é uma obra aberta e cabe ao espectador definir o final da história, que está intimamente ligado com a postura que ele tomará frente à realidade quando deixar a sala de cinema.

### 3.8 – O embate construtivo em “Morango e Chocolate”

O início da década de 1990 é marcado pelo declínio da URSS, principal parceira econômica e ideológica do governo de Fidel Castro. Mais do que colocar em dúvida os conceitos e práticas comunistas, a nova ordem mundial causou gravíssimos problemas econômicos e sociais para Cuba. Isso está presente nas duas últimas obras de Tomás Gutiérrez Alea: “Morango e Chocolate” (*Fresa y Chocolate* – Cuba / México / Espanha – 1994) e “Guantanamo” (Cuba / Espanha / Alemanha – 1995), ambos dirigidos em parceria com Juan Carlos Tabío.

O primeiro filme não tem a crise econômica como temática ou pano de fundo, mas faz várias críticas à falta de liberdade imposta pelo regime. Na verdade, “Morango e Chocolate” promove um embate entre dois personagens distintos, como forma de refletir sobre as conquistas e os problemas do comunismo e apontando para um novo caminho possível para a ilha.

David é um jovem estudante de Cuba, cujo comportamento é marcado pela moralidade de seus atos, o que já fica claro na seqüência de introdução do filme. O jovem leva sua namorada, Vivian, para um pequeno quarto de hotel, onde pretende transar com ela pela primeira vez. A garota não parece à vontade com o lugar, mas logo os dois tiram a roupa e começam a se beijar. Antes de ficar completamente nua, Vivian pede para ir ao banheiro. Enquanto isso, David ouve gemidos do quarto ao lado e, por um pequeno buraco na parede, vê um casal transando. Na verdade, o enquadramento permite que seja vista apenas a mulher em cima do homem, sendo esta imagem a representação do próprio desejo de David.

Vivian volta nua do banheiro e deita-se na cama, de costas para David. O jovem começa a tirar suas próprias calças, mas a garota começa a chorar, dizendo que ele só pensa em sexo, que saíra com ela apenas por este motivo. Com sua moral questionada, David pára de se despir, manda que Vivian vista a roupa e diz que só irá transar com ela após o casamento, num hotel cinco estrelas. Vivian pára de chorar, vira-se para ele com expressão aturdida e diz: “Como é?”. Seu choro era apenas um jogo de cena, que David levou a sério demais. Assim, a personalidade do jovem já é bem delineada nessa seqüência de abertura do filme.

Após os créditos iniciais, Vivian aparece chegando a uma igreja para se casar. Com enquadramentos que não mostram o noivo, o filme sugere que se trata de David. Quando Vivian vai assinar o livro, ela dirige seu olhar para os convidados, onde está o jovem. Vivian está se casando com outro. Após o casamento, David bebe em um bar, sozinho.

No outro dia, David está comendo em uma praça, quando um homossexual senta-se à mesa: trata-se de Diego (interpretado por Jorge Perugorría). Ele começa a puxar assunto com David que permanece em silêncio. Logo no início da conversa, Diego faz uma crítica a Cuba. Elogiando o sorvete, diz que é o único produto cubano de qualidade, mas que, em breve, devem passar a exportá-lo e deixar, para os cubanos, somente água com açúcar.

Diego começa a mexer em sua sacola, retirando alguns livros e colocando-os sobre a mesa. David olha com interesse um livro de Mario Vargas Llosa, mas, quando Diego percebe, ele esconde o interesse. Diego diz que naquele livro há uma dedicatória, mas que em casa ele possui outro exemplar e que pode emprestá-lo para David. O jovem apenas mexe com sua carteira da Juventude Comunista e Diego o ironiza, dizendo que, então, ele só lê o que a instituição permite. Eles discutem rapidamente e Diego muda o assunto, contando que possui algumas fotos de uma peça em que David atuara. Finalmente, ele consegue convencer o rapaz a acompanhá-lo até sua casa.

O filme é permeado de elementos que, apesar de não terem função direta na ação diegética, na história contada, remetem às mudanças promovidas pelo regime cubano e a realidade do país, numa espécie de “subtexto” que enriquece a narrativa – muito semelhante à concepção neo-realista. David e Diego vão para a casa num carro em que várias pessoas andam juntas, um tipo de táxi-lotação. Antes de entrar no apartamento, eles cruzam com um grupo de estudantes uniformizados que cantam uma música nacionalista; e as paredes estão repletas de fotos de Che Guevara.

O apartamento de Diego é um universo bem peculiar, que encanta e provoca a curiosidade de David. Há uma série de imagens de Cristo, que Diego afirma serem de autoria de um jovem talentoso e que pretende expô-las com a ajuda de uma embaixada. Nas paredes, há esculturas, desenhos, fotos de escritores e atores. Um pequeno altar está em um dos cantos do apartamento. Muitos livros completam o cenário.

Diego coloca um disco de Maria Callas para tocar e aproveita para fazer uma crítica direta ao regime totalitário cubano. Ele diz: “Que falta nos faz outra voz!”, remetendo ao discurso único do governo cubano e a falta de liberdade de expressão. Só depois ele completa, ironicamente, afirmando que se referia a Maria Remola, uma cantora cubana.

Diego sempre critica a falta de acesso às manifestações culturais de outros países em Cuba e, ao perceber que David não sabia quem eram John Donne e Kafávis, se pergunta para onde caminha um país em que os jovens não conhecem estes dois poetas. Diego mostra-se um entendido em artes, com várias referências a artistas estrangeiros, enquanto David parece ter acesso apenas aos livros sugeridos pelo regime cubano. O conflito entre esses personagens antagônicos revela os dois lados da Revolução: a resolução de problemas sociais como o analfabetismo, a prostituição e a desigualdade social, mas, em contrapartida, a falta de liberdade e os limites de um país sob um governo autoritário.

Ao servir-lhe, Diego derrama café em David, que tira a camisa para que o anfitrião possa retirar a mancha. Diego olha com interesse o dorso nu de David que pede uma toalha para se cobrir. Eles tomam chá em uma porcelana de Sevres, que pertencera a uma rica família cubana antes da Revolução. Discutem sobre racismo e, mais uma vez, David repete a opinião oficial do governo sobre a questão, enquanto Diego, cheio de ironia e malícia, revela seu ponto de vista nada politicamente correto sobre o tema. David tenta acabar com a conversa e pede novamente as fotos da peça. Diego diz que não sabe onde está e oferece o livro de Llosa para David. Dessa vez, ele aceita e até mesmo folheia o livro. David está cedendo a sua própria curiosidade em conhecer melhor o universo que Diego lhe apresenta.

Diego começa a falar sobre homossexualismo, enumerando artistas e personagens históricos que seriam homossexuais. Chega a ler um trecho de um livro marxista sobre sexualidade, que diz que 60% dos homens já tiveram relações homossexuais, sem que isto afetasse suas personalidades. David responde que faz parte dos outros 40%. Diego resolve contar como se tornou homossexual, mas David se recusa a ouvir, pega sua camisa e sai do apartamento, deixando o livro de Llosa para trás.

Chegando ao dormitório onde mora, David conta ao amigo Miguel o ocorrido. Miguel é um jovem bonito e vaidoso, por quem David tem bastante admiração. Ele sugere ao colega que investigue Diego, pois algo sério pode estar ocorrendo ali.

Caminhando pela rua, David pensa na missão que Miguel havia lhe passado. Em uma vitrine, ele vê um vestido de noiva e começa a conversar com seu reflexo no vidro, assumindo que só está interessado no “episódio Diego” para esconder seu verdadeiro problema, que é o fato de Vivian ter se casado com outro homem. Uma seqüência de imagens documentais, captadas com câmera escondida, mas que remetem à visão subjetiva de David, sugerem que todas as pessoas pensam somente em sexo.

David afirma para si próprio que não vai mais procurar Vivian, mas vai às proximidades da casa da jovem e finge encontrar-se com ela coincidentemente. Os dois sentam-se em uma lanchonete. Eles conversam brevemente. David declara seu amor, mas Vivian diz que pretende viver bem sua vida, com conforto. Ela conta a ele que deve se mudar para a Itália com o marido, mas que eles poderiam se encontrar antes dela partir. David diz que não quer ser seu amante, mostrando asco pela proposta dela, e deixa a lanchonete.

David retorna ao apartamento de Diego, com o intuito de investigar as ações do artista. Após trocarem desculpas, Diego oferece um uísque *Red Label* – símbolo do capitalismo e da ostentação. David fica perguntando coisas para Diego, buscando saber mais detalhes sobre a exposição e sobre as fotos na parede. Diego quer “colocar as cartas sobre a mesa” e reafirma que é homossexual e religioso, ao que David responde que é “materialista dialético”. A ingênua resposta de David reforça o conflito de idéias e posturas entre os dois personagens. David diz que todos têm o direito de fazer o que quiser de suas vidas. Diego fica contente e diz que a Revolução precisa de mais militantes como ele, ao que David responde que vai mostrar como os comunistas não são tão selvagens. Eles brindam ao comunismo democrático.

De volta ao dormitório da escola, Miguel ajuda David a vomitar. Miguel chega a fazer brincadeiras sexuais com o amigo, dando tapinhas e elogiando seu traseiro. Essa brincadeira serve para reafirmar a heterossexualidade do vaidoso rapaz; uma prática bastante comum de utilizar a ironia para ridicularizar algo. Já no quarto, Miguel pergunta sobre a investigação. O jovem diz que nada conseguiu, devido à esperteza de Diego. Miguel sugere que ele fique mais amigo de Diego, que mostre a ele seus escritos,

concluindo com: “O importante é pegá-lo, e não seus escritos”. Isso demonstra a inversão de valores do personagem e da própria ideologia autoritária de Cuba, além de colocar Miguel como o verdadeiro antagonista de Diego (ao invés de David que, na sequência seguinte, já pensa: “Estou me tornando um filho da puta”).

Quando David retorna a casa de Diego, uma confusão está instalada. A vizinha Nancy tentara o suicídio e uma ambulância está parada à porta para levá-la ao hospital. Diego e David a acompanham e, já no hospital, o jovem rapaz doa sangue para ela. A fim de repor as energias, Diego o convida para jantar em sua casa.

Na casa de Diego, eles conversam bastante. Diego pergunta por que David estuda Ciências Políticas se o que lhe interessa mesmo é a Literatura. O jovem diz que tem que estudar algo que seja útil, pois ele, filho de camponeses, só chegara à universidade graças à Revolução. Assim, a partir de diálogos e trocas de impressões, os dois personagens vão influenciando um ao outro, construindo uma sólida amizade e mudando a visão de cada um sobre sexualidade, arte e, principalmente, sobre a Revolução Cubana.

David transforma seus valores e expande sua visão de mundo, apesar de convicto de suas escolhas políticas. A partir desse momento, o filme pára de girar em torno apenas de David, como se o próprio universo do filme acompanhasse essa transformação. A primeira sequência sem David mostra Nancy voltando do hospital e encontrando Diego. Após uma breve conversa, Diego conta que a exposição de German fora proibida pelo governo. Na sequência seguinte, Diego e German discutem, porque há interessados em expor as peças no México, desde que ele retire algumas. Diego não aceita a censura e German diz que ele precisa retornar à realidade.

Nancy, que acreditávamos ser “da segurança” – espécie de espiã da vizinhança –, na verdade vende produtos no mercado negro. O personagem feminino vai crescendo ao longo do filme. Uma de suas características é a extrema religiosidade. Ela possui e conversa com uma imagem de Santa Bárbara, como se falasse a uma pessoa de carne e osso. Nos momentos em que Nancy conversa com a imagem, Alea e Tabío colocam a câmera como se fosse o olhar subjetivo da santa. Santa Bárbara observa aquela mulher arrumando um jeito de viver e pedindo perdão, mas é o espectador, do outro lado da tela, que pode compreender e aceitar sua postura.

Nancy vê David chegando e lhe oferece uma flor como forma de agradecimento pela ajuda no hospital. Os dois vão tomar um café na casa de Nancy que começa a flertar

com o rapaz. A seqüência é interrompida por uma outra que mostra Vivian chegando em casa e olhando para o banco onde David a esperara noutro dia. Ela sente sua falta, mas David agora está com Nancy. Volta-se para o apartamento de Nancy, onde os dois são interrompidos pela chegada de Diego que leva o jovem para sua casa, não sem antes pedir à amiga que não atrapalhe seus planos com David.

Diego e David escutam “*Adios Cuba*”, de Ignacio Cervantes. A música triste faz o rapaz lembrar-se de Vivian. Tentando pensar em outra coisa, ele inicia um diálogo com Diego, buscando saber por que ele tornou-se homossexual. Para David, a culpa estaria na falta de estrutura familiar ou até mesmo devido a um problema glandular. Diego acha graça do pensamento do rapaz e diz que, assim como David gosta de mulheres, ele gosta de homens. E que isso é normal. David retruca que ele não é revolucionário. Diego conta que já acreditou nos ideais da Revolução. Quando tinha 14 anos, participou da campanha de alfabetização (em 1961, por um ano, as aulas foram suspensas e os alunos foram enviados para o interior do país, munidos de cartilhas de alfabetização e de um lampião, símbolos da campanha). Diego continua contando que já plantou café e foi até professor, mas que possui uma “cabeça pensante” e, em Cuba, se alguém tem idéias diferentes, é discriminado. Conta como as pessoas o tratam por ser homossexual, reafirmando que ele também faz parte do país e que todos deveriam aceitá-lo. Ao final, chorando, pede para David ir embora.

Uma das cenas mais dramáticas do filme é a discussão de German e Diego sobre a exposição. German aceita expor parte de suas obras no México e quer tirar as esculturas da casa de Diego. Diego não concorda e, muito nervoso, German destrói uma de suas esculturas. A seqüência mostra a necessidade de liberdade de expressão; que a falta dela pode provocar a destruição da arte, representada ali pela escultura de German.

Diego resolve escrever uma carta para um dono de galeria, com cópias para várias pessoas, protestando contra o fato de censurarem a exposição completa de German. Em uma conversa com David, Diego pergunta quando eles vão entender que arte e propaganda são coisas distintas. David lhe entrega seus escritos para que Diego dê sua opinião.

Diego e David se vêem na livraria, mas David desvia seu caminho e não cumprimenta o amigo. Já no apartamento, Diego critica duramente os textos de David, dizendo que aquilo não é literatura, mas sim um conjunto de *slogans* da Revolução. Apesar

de considerar muito ruim o trabalho dele, Diego diz que ele tem talento e se oferece como orientador. David aceita, desde que Diego esqueça a exposição e não envie a carta com o protesto. Diego, que já havia enviado as cartas, concorda.

David passeia por Havana, observando tudo ao seu redor com um novo olhar. É a primeira vez que o filme apresenta planos gerais da cidade. No meio da grande beleza de Havana, há ruínas que remetem aos problemas de Cuba, não só os econômicos, mas também ao autoritarismo e à falta de liberdade de expressão. Mesmo com todas as vitórias, Havana não é completamente bela.

De volta ao apartamento de Diego, David prega fotos de Che Guevara e da Revolução Cubana, além de uma pequena bandeira do Movimento 26 de Julho, junto às fotos dos ídolos de Diego. Mais uma vez os dois discutem os caminhos da Revolução, com David, finalmente, assumindo que há erros no processo, mas que só a Revolução permitirá que todos vivam em liberdade e da forma que eles idealizam. Para ele, todos devem trabalhar para construir a sociedade que desejam.

Na escola, David e Miguel discutem sobre Diego, mas, desta vez, o jovem defende o amigo. Vivian também aparece para se despedir de David. Eles passeiam pelo litoral, mas David a abandona no quadro, sem responder se escreverá para ela. Apesar de demonstrar força e decisão, David segue para a casa de Diego e se embেbeda.

Nancy chega a casa de Diego que conta a ela o desfecho da carta que enviara protestando contra a proibição da exposição de German. Ele está proibido de trabalhar com qualquer coisa relacionada à cultura. Conta também que conseguiu uma entrevista com uma embaixada, sugerindo que deve mesmo deixar o país. David está ouvindo música e bebendo na sala. Diego propõe a Nancy que inicie sexualmente David. A vizinha sente-se ofendida, briga com Diego e vai embora.

Nancy chega a colocar uma corda em seu pescoço, mas desiste de se matar ao assumir para Santa Bárbara (mais uma vez a câmera assume o olhar subjetivo da santa) que gosta do rapaz. Em seguida, Nancy faz um “trabalho” para “amarrar” David a ela, ou seja, para conquistá-lo. A todo o momento, o filme mostra que a religiosidade (sincretismo religioso) faz parte do universo cubano. Depois que Diego deixa seu apartamento, Nancy vai até lá, acorda David e os dois saem para passear por Havana.

No outro dia, Diego promove um jantar fino para David, com Nancy como convidada. Diego, que já havia combinado com Nancy, deixa a casa para que os dois possam namorar e David perde, enfim, a virgindade. A transformação do jovem personagem é explícita a cada nova seqüência – de alguém autoritário e moralista para uma pessoa mais libertária e feliz. Na universidade, Miguel observa David e sente-se incomodado.

Nancy apaixonou-se por David e vai ao encontro de um pai-de-santo, que lê sua sorte nos búzios. Ela implora para todos os santos e também para Jesus Cristo – todas as imagens ocupam o mesmo lugar, destacando mais uma vez o sincretismo religioso – que David permaneça com ela. No final da seqüência, David leva flores para Nancy.

Miguel vai até a casa de Diego e pede a ele que assine um documento pedindo a expulsão de David da universidade. Diego expulsa o estudante de sua casa, criando uma confusão no prédio. David aparece na escada com flores para Diego, fazendo com que Miguel os acuse de serem namorados e ameace David. Miguel deixa o prédio.

No dia seguinte, David vê Diego chegando em casa em um carro diplomático. Diego assume ao amigo que vai deixar o país. David, muito nervoso, começa a retirar os símbolos de Cuba do apartamento. Diego tenta explicar que ele está sendo expulso do país, uma vez que não poderá mais trabalhar com a única coisa que sabe fazer – arte. Ele chora, perguntando-se por que ele não tem o direito de ser ele mesmo. David compreende as razões de Diego.

No outro dia, os dois passeiam por Havana, para que Diego se despeça da cidade. Finalmente, David aceita andar com ele pelas ruas e até mesmo voltar à Sorveteria Capellia, onde eles se conheceram. David imita a forma como Diego o abordara no início do filme. Diego ri da situação e diz que o único defeito de David é ele não ser homossexual, ao que o jovem responde: “Ninguém é perfeito” – homenageando o diretor e roteirista Billy Wilder, em sua clássica comédia “Quanto Mais Quente, Melhor” (*Some like it hot*, EUA, 1959).

De volta ao apartamento, já todo desmontado, Diego assume que, quando conheceu David, o plano era levá-lo para a cama e que havia apostado com German que conseguiria. Confessa também que deixou todos pensarem que estava tendo relações sexuais com ele, sem pensar que isto poderia prejudicá-lo. David é compreensivo e Diego declara seu amor por ele. David o abraça e os dois choram.

Durante o filme, a transformação é benéfica aos dois personagens. Divergência e desconfiança tornam-se diálogo e amizade, apontando para uma espécie de abertura que seria necessária para o regime cubano. Ao unirem no mesmo “altar” símbolos como Che Guevara, Movimento 26 de julho, religião, poesia e liberdade sexual, os personagens mostram a possibilidade – ou necessidade – de convívio entre dois universos que, ao contrário do que possa parecer, não são antagônicos. E, ao brindarem ao “comunismo democrático”, Alea e Tabío não deixam dúvidas quanto ao caminho que prefeririam que Cuba seguisse.

□

### **3.9 – Cuba em crise: necessidade de mudanças**

Alea e Tabío reforçam ainda mais as críticas ao governo em “Guantanamera”. A história do filme passa-se no início da década de 1990, após o fim da URSS, quando Cuba passou por uma grave crise de combustíveis. O filme tem semelhanças com “A Morte de um Burocrata”, terceiro longa-metragem de Alea. Nos dois casos, o ambiente fantástico, construído a partir da realidade, determina a aventura amalucada de um enterro.

Os créditos iniciais são acompanhados da conversa de um grupo de músicos que grava a música tema do filme: uma versão da canção “*Guantanamera*”, bastante popular em toda a América Latina e já gravada por nomes como Mercedes Sosa, Víctor Jara, Violeta Parra, Raíces de América e Joan Baez. A palavra “*guantanamera*” significa “a mulher de Guantánamo”, cidade ao sudoeste de Cuba. O ritmo faz parte de um gênero musical cubano que é o *punto cubano* ou *guajira* (como também é chamada a campesina).

A maioria dos historiadores musicais acredita que Joseíto Fernández, trovador e cantor de Havana, foi o primeiro a cantar e gravar a música tal como é mais conhecida hoje. Os versos são da “Poesia I” dos “Versos Sencillos”, publicados em 1891, pelo poeta cubano José Martí (1853-1895). Durante os anos, além de várias versões, a música ganhou uma particularidade: passou a ser usada para narrar histórias. Ainda na década de 1940, em um programa de rádio chamado “*La Guantanamera*”, Joseíto Fernández costumava alternar as dramatizações dos crimes com partes cantadas em que utilizava trechos da

poesia de Martí e concluía cada uma dessas partes com o coro: “*Guantanamera, guajira guantanamera...*”.

No filme, a letra da música sempre introduz, antecipa ou comenta o que vai acontecer. Trata-se quase de um coro que retorna diversas vezes durante a trama. A primeira cena do filme mostra um avião pousando, enquanto a canção nos conta que Yoyita, uma velha cantora nascida em Guantánamo, está voltando à cidade para receber uma homenagem. Yoyita é tia de Gina, personagem principal do filme. Elas passeiam pela cidade. Há muitas ruínas, mas também lugares conservados. A senhora pergunta à sobrinha sobre seu marido, Adolfo. Gina responde que ele está em Havana, “em uma daquelas reuniões”.

Adolfo é agente funerário de Guantánamo. Enquanto algumas pessoas discutem o problema do transporte de defuntos pelo país, ele admira Havana pela janela. Todos falam ao mesmo tempo, até que Adolfo apresenta uma solução: “E se repartimos o morto entre todos?”. A idéia dele é que a empresa de cada província seja responsável pelo transporte do defunto em seu território. Uma mulher não concorda com a proposta, explicando que isso só seria bom para Adolfo, que está em Guantánamo, última cidade da ilha. Enquanto mostra o mapa, ela diz que sua província, Santa Clara, está no centro do país, e todos os mortos passariam por lá. Adolfo faz um discurso, clamando pelo sentimento patriótico, e sua proposta é aceita.

Em Guantánamo, Yoyita e Gina comem, tomam vinho e conversam sobre Adolfo. O diálogo traz mais informações sobre o marido de Gina, que já fora criticado em sua atuação, mas ainda tem bons contatos no governo. A tia pergunta à sobrinha se ela continua fazendo nada depois que parou de dar aulas na universidade. Gina diz que enfrentou muitos problemas, que, em Cuba, a teoria é uma e a prática é outra. Yoyita pergunta sobre um programa de rádio para a orientação da juventude que Gina pretendia realizar. A sobrinha diz, sem explicar muito, que fazer isso agora seria muito perigoso.

Yoyita acende um cigarro e oferece para Gina que nega, dizendo que Adolfo não gosta que ela fume. A tia diz que ele se encontra em Havana e, logo depois, as duas mulheres estão fumando e conversando. Dessa forma, a relação entre Adolfo e Gina também é apresentada: ele a domina, mas ela é uma pessoa com opiniões fortes e, com um pequeno impulso, poderia mudar de postura.

As duas mulheres passeiam pela cidade e conversam. Yoyita tem receio de encontrar um antigo amor, pois já se passaram 50 anos. Elas entram em uma loja e Gina coloca um vestido decotado em frente ao corpo. Sua tia diz que ela ficou maravilhosa e que lhe dará o vestido de presente. Gina não aceita, dizendo que nunca sai de casa e que Adolfo não gosta que use roupas decotadas. Mais uma vez enfatiza-se como é a relação do casal.

No teatro da cidade, Yoyita é homenageada. Uma câmera subjetiva mostra o olhar de alguém no meio da orquestra. Quando a mulher vira o rosto em direção à câmera, ele levanta o instrumento, escondendo-se. Finalmente, a câmera revela um senhor de cabelos brancos, Cândido. Enquanto um homem discursa em sua homenagem, a cantora o reconhece Cândido e eles trocam acenos.

Em sua casa, Cândido e Yoyita escutam música, tomam licor e olham algumas fotos do passado. Uma delas mostra uma garota. Yoyita diz que está com a sensação de tê-la vista há pouco, mas Cândido diz que não faz idéia de quem seja. Eles recordam o dia em que Yoyita deixou Guantánamo. A jovem cantora prometera que voltaria e, como prova, deixara a fita azul que amarrava suas tranças. Para ele, era noite e chovia muito. Para Yoyita, era um dia claro de sol. Fica claro como a percepção ou a memória de um mesmo acontecimento pode ser tão diferente para cada pessoa: um dia triste e feio para Cândido, alegre e promissor para Yoyita.

Cândido encontra a fita e a entrega a Yoyita. O disco está arranhado e o homem troca de música. A letra diz: “Eu sou como o cisne branco, que quando canta, morre...”. Yoyita canta e dança em frente ao espelho. Cândido senta-se em sua cama, fecha os olhos e começa a imaginar ou lembrar-se de coisas. Yoyita senta-se ao seu lado e entra no jogo. Ele diz que a ama há 50 anos. Ela pede que ele não abra os olhos, que imagine que não se passou um dia sequer, pois quer que estejam juntos até o final. Ela deita-se em seu ombro e, logo depois, cai em seu colo: está morta. Ele deita-a na cama e a mão de Yoyita cai sobre a foto da menina loira que ela dissera ter visto recentemente. O disco, arranhado, repete a mesma frase.

Adolfo recebe a notícia da morte de Yoyita ainda em Havana e vê a possibilidade de colocar seu plano em ação pela primeira vez. No velório, Cândido amarra a fita azul no caixão e troca um abraço carinhoso com Gina. Nesse momento, acaba a luz, uma maneira de reforçar a crise energética que passa o país.

Adolfo discute a rota com Antônio, o motorista. Gina e Cândido entram na sala para pedir que o antigo namorado de Yoyita acompanhe o enterro dela em Havana. Adolfo concorda e diz que já solicitou transporte para quatro pessoas. Os homens colocam o caixão no carro funerário e, antes de partir, Adolfo pede para anotarem a hora exata da partida. Ele está mais preocupado com seu plano do que com a morte da tia da esposa ou com o sofrimento das pessoas.

Na verdade, Adolfo representa toda a burocracia intrínseca ao regime cubano. Alea e Tabío reúnem, em um só personagem, todos os personagens que dificultaram o enterro do tio do protagonista de “A Morte de um Burocrata”. Mais do que isso, Adolfo parece ao público ainda mais antipático e retrógrado do que os funcionários públicos do filme da década de 1960. Não existe qualquer esperança de uma transformação do personagem.

Quando parte, o carro passa por um muro onde está escrito “Socialismo o Muerte”. Em frente à palavra “muerte”, está a pequena garota loira de cabelos cacheados que estava na foto que Yoyita vira. Ela veste uma roupa antiga e carrega um buquê de flores. Já é possível perceber que ela é a personificação da própria morte. Apenas Cândido a vê e acha estranho.

A música título do filme comenta o que está se passando, enquanto vemos a estrada pelo pára-brisa do carro funerário e a comitiva seguindo pela estrada. A canção diz que Cândido está consternado porque perdeu a amada que tanto esperou. Diz também que a comissão fúnebre deixa o oriente para trás para cumprir sua missão. Por enquanto, a comissão é formada pelo carro fúnebre e pelo carro em que vão Adolfo, Gina, Cândido e o motorista Antônio.

Ao lado da estrada, enquanto passa a comitiva, a câmera revela um caminhão estacionado. Abre-se a cortina que separa a parte de trás da cabine e um homem, Mariano (interpretado por Jorge Perugorría), levanta-se, seguido de uma mulher, Marilis. Ele termina de vestir a roupa, pega um cigarro e pede que ela vá embora, pois tem que partir. Eles descem do caminhão e discutem, pois Mariano havia prometido levá-la a Havana. Ela diz que está grávida, que o filho não é de seu marido e começa a se descontrolar. Para evitar uma confusão maior, Mariano diz que vai esperar ela buscar suas coisas. Nesse momento, ele aproveita para ir embora.

Em uma varanda, uma mulher gorda serve uma cerveja para um homem deitado na rede e o abana. Mariano chega e chama por Ramón, dizendo que devem partir naquele momento. Após uma breve discussão, Ramón aceita partir. Marilis desce de um caminhão e segue em direção a casa. Mariano esconde-se atrás da mulher gorda e entra na casa. Eles tentam segurar a mulher que está furiosa. Essa breve introdução apresenta algumas características de Mariano: um caminhoneiro mulherengo, um “amante latino” (ou *latin lover*), adepto do sexo fácil e sem compromisso. Pela janela, ele vê passar a comissão fúnebre, antecipando que aquelas tramas paralelas vão se encontrar.

Segue-se mais uma vez o cortejo fúnebre. Na beira da estrada, um homem vende alho. Cada corda do produto custa um dólar ou sessenta pesos. Adolfo desaprova o comércio ilegal e Cândido diz que aquilo equivale à metade do seu salário. Antônio, então, compra toda a mercadoria do rapaz. Essa seqüência mostra como o mercado negro em Cuba se desenvolveu, uma vez que o comércio legal é controlado pelo Estado. O dólar vale muito mais que o peso, pois circula melhor nesse comércio ilegal. Os valores, para quem recebe em pesos, são extremamente altos. Antônio diz que as pessoas sempre precisam de alho em Havana, ou seja, ele irá vender a mercadoria lá por um preço superior.

A crise continua sendo o pano de fundo principal da história. Adolfo decide parar em uma lanchonete oficial do governo, mas uma mulher diz que há apenas cigarro e tabaco. Apesar da crise, o noticiário do jornal fala de recordes na colheita e na produção de alimentos. Mais uma crítica ao sistema que mantém o controle sobre os meios de comunicação e impede uma reflexão realista sobre as condições do país. Pior ainda é Adolfo, personagem símbolo desse sistema, que diz que a missão será um grande sucesso, esquecendo-se de que se trata da morte da tia de sua esposa e grande amor de Cândido. No banco de trás, o senhor e a mulher trocam olhares e Gina fica envergonhada.

Ramón e Mariano preparam o caminhão para seguir viagem. Ramón faz uma espécie de ritual, cuspidando cachaça, soltando fumaça de um charuto e benzendo, com um ramo de árvore, as rodas do caminhão. Isso mostra bem a religiosidade do país, marcada pelo sincretismo religioso e a presença de muitos elementos da cultura africana. Sem dúvida, trata-se de uma representação um pouco exótica e contrária à racionalização moderna representada pelo personagem de Adolfo. Além de ressaltar as diferenças entre o governo e o povo, a religião torna-se uma forma de subversão, de representar o desejo de

não se enquadrar a um processo que minaria a própria identidade cultural e histórica dos cubanos.

Mariano pede para que o amigo use a “bruxaria” para resolver o seu problema com as mulheres. Ramón sugere que Mariano escolha uma para se casar e, na estrada, fique com gordas, magras ou feias. Ele conta o caso de um homem que fazia sucesso com as mulheres, mas que não se resolveu por nenhuma e acabou morrendo solitário. Mariano parece sensibilizado pela história.

Na beira da estrada, uma família pede carona para Las Tunas. Mariano negocia um preço, 300 pesos, para levar todos. Mais uma amostra da crise de Cuba e do mercado negro que impera por lá. Eles sobem em um espaço vazio que há entre a cabine e a carroceria do caminhão.

Enquanto isso, a comitiva fúnebre continua buscando um lugar para comer. Eles acabam parando onde Mariano e Ramón estão. Gina e Mariano ficam lado a lado no balcão. Com um dólar, ele paga o café, deixa o balcão e tromba em Gina. Eles trocam olhares e Mariano a reconhece: trata-se de sua antiga professora da universidade. Gina também reconhece o ex-aluno. Um plano rápido, em preto-e-branco, mostra como um se lembra do outro na escola.

Gina estranha ele trabalhar como caminhoneiro, mas Mariano diz que ganha mais assim do que como engenheiro, referindo-se ao curso que fizera na universidade. Isso reflete uma grave questão cubana: todos têm acesso a uma boa educação, mas não há emprego para todos. Assim, profissionais bem qualificados realizam tarefas em que seu conhecimento é desperdiçado.

Mariano pergunta se Gina parou mesmo com as aulas. Enquanto ela conta o que se passou, acompanhamos uma imagem em preto-e-branco que mostra a mulher trabalhando como professora e encontrando, em meio a seus pertences, uma carta. Mariano e Gina estão um pouco encabulados e fica claro que houve uma história entre os dois.

Uma discussão de Adolfo com o administrador do lugar interrompe a conversa dos dois. O homem diz a Adolfo que ali só são aceitos dólares. Adolfo chama Gina. Ela despede-se com um breve aceno a Mariano e segue viagem. Ele olha fixamente para ela, enquanto, no carro, ela olha pela janela pensando em Mariano. A imagem em preto-e-branco volta, mostrando Gina sorrindo enquanto lê a carta que encontrara.

No caminhão, Mariano conta a história de Gina para Ramón. Ele diz que lhe deixou uma carta dentro do livro e nunca mais a viu; que era louco por ela. A professora dava aulas de economia e o amigo pergunta se ela saberia como resolver o problema do país. Mariano responde que a disciplina chamava-se “Economia Política do Socialismo”, mas que a professora não era dogmática e falava coisas que os faziam pensar, o que causou muitos problemas para ela. Ele também conta que havia uma outra professora, extremamente quadrada, que dava “Comunismo Científico”, algo como “explicar como seria o paraíso”. Enquanto eles conversam, a câmera enquadra o pára-brisa, mostrando uma carroça e alguns carros velhos passando. Em uma barreira policial, são obrigados a dar carona para uma multidão de pessoas pobres. A imagem contradiz a utopia do sistema, pois fica clara a péssima condição em que o país se encontra.

A forma como Mariano distingue as duas professoras e as duas disciplinas revela o discurso político do filme. Enquanto Gina, ao falar de “Economia Política do Socialismo”, fazia os alunos pensarem, a professora “quadrada” lecionava “Comunismo Científico”, passando a imagem de uma sociedade que em nada se assemelha à realidade. Assim, Tabío e Alea demonstram insatisfação com a incapacidade de adequação do regime cubano à situação que se apresenta e apontam para a necessidade de mudanças profundas no regime.

Adolfo continua atrás de comida e tenta comprar bananas. O homem diz que o quilo custa 50. Adolfo dá 50 pesos, mas o homem diz que o preço é em dólares. Antônio, o motorista, compra as bananas e as divide entre os ocupantes do carro. Adolfo aceita, contrariado. Toca uma música agitada no rádio e Cândido pede para Antônio desligá-lo. O motorista pede desculpas, mas Adolfo não deixa que ele desligue o rádio. Ele discute com Cândido, de forma grosseira, mas acaba aceitando, e manda Antônio desligá-lo.

A comitiva fúnebre chega a Bayamo. Enquanto eles circulam pelas ruas, um guia turístico explica que a cidade fora um centro de contrabando durante os séculos XVI, XVII e XVIII, quando Cuba ainda era colônia. Um tradutor passa as informações para o inglês, para que os turistas possam entender. Ele diz que o comércio ilegal acabou determinando que a cidade fosse a primeira a levantar-se em armas contra o domínio espanhol, que freava o desenvolvimento do país. De certa maneira, os diretores apontam que o passado pode repetir-se no futuro. A sociedade cubana não pode conviver mais com o controle absoluto do autoritário governo comunista. No último filme de sua carreira,

Alea aumenta consideravelmente as críticas à forma como o governo conduz o socialismo em Cuba.

Em Bayamo, eles trocam de carro fúnebre. Gina e Adolfo conversam sobre o sistema que ele criou. Ela diz que, dessa forma, o gasto é o mesmo, mas Adolfo rebate, afirmando que os custos são divididos entre todos, como determina o Sistema Nacional de Planejamento. Para Adolfo, dessa forma, eles vão conseguir melhores números estatísticos. Fica clara a burocracia e a forma de pensar do governo cubano, representado por Adolfo. Ele pede a ajuda da mulher, dizendo que ela sabe como são importantes esses golpes de efeito para Cuba e que isso é muito importante para ele.

Cândido sai do banheiro e encontra Gina que pede para ele não dar ouvidos a Adolfo. Ela explica que o marido está nervoso com tudo aquilo, pois quer recuperar a importância que já tivera dentro do governo. Adolfo aceita as desculpas e Gina vai buscar-lhe um café. Quando sai, o velho homem vê mais uma vez a garota loira – a morte. Ele fica apavorado e Gina o socorre.

A comitiva segue, mas um casal no meio da estrada interrompe a viagem. A mulher está em trabalho de parto e o homem pede que o motorista os leve para o hospital em Bayamo. Adolfo tenta recusar, mas todos o pressionam. Antônio sugere que ele vá com o carro fúnebre e que eles se encontrem em Las Tunas. Adolfo, contrariado, sai do carro. Antônio dá a volta e cruza com o caminhão de Mariano.

Passa-se a acompanhar Mariano. Um carro fecha o caminhão, Marilis desce, xinga Mariano e atira uma garrafa de café em sua direção. Ele abaixa-se e a garrafa acerta Ramón, abrindo-lhe o supercílio. Eles decidem deixar a carroceria e voltar para Bayamo para dar pontos no machucado.

Antônio pede ajuda pelo rádio do carro para levar a mulher grávida ao hospital. Ele conversa com a patrulha, dizendo que uma mulher está parindo e que ele é da base de Guantánamo. O homem, então, acredita se tratar de um americano. O motorista explica que é da base de táxi serviço especial número 13, de Guantánamo. Pelo rádio, o homem tenta acalmar a mulher e manda uma viatura para escoltá-los. Trata-se de um diálogo bem humorado.

Eles chegam ao hospital, mas o bebê nasce antes. Há uma grande quantidade de médicos e enfermeiros para recebê-los, mostrando que, neste aspeto, o sistema funciona.

Ao mesmo tempo, chega o caminhão de Mariano. Ele e Gina trocam olhares e sorrisos, mas não conversam. Ela segue caminho, enquanto Mariano leva Ramón ao hospital.

No carro, Antônio pede desculpas pelo comentário, mas diz que a ausência de Adolfo é grata. E sugere que eles parem para comer em um restaurante clandestino de um amigo. Por incrível que pareça, Gina diz que também tem dólares, ou seja, é muito diferente de seu marido. Enquanto Gina e Cândido caminham em direção ao restaurante, Antônio faz negócios com o dono do estabelecimento.

Gina e Cândido conversam. O homem afirma que ela se parece com Yoyita. Gina comenta que as duas têm o mesmo nome: Georgina. Gina diz: “Tinha tanta vontade de viver...”. Prontamente, Cândido pergunta: “Ela ou você?”. Gina entende e, olhando-o fixamente, não consegue discordar.

Cândido, deprimido, diz que por cinquenta anos adiou uma viagem a Havana. Ele diz que sua vida foi ficando “pequenina, pequenina”; os amigos morrendo ou deixando o país. Gina está sentida pela depressão de Cândido, mas pensa também nela própria e em seu futuro, que pode ser muito semelhante ao dele. Enquanto isso, em Las Tunas, Adolfo está desesperado com o atraso. Ele discute com o agente funerário da cidade, que pede calma a ele. Adolfo ainda xinga o bebê, culpando-o pelo atraso.

Enquanto Antônio e o dono do restaurante guardam mercadorias no carro, Mariano e Ramón estacionam o caminhão para comer algo. Mariano encontra-se com Gina mais uma vez. Ele senta-se à mesa, é apresentado a Cândido e conversa com a ex-professora. Gina sente uma coceira na mandíbula. Ela pede que Mariano não a trate por “*usted*” – um tratamento formal em espanhol. Mariano pergunta se ela continua dando aulas e Gina responde que não, pois cansou de “bater a cabeça contra a parede”. Mariano diz que, ao final, a parede vai ceder. Eles remetem aos problemas que a Revolução enfrenta devido às medidas burocráticas e autoritárias do regime.

Eles continuam conversando sobre a época da universidade, até que Mariano lembra-se da carta. Gina tenta desviar o assunto, mas ele diz, olhando-a nos olhos, que hoje escreveria a mesma coisa. Gina levanta-se e despede-se, mas Mariano segura suas mãos. Eles trocam olhares por alguns segundos e, antes de partir, Gina diz que era uma carta muito linda.

O grupo chega a Las Tunas e Adolfo já está desesperado. Gina traz comida para Adolfo e ele nem ao menos agradece. Cândido vai até o novo carro funerário e confere o caixão que está com o lenço azul. Quando fecha o porta-malas, vê a garota que representa a morte pelo reflexo do vidro. Dessa vez, a menina vai até sua direção e entrega-lhe uma flor. Enquanto isso, Gina olha uma flor, pensando em Mariano. A música-tema retorna, comentando a seqüência: “Enquanto uma flor morre, há outra flor que nasce. E se um amor se perdeu, a vida outro amor assume”. Cândido e Gina entram no carro, cada um com sua flor na mão.

De volta à estrada, há uma seqüência que remete ao filme “A Morte de um Burocrata”, além de ajudar na construção da seqüência final. Quando chegam a Camagüey, há um grupo que faz exercícios em uma praça, onde há um busto no centro. Adolfo imagina-se no lugar do busto, como se aquelas pessoas o reverenciassem. A crítica é semelhante à feita pelo filme anterior, de 1966. Infelizmente, o governo ainda não abandonou o culto à personalidade. Mais do que isso: esse é o maior desejo de Adolfo, que representa o regime.

Chegando à funerária, Adolfo fica sabendo que os familiares de Yoyita estão preocupados com a demora do cadáver, mas ele diz que está seguindo o planejado. Os dois agentes funerários são interrompidos por uma outra funcionária, que conta que pessoas sãs estão comendo o lanche dos doentes. Eles chegam à sala, onde um funcionário tenta explicar que a comida está planejada e apenas os doentes podem comer. Há um início de discussão, em que os presentes dizem que os direitos são iguais para todos e atacam a bandeja. O agente funerário chega e manda todos embora. Adolfo concorda com a medida, mas rouba um sanduíche antes que a bandeja seja retirada. Dessa forma, Alea e Tabío criticam essa face do regime: existe uma classe social, formada pelos membros do governo, que possui privilégios em relação ao restante da população.

Gina e Cândido conversam sobre a vida. Ela acha que o momento de buscar algo melhor já passou, que se acostumou com Adolfo e assim sofre menos. Cândido não concorda e pergunta se ela nunca sentiu uma coceira na mandíbula. Ela responde que está casada, mas Cândido rebate, dizendo que ela está cega.

Mariano e Ramón chegam a um cruzamento com uma estrada de ferro. Uma mulher, Hilda, está na guarita, reconhece o caminhão e baixa a cancela. Ela desce correndo e ataca Mariano – trata-se de mais um caso do caminhoneiro. Ele tenta evitar, mas a

comitiva fúnebre aproxima-se e ele aceita ir para a guarita para evitar um conflito com Gina. O carro fúnebre pára atrás do caminhão e Adolfo vai até a linha do trem, percebe que não há nada e chama pela vigilante.

Enquanto isso, a mulher tira a blusa e ataca Mariano. Ele chama a atenção de Hilda para os gritos de Adolfo. O burocrata pede e a mulher abre a cancela. Antes que a comitiva possa passar, o trem aproxima-se. A mulher fecha novamente a cancela. O trem pára e o maquinista chama por Hilda, dizendo que está louco por ela e que lhe trouxe algo. A mulher desce, pedindo que Mariano não fique com ciúmes.

Enquanto isso, o carro fúnebre estraga – a correia dentada foi rompida. Após uma breve discussão, Adolfo decide voltar a Camagüey para conseguir outra correia. Assim que o carro parte, Ramón aproxima-se e diz que tem uma correia daquelas no caminhão. Enquanto ele e Cândido conversam, Gina procura Mariano. Ele percebe pela janela e vai ao seu encontro. Mariano a chama, eles trocam olhares ternos, aproximam-se e beijam-se. Enquanto isso, no fundo do quadro, o trem arranca. Hilda vê o casal se beijando e xinga Mariano. Gina percebe o que aconteceu e dá um tapa no caminhoneiro. Hilda atira uma fruta na direção de Mariano que se abaixa, e Ramón, mais uma vez, leva a pior. Enquanto isso, Gina pede que Cândido entre no carro e eles voltam para Camagüey.

Na cidade, Adolfo reclama do carro com o agente funerário local. Ele não tem outra correia dentada. Adolfo o ameaça e ele, com medo, propõe que juntos encontrem uma solução. O carro de Antônio retorna à estrada, rebocando uma carroça. Eles cruzam com Gina, mas decidem continuar o caminho com a carroça mesmo, para não perder mais tempo. Ao anoitecer, chegam a Sancti Spiritus.

O agente funerário local quer que Adolfo leve mais um corpo até Cárdenas. Ele explica que o velho Orlando deixou escrito em seu testamento que se morresse em Cárdenas, gostaria de ser enterrado em Sancti Spiritus, mas se morresse em Sancti Spiritus, era para enterrá-lo em Cárdenas. Adolfo pergunta por quê. “Por nada, só para encher o saco”, responde o agente. Gina e Cândido chegam ao escritório e escutam-no falar que Yoyita morrera de “putaria”, pois, muito velha, resolvera fornicar com um outro velho. Cândido não aceita e acerta um tapa na cara de Adolfo.

Enquanto isso, alguns homens ajudam Ramón a colocar um porco no caminhão. Ele despede-se de uma outra namorada gorda e segue viagem. De repente, Ramón freia o caminhão e pede que Mariano desça, pois tem que abastecer o carro e o amigo tem um

caso com Wina, a garota do posto. Mariano insiste que não há problemas e Ramón continua até o posto. Mariano desce e explica para Wina que gosta muito dela, mas a mulher o interrompe, dizendo que se casara há 15 dias. Eles se abraçam e Wina o chama para tomar café. Enquanto isso, Ramón observa a cena, tomando cuidado para manter-se escondido atrás do caminhão, a fim de evitar qualquer “acidente”. Enquanto tomam café, Antônio chega ao posto. Mariano o reconhece, escreve um bilhete para Gina e pede ao motorista que o entregue a ela.

Enquanto isso, na funerária, os funcionários tentam acomodar os dois caixões no carro. Cândido diz que decidiu seguir sozinho e Gina assume que está envergonhada. O músico responde que ela não tem nada a ver com Adolfo, que sente apenas pena dela por perder a vida ao lado dele. Eles vão até um ônibus e, antes de entrar, Cândido a apresenta a uma senhora que, surpreendentemente, é neta do falecido. Antônio chega e chama Gina, mas antes que possa entregar-lhe o bilhete de Mariano, surge Adolfo.

Eles partem para Santa Clara. A comitiva agora é formada pelo carro funerário, o carro de Antônio, um outro carro e o ônibus. Enquanto passam pelas estradas até chegar à cidade, a música tema volta e comenta as atitudes de Adolfo: “uma batalha perdida”.

Já em Santa Clara, Adolfo discute com Paula, a agente funerária local, dizendo que o morto de Cárdenas é dela. A mulher, brava, diz que não aceita, pois sempre achou aquilo uma loucura e três enterros já passaram por lá. Ele tenta ameaçá-la, como fizera em outros lugares, mas a mulher não dá importância a ele. Adolfo resigna-se.

Descendo do ônibus, Cândido conversa com a neta do falecido Velho Orlando. Ela explica que, apesar da idade, seu avô estava cheio de vida, montava a cavalo, escalava, entre outras coisas. Gina aproxima-se. A neta do falecido explica a morte do avô, dizendo que, no aniversário de 107 anos, o fotógrafo dissera-lhe que se afastasse da câmera e ele caíra em um barranco. A mulher mostra a foto, com as pernas do Velho Orlando para cima e, ao fundo, a imagem da garotinha que representa a morte.

Gina e Cândido passeiam por Santa Clara e encontram um vestido igual ao de Yoyita. Ele sugere que ela ficaria linda com o vestido. Logo depois, seguem para um bar, onde Antônio entrega a Gina a carta de Mariano. Ela a lê, demonstra felicidade, toma o rum das mãos do motorista e vira o copo. Depois, deixa o bar, afirmando retornar logo. Pouco depois, ela volta com o vestido, os cabelos soltos e um sorriso no rosto.

Durante todo o filme, Alea e Tabío propõem uma aproximação cada vez maior entre a tia e a sobrinha. Trata-se de uma estratégia narrativa para mostrar a transformação do personagem feminino que começa a tomar coragem para mudar sua vida, como fizera sua tia. Caso contrário, o futuro dela poderia ser a depressão e o arrependimento que marcam o personagem de Cândido.

O sorriso de Gina contrasta com a cara emburrada de Adolfo que espera pelo restante do grupo junto ao carro. Quando ela chega, ele diz que, com o cabelo solto, a mulher está igual a uma prostituta e ordena-lhe que troque o vestido. Ela o ignora e Adolfo bate na mulher. Nesse momento, Mariano passa de caminhão, vê a cena e dá um soco no marido de Gina. Assustada, ela ajuda Adolfo a se levantar, frustrando Mariano que vai embora.

Começa uma seqüência distinta das demais. Uma música africana acompanha as imagens de um temporal em Cuba. Um narrador conta uma história: “No início do mundo, Olofin fez o homem e a mulher e lhes deu vida. Olofin criou a vida, mas esqueceu-se de criar a morte. Passaram-se os anos e os homens e as mulheres ficavam cada vez mais velhos, mas não morriam. A terra encheu-se de velhos que tinham milhares de anos e que seguiam mandando segundo suas velhas leis. Tanto pediram os mais jovens, que, um dia, seus pedidos chegaram aos ouvidos de Olofin. Olofin viu que o mundo não era tão bom como ele havia planejado e sentiu-se também velho e cansado para recomeçar o que tão mal tinha feito. Então, Olofin chamou Ikú para que se encarregasse do assunto. E Ikú viu que tinha que acabar com a época na qual as pessoas não morriam. Então Ikú fez com que chovesse sobre a terra durante 30 dias e 30 noites sem parar e tudo foi ficando embaixo d’água. Só as crianças e os mais jovens conseguiram subir nas árvores gigantes e nas montanhas mais altas. A terra inteira virou um grande rio sem margens. Os jovens viram, então, que a terra estava mais limpa e mais bonita. E correram para agradecer a Ikú, porque ele havia acabado com a imortalidade”. Durante a narração, alternam-se imagens de Cândido, Gina, Mariano, estradas e cemitérios. Ao final, a pequena garota loira, representante da morte, acompanha um velho senhor a um cemitério.

A seqüência deixa ainda mais evidente o discurso político e ideológico do filme. A criação da morte é necessária para as transformações do mundo. A morte, neste sentido, seria o abandono de antigas práticas e valores do autoritário regime cubano. Somente assim, passando o poder para a nova geração, seria possível melhorar o país. Alea

e Tabío garantem uma crítica ainda mais contundente, uma vez que a racionalização exacerbada, marca do comunismo, é colocada em xeque por uma antiga lenda religiosa africana.

A comitiva segue viagem. Cândido é obrigado a descer do ônibus e pega carona em um caminhão, juntamente com um grande grupo que também segue para Havana. Eles chegam a Cárdenas e há uma confusão acerca de qual defunto está em cada caixão. A fita azul soltara-se do caixão de Yoyita. Os dois caixões são separados.

Cândido chega a Matanzas e tenta comprar passagem para Havana, mas a venda de passagens está suspensa. A comitiva também chega à cidade. Enquanto Adolfo faz contatos com o agente funerário local, Antônio, o motorista, passa os produtos que comprara durante a viagem para outro carro.

Ainda em Matanzas, Adolfo pede desculpas para Gina e diz que tudo vai ser igual ao que era antes, mas Gina não consente. Ela diz que aceitará a oferta de um programa de rádio de orientação à juventude. O diálogo dos dois revela que a filha deles fugira para Miami. Adolfo culpa a liberdade que Gina dera à garota, deixando que convivesse com “intelectualóides cabeludos”, que ouvisse músicas estrangeiras e lesse sobre a Perestroika. Gina, muito conscientemente, diz que a filha não fugira por causa disso, mas porque tinha que fazer tudo isso escondida. Ela, então, decide que não vai mesmo fazer o tal programa, uma vez que não considera correto dizer aos jovens o que eles devem pensar. “Deus me livre de usar consignas ou doutrinar alguém”, conclui. Aqui, verifica-se uma crítica muito clara ao controle ideológico promovido pelo governo cubano.

Mariano descarrega o caminhão em um porto e, de volta à estrada, encontra Cândido. O velho senhor segue viagem com os caminhoneiros. Mariano insinua que Gina gosta do marido e solicita a Cândido que peça perdão a ela, uma vez que não pretende mais vê-la. Eles chegam a Havana à noite e Cândido reencontra-se com Gina no velório.

Adolfo está terminando os trâmites da entrega do caixão com Yoyita. Ele garante ao funcionário de Havana que eles economizaram 60 litros de gasolina e o dinheiro de dois dias de viagem. Aponta que o único problema fora transportar dois caixões entre Santa Clara e Cárdenas.

O caixão chega ao velório. Cândido aproxima-se e, ao olhar para o caixão, tem um ataque e cai no chão. A pequena garota que representa a morte aparece, olha para o

caixão, solta uma expressão de espanto e faz o sinal da cruz. Todos correm para acudir Cândido, mas ele está morto. Adolfo olha o caixão. É o Velho Orlando que está ali. Os caixões foram trocados. Sem pestanejar, ele fecha o caixão para evitar o constrangimento de seu plano ter dado errado.

Segue-se o enterro, agora de dois caixões. Adolfo pede uma escada, sobe em uma espécie de púlpito e começa um discurso. O enquadramento sugere a imagem que ele havia imaginado durante a viagem: acima dos demais, ele seria uma espécie de monumento – alcançara a glória. Gina não suporta a falsidade do marido e deixa o local. Ainda no cemitério, encontra-se com Mariano que viera ao seu encontro. O discurso de Adolfo sobre o amor entre os dois falecidos serve como comentário para o reencontro de Gina e Mariano.

A pequena garota que representa a morte está no cemitério; olha para o relógio e abre um guarda-chuva. Começa uma tempestade que desmancha o discurso de Adolfo. O jovem casal apaixonado, que representa os jovens do início do mundo de Olofin, sorriem, aprovando a chuva. Os presentes ao enterro fogem da chuva, abandonando Adolfo em seu púlpito, deixando-o a falar sozinho – metáfora do próprio regime cubano que se mantém no poder, mas já perdera seus seguidores. Desesperado, Adolfo grita para que não o deixem só. A garota morte aproxima-se de Adolfo que pede que lhe entregue a escada. Ela caminha em direção de Adolfo, enquanto Gina e Mariano partem em uma bicicleta embaixo da chuva que lhes enche de esperança.

O que levara Alea, ex-militante e revolucionário, a mudar tão radicalmente de postura? As críticas expostas durante todo o filme respondem a questão: o regime cubano está antiquado, a Revolução perdera-se em um emaranhado burocrático, a população já não suporta o controle rígido de suas ações, os jovens anseiam por liberdade. Cuba, símbolo de esperança para a América Latina, falhara ao não assumir ou respeitar algumas questões próprias do país e de sua população. Muitas vezes, os revolucionários abandonaram os valores libertários que, anos antes, os levaram a levantar as armas contra Fulgêncio Batista. Valores que Alea manteve até sua morte (em 17 de abril de 1996), pouco depois da estréia do filme e que permanecerão, para sempre, com os jovens que sonham com um mundo melhor.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todos os nove filmes aqui analisados, apesar da grande diferença entre eles, no que se refere à construção narrativa, com roteiros peculiares que refletem sobre a realidade cubana, transmitem inquietações e provocam questionamentos. Nenhum deles apresenta discursos fechados ou resoluções prontas para os conflitos sugeridos. Trabalhando com diferentes temáticas e gêneros diversos, Tomás Gutiérrez Alea provoca o público a deixar de ser espectador na vida real; a levantar-se da cadeira do cinema e transformar a realidade; a assumir sua condição de ator da sociedade.

Para Alea, o cinema funcionaria como mediação no processo de compreensão da realidade. A discussão política e a forma como provoca o espectador a refletir sobre várias questões, somadas a uma narrativa atraente e inteligente, evidenciam como o cineasta trabalha seu conceito de “Cinema Popular”. A realidade cubana é ponto de partida e objeto de análise para sua criação. A criatividade, os recursos cinematográficos empregados, os elementos filmicos, as estratégias narrativas utilizadas, revelam-se ferramentas do artista em sua criação.

Sem deixar de entreter quem poderia ser chamado de “espectador passivo” ou “contemplativo”, Alea propõe um processo de compreensão crítica da realidade, gerando uma ação transformadora que o torne um “espectador ativo”. Para ele, o cinema cumpre a função de aproximar o espectador da realidade, sem a necessidade de abandonar sua condição de ficção, com o objetivo de provocar a reflexão e, por conseguinte, a transformação do público.

Uma das características de seu trabalho que merece destaque é a capacidade de misturar elementos filmicos, como documentário, ficção ou animação, configurando, assim, sofisticados mecanismos narrativos. Dessa forma, os filmes distanciam-se ainda mais de uma simples história filmada, provocando um olhar diferenciado do espectador em relação à obra.

Em seus filmes, também há uma abundância de depoimentos ou narradores que constituem diversos olhares sobre a realidade. Assim, cabe ao espectador analisá-los e, relacionando-os com sua própria vivência, construir um sentido crítico sobre o que assiste. E, a partir desse sentido, surgiriam respostas para as questões tratadas por cada um dos

filmes.

Alea também utilizou elementos como a fábula e a alegoria para criticar o processo revolucionário e tecer comentários sobre a realidade cubana. A utilização da metalinguagem como estratégia narrativa, também muito presente em seu trabalho, ajuda nesse processo de transformação do espectador, ao que se propõe o “Cinema Popular”.

O conceito de “Cinema Popular” pode ser um bom ponto de partida para a análise da recente produção latino-americana. O cinema brasileiro atual, por exemplo, tem se destacado no cenário internacional, com sucesso de público e de crítica. Exemplos não faltam: “Tropa de Elite” (Brasil – 2007, de José Padilha); “Carandiru” (Brasil / Argentina – 2003, de Hector Babenco); “Cidade de Deus” (Brasil / França – 2002, de Fernando Meirelles e Kátia Lund); “Central do Brasil” (Brasil / França – 1998, de Walter Salles); “O que é isso, companheiro?” (Brasil / EUA – 1997, de Bruno Barreto); entre tantos outros, conquistaram importantes prêmios e razoável bilheteria. Na América Latina, ocorre o mesmo: “*Whisky*” (Uruguai / Argentina / Alemanha / Espanha – 2004, de Pablo Rebella e Pablo Stoll); “*Machuca*” (Chile / Espanha / Reino Unido / França – 2004, de Andrés Wood); “O Filho da Noiva” (*El Hijo de la Novia* – Argentina – 2001, de Juan José Campanella); “Nove Rainhas” (*Nueve reinas* – Argentina – 2000, de Fabián Bielinsky); e “Amores Brutos” (*Amores Perros* – México – 2000, de Alejandro González Iñárritu) são apenas alguns exemplos.

Essas obras têm alguns pontos em comum. Tematicamente, há uma tendência pelo resgate histórico e uma preferência pelos problemas da periferia e dos marginalizados. Tecnicamente, todos são primorosos, com qualidade inegável de fotografia, trilha sonora, encenação e montagem. Formalmente e narrativamente, é mais fácil apontar diferenças do que semelhanças, uma vez que cada diretor apresenta um estilo próprio. Esses filmes, que tratam de questões sociais de forma atrativa e envolvente, criando empatia com o grande público, poderiam constituir, hoje, um “Cinema Popular”?

Uma análise apressada poderia apontar como principal questão que impediria isso a forma como os filmes relacionam-se com os espectadores. Em todos esses exemplos citados, o foco da narrativa está no indivíduo e a solução para o conflito (individual) é muitas vezes sugerida no final, de forma catártica, mas não exatamente transformadora. Resta ao espectador contemplar o que se passa dentro das margens da tela no momento do espetáculo. A indignação com o que é mostrado como realidade na tela, embora essencial,

não necessariamente leva o espectador a ações concretas para tentar solucionar os problemas ali apresentados.

Assim como não basta ao cinema a mera representação da realidade, também não é suficiente tratá-la cinematograficamente, apenas com narrativas bem construídas e as melhores técnicas. Para constituir um verdadeiro “Cinema Popular”, seria fundamental provocar o espectador de forma contundente para que ele retorne à realidade e, enriquecido pela experiência, atue em sua transformação. Como propôs Alea, textualmente e cinematograficamente, seriam necessários mecanismos bem mais sofisticados para gerar uma reação produtiva no espectador. A análise da obra de ficção de Tomás Gutiérrez Alea, refletida à luz deste início de novo milênio, aponta passos importantes nessa direção, essenciais para um cinema – ainda que substancialmente utópico – realmente comprometido em transformar a dura realidade à nossa volta.

□ □ □

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. São Paulo: Editora Summus, 1984.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina*. São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 1995.
- BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas Latino-americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1977.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-realismo Cinematográfico Italiano: Uma Leitura*. São Paulo: Editora da USP/Fapesp, 1996.
- FURHAMMAR, Leif & ISAKSON, Folke. *Cinema e política*. Trad. Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GEADA, Eduardo. *O cinema espetáculo*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HENNEBELLE, Guy. *Os Cinemas Nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- LEONE, Eduardo, MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática, 1987.
- LOTTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- RAMIÓ, Joaquim Romaguera I, THEVENET, Homero Alsina. *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Catedra, 1989.
- ROCHA, Glauber. *Estética da fome*. s/r, 1965.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SADER, Emir. *A Revolução Cubana*. São Paulo: Editora Moderna, 1985.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Tradução: Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.
- XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal / Embrafilme, 1983.
- XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 2ª ed.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico; a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

## SITES CONSULTADOS

Ciberamérica – O Portal Ibero-Americano. “Cinema Cubano”

<http://www.ciberamerica.org/Ciberamerica/Portugues/Areas/cultura/artes/cine/cinamacubano.htm> - acesso em 12 de maio de 2006.

Ciberamérica – O Portal Ibero-Americano. “Instituto Cubano da Arte e da Indústria Cinematográfica”.

<http://www.ciberamerica.org/Ciberamerica/Portugues/Areas/cultura/artes/cine/cinamacubano.htm> - acesso em 12 de maio de 2006.

Tomás Gutierrez Alea – “Página Oficial”

<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/titon/index.htm> - acesso de maio de 2006 a agosto de 2007.

TROTSKY, Leon. “Cultura e Arte Proletárias” – retirado do sítio:

[http://www.pstu.org.br/cont/arte\\_cultura\\_e\\_arte\\_prolet.rtf](http://www.pstu.org.br/cont/arte_cultura_e_arte_prolet.rtf) - acesso em 16 de outubro de 2006.

BRETON, André e TROTSKY, Leon. “Por uma Arte Revolucionária Independente”.

<http://www.culturabrasil.org/poruma.htm> - acesso em 16 de outubro de 2006.

V ENCONTRO DA ANPHLAC – CULTURA E POLÍTICA EM CUBA NOS ANOS 60 E 70. “A política cultural do governo cubano e o ICAIC” (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos) - retirado do sítio:

[http://www.ifch.unicamp.br/anphlac/anais/encontro5/mariana\\_a5.htm](http://www.ifch.unicamp.br/anphlac/anais/encontro5/mariana_a5.htm) - acesso em 12 de maio de 2006.

## ANEXO – UMA BREVE HISTÓRIA DA REVOLUÇÃO CUBANA

A história da independência de Cuba começou em 1868, com a I Guerra de Independência Cubana. Carlos Manuel de Céspedes, um grande proprietário de terras, libertou seus escravos e formou com eles um exército. Os embates duraram 10 anos, com a vitória da Espanha. Apesar disso, os revolucionários não aceitaram a rendição total e deixaram Cuba.

Pouco tempo depois, o poeta e ensaísta Jose Martí também deixou o país e trabalhou para a unificação dos setores que buscavam a independência, criando o Partido Revolucionário Cubano. Martí sempre enquadrou a luta anticolonial de Cuba dentro de uma concepção antiimperialista, inclusive alertando para os anseios norte-americanos em relação à América Latina.

Em 1895, Martí e seus aliados desembarcaram em uma praia da região oriental do país. O exército Mambí, como era chamado, era formado basicamente por ex-escravos. Apesar da morte de Martí, Máximo Gómez e Antônio Maceo ocuparam grande parte do território cubano e começaram a organizar o novo governo independente. A vitória do exército Mambí e conseqüente independência de Cuba era questão de tempo.

Aproveitando a situação, os Estados Unidos deram mais um passo em seus planos imperialistas em relação à América Latina. Com o pretexto de que a Espanha havia atacado um encouraçado norte-americano no porto de Havana, o país declarou guerra à Espanha. Em 1898, a Espanha é derrotada. Os EUA, então, ocupam militarmente Cuba, privando o exército libertador do triunfo e submetendo-o à ação do exército norte-americano.

Foi convocada uma assembléia constituinte para definir o novo tipo de regime, mas que não funcionou na prática. Em 1901, foi apresentada no senado norte-americano a Emenda Platt. Por essa emenda, Cuba aceitaria a tutela econômica e militar dos EUA, violando a soberania política da ilha. Instaura-se, em Cuba, uma pseudo-república sob as premissas de um neo-colonialismo.

No plano econômico, Cuba continuou tendo como base a monocultura do açúcar (complementada com produtos como o café e o tabaco), com um comércio totalmente vinculado aos Estados Unidos, que compravam  $\frac{3}{4}$  de toda a produção.

Politicamente, dois partidos poucos distintos (Conservador e Liberal) disputavam o poder e, principalmente, o respaldo e apoio norte-americanos. Em 1906, um impasse institucional levou os EUA a enviar para Cuba 5 mil marinheiros e instalar um interventor durante três anos.

Em 1925, assumiu o poder o General Gerardo Machado, que reprimiu violentamente uma oposição popular que foi se reorganizando no país durante as primeiras décadas do século XX. Com a Depressão de 1929, a produção de açúcar caiu pela metade e uma grave crise social instaurou-se no país. Não suportando as pressões, Gerardo deixou o poder em 1932.

Após a queda de Machado, os EUA sustentaram por pouco tempo um presidente, até que eclodiu uma rebelião militar no Quartel Columbia, o mais importante do país. O vitorioso golpe militar teve à frente Fulgêncio Batista, que acabou promovido a comandante-em-chefe do exército.

Após o golpe, organizou-se um governo provisório de coalização, muito heterogêneo, dirigido por Grau San Martín, com o apoio de Batista e do líder democrático Antônio Guiteras. Respondendo à intensa mobilização popular, o governo tomou diversas medidas liberais, como a instauração da jornada de oito horas de trabalho, a criação da Secretaria do Trabalho, o direito de voto às mulheres e a criação de tribunais para julgar os crimes do governo Machado.

Os partidos de esquerda continuavam fazendo manifestações, que começaram a ser reprimidas duramente por Batista. Isso desestabilizou o frágil governo de coalizão e Grau San Martín renunciou em 1934. Guiteras passou para a clandestinidade e tentou retomar os planos de Martí, mas foi morto antes de conseguir deixar o país.

Em 1940, nova constituinte e eleição de Batista. Foi um período marcado pelo aumento da especulação, da corrupção, da inflação e do desgaste dos salários. Em 1944, Grau San Martín assume o poder, mantendo as mesmas linhas e trabalhando para enfraquecer o movimento sindical. Logo depois, Prío Socarrás torna-se presidente para nada mudar do panorama econômico, social e político da ilha.

Nesse período, surge na oposição a figura de Eduardo Chibás, que organizou uma divisão no partido de Grau San Martín, criando o Partido do Povo Cubano e provocando o ingresso do jovem Fidel Castro na política. Chibás suicida-se em plena

campanha eleitoral, quando era o favorito, abrindo caminho para o golpe militar de 1952, que levou Batista novamente ao poder.

O advogado Fidel Castro fora líder estudantil e era candidato a deputado quando Fulgêncio Batista realizou o golpe militar de 1952. Logo após o golpe, Fidel chegou a apresentar uma acusação formal contra Batista, pedindo 108 anos de prisão para o militar, baseado no Código de Defesa Social. É claro que o processo não deu resultado.

Decepcionados, Fidel e seu grupo retomaram o plano de José Martí de ocupar o quartel Moncada. Em 26 de julho de 1953, um grupo de 168 pessoas tentou ocupar o quartel, mas a operação foi um desastre. A grande maioria dos revolucionários foi morta ou presa, inclusive Fidel Castro.

Fidel escreveu sua própria defesa, intitulada “A história me absolverá”, que acabou se tornando o programa do “Movimento 26 de Julho”, data do assalto ao Moncada. O documento transformou-se em livro, foi impresso clandestinamente e organizou o movimento sobre bases programáticas. O texto começa denunciando as arbitrariedades do tratamento de que foi vítima Fidel Castro. Em seguida, narra o ataque ao Moncada, revelando como a maioria dos mortos não caiu em combate, mas foram torturados e assassinados pelo regime de Batista. Logo depois, a defesa passa a invocar o direito de resistência e rebelião contra as tiranias, que tinha norteados os grandes movimentos da história de Cuba. Fidel Castro chegou a atribuir a José Martí a “autoria intelectual” do assalto ao quartel.

Fidel Castro também aponta os motivos que levaram o grupo à ação, destacando as péssimas condições de vida do povo cubano: 85% dos pequenos camponeses pagavam renda e viviam sob a ameaça permanente de expulsão das suas terras, enquanto mais da metade das melhores terras estavam em mãos estrangeiras. Duzentas mil famílias camponesas não tinham acesso a nenhum pedaço de terra, enquanto extensas áreas improdutivas permaneciam nas mãos de poderosos latifundiários. 400 mil famílias urbanas e rurais viviam amontoadas em barracões fétidos, outras 2 milhões e 200 mil pagavam aluguéis que absorviam entre um quinto e um terço de sua renda. A situação sanitária era precária, com 98% das crianças no campo afetadas por parasitas. Na entressafra, de maio a dezembro, um milhão de pessoas ficava sem trabalho e sem renda.

A defesa de Fidel, que passou a ser chamada de “O programa de Moncada”, relata também as leis que deveriam ter sido divulgadas pelo rádio, no caso de vitória da

ação do dia 26 de julho. A primeira proclamava a Constituição de 1940 como a verdadeira lei suprema do Estado, com o retorno à democracia. A segunda concedia a posse intransferível da terra a todos os colonos, subcolonos, arrendatários, parceiros e posseiros que ocupassem pequenas parcelas de terra, pelo que o Estado indenizaria seus antigos proprietários no prazo de dez anos. A terceira lei outorgava aos operários e aos empregados o direito de participar em 30% dos lucros de todas as grandes empresas. A quarta concedia aos colonos o direito de participar em 55% do rendimento da cana-de-açúcar e uma cota mínima de açúcar a todos os pequenos colonos que já fossem estabelecidos há três anos ou mais. Ainda havia outras medidas importantes, que buscavam resolver os graves problemas sociais do país, principalmente na área de habitação, saúde e educação. O discurso de defesa de Fidel Castro terminava com a frase: “Condenem-me, não importa, a história me absolverá”.

Fidel Castro e os demais revolucionários foram condenados a 15 anos de prisão. O Partido Socialista Popular também condenou a ação, caracterizando-a como uma tentativa de um grupo pequeno burguês de chegar ao poder.

Em nova eleição, em 1955, Fulgêncio Batista é eleito presidente. Pressionado pela sociedade, concede anistia total aos presos políticos. Fidel retorna a Havana e é recebido por uma multidão, mas suas ações passam a ser controladas de perto por Batista. Ele decide, então, partir para o México e retomar os planos de José Martí, Antônio Guiterras e Julio Antônio Mella (líder estudantil, principal opositor à ditadura de Machado).

No exílio, Fidel trabalhou pela unificação dos cubanos que viviam no exterior, arrecadou fundos para a causa e preparou militarmente o grupo para a volta a Cuba. Foi no México que Che Guevara e Camilo Cienfuegos se uniram ao grupo.

Paralelamente à preparação militar no México, o professor primário Frank País reorganizava o Movimento 26 de Julho em Cuba. Fidel e País reuniram-se na Cidade do México e acertaram que os revolucionários que estavam em Cuba iriam fazer grandes manifestações em Santiago no dia 30 de novembro de 1956, para desviar a atenção do governo, enquanto o grupo de Fidel iria desembarcar num ponto da costa sul oriental.

Tudo acontecia conforme o combinado em Cuba, mas Fidel teve problemas durante a viagem. O barco que conseguiram comprar – o Gramna – suportava apenas 20 pessoas e possuía dois motores pouco potentes. Assim, com os 82 guerrilheiros que embarcaram, a viagem durou sete dias em vez dos quatro dias planejados. A falta de

coordenação fez com que as manifestações acabassem surtindo efeito contrário, pois o exército suspeitou que Fidel já estivesse em Cuba e tropas foram mobilizadas para encontrá-lo. Os guerrilheiros foram surpreendidos pelo exército, houve combate e os 22 guerrilheiros que sobraram fugiram para Sierra Maestra.

A luta de Fidel Castro e seus companheiros entrava em sua terceira fase, marcada pela guerrilha rural. Os revolucionários buscaram conhecer de perto a situação do proletariado cubano, principalmente dos camponeses, ao mesmo tempo em que conquistavam a simpatia deles e os agregavam à luta contra Batista.

O primeiro ataque do grupo guerrilheiro se deu no dia 17 de janeiro de 1957, contra uma pequena instalação militar em La Plata. O sucesso foi total e os guerrilheiros saíram da operação sem baixas e com novos armamentos. Após uma reunião de Fidel com País e outros líderes do Movimento 26 de Julho, ficou acertado o envio de 50 homens para Sierra Maestra. O primeiro combate dos novos guerrilheiros foi contra o posto de Uvero, maior e mais bem defendido. O combate durou 3 horas e houve várias baixas, mas o grupo saiu vencedor. O exército, sentindo a força da guerrilha, retirou-se das zonas próximas à Sierra Maestra, deixando o espaço para a guerrilha instalar-se definitivamente.

Nas cidades, a luta também continuava. No dia 13 de março de 1957, o Diretório Revolucionário invadiu o Palácio Presidencial e tentou matar Batista, mas ele não se encontrava em seu gabinete. Os revolucionários foram presos e mortos. Frank País também acabou morto pelas forças de repressão. A onda de mobilizações contra o governo continuava e o setor urbano do Movimento 26 de Julho convocou uma greve geral para o dia 09 de abril, que acabou sendo um fracasso. Ficava claro que a luta nas cidades não obtinha os resultados esperados, principalmente por causa das ações repressivas da polícia e do exército.

Fidel Castro começou a criar um governo paralelo em Sierra Maestra, promulgando inclusive a Lei de Reforma Agrária, começando a transformar a estrutura de posse nos territórios ocupados. Militarmente, o Exército Rebelde dividiu-se em quatro colunas: Raúl Castro e Juan Almeida partiram para a região oriental do país, enquanto Che e Camilo Cienfuegos foram em direção ao ocidente. O objetivo era dividir a ilha em duas, para consolidar o controle sobre a zona oriental, impedindo a passagem de reforços a partir de Havana, e ocupar Santiago, que seria declarada capital da Cuba liberada.

Batista chegou a realizar eleições em 1958, mas sem a participação da oposição legal e sem qualquer representatividade. O candidato de Batista foi eleito, mas nem chegou a tomar posse. Militarmente, Batista tentou uma última cartada, enviando tropas num trem blindado para tentar romper o cerco que isolava a capital do restante da ilha. O trem acabou sendo interrompido e destruído pelas tropas de Che Guevara, um dos acontecimentos definitivos para a queda do regime de Batista.

Ciente da derrota, Batista convidou seus ministros, auxiliares, chefes das forças armadas e auxiliares para uma festa de ano-novo. Durante o brinde, noticiou que estava deixando o país para “evitar maior derramamento de sangue”. Batista seguiu para a República Dominicana, pois os Estados Unidos não aceitaram recebê-lo, buscando já o apoio do grupo de Fidel que, sem dúvida alguma, assumiria o governo de Cuba.

Com a saída de Batista, Fidel decidiu que chegara a hora de ocupar as principais cidades de Cuba. No dia 02 de janeiro de 1959, Fidel chegou a Santiago e, no dia seguinte, Che e Cienfuegos ocuparam as principais instalações militares de Havana, praticamente sem resistência. Os revolucionários chegavam à vitória.

Instalou-se o novo governo, presidido por um jurista da oposição moderada, Manuel Urrutia Manzano, com um ministério em que se integravam alguns membros do Movimento 26 de Julho. Fidel Castro foi nomeado primeiro-ministro.

O programa do novo governo baseou-se diretamente em “A história me absolverá”, discurso de defesa de Fidel após a prisão, durante a tentativa de ocupação do quartel Moncada, em 1953. As primeiras medidas do novo governo de Cuba foram a extinção da polícia de Batista, a supressão dos tribunais especiais criados pelo regime anterior e o decreto de nulidade da Emenda Platt, em vigor desde a intervenção norte-americana, no início do século XX.

Algumas medidas do novo governo:

- Foi criado o Ministério para Recuperação dos Bens Malversados, que passou a administrar os bens confiscados a Batista e outras famílias vinculadas a seus negócios;
- Foi criado o Instituto de Reforma Agrária, que passou a dirigir a expropriação de latifúndios e deu início à distribuição de terras a duzentas mil famílias, como propriedades individuais ou sob a forma de cooperativas;

- Foi fundada a Associação Nacional dos Pequenos Agricultores (ANAP), para congregar pequenos camponeses donos de terra;
- Os trabalhadores agrícolas foram declarados inamovíveis dos seus postos de trabalho;
- Na área educacional, incrementou-se a reforma democrática da universidade, ao mesmo tempo em que se transformou a estrutura do ensino básico, introduzindo o princípio do estudo com o trabalho e incentivando as escolas no campo, além de promover uma redução de 25% nos preços dos livros escolares;
- Teve início a Reforma Urbana, que reconhecia o direito de propriedade da casa por meio do pagamento do aluguel como amortização do seu valor. Foi decretada ainda a redução de 50% nos aluguéis, além de suprimir qualquer possibilidade de despejo dos inquilinos de suas casas;
- Foram reduzidas ainda as tarifas de eletricidade em 30% e, em porcentagens variadas, os preços dos remédios;
- Foi decretada a caduquice das notas de 500 e 1000 pesos – as de maior valor em circulação – estabelecendo um prazo para sua troca por outras nos bancos, mas proibindo que esta troca se fizesse fora do país. O objetivo era fazer com que as fortunas em dinheiro cubano levadas para o exterior perdessem o valor;
- O jogo foi duramente combatido, atacando-se a enorme rede de cassinos, ligada diretamente às casas de prostituição e ao comércio de drogas que imperava livremente em Cuba;
- Foi declarado o uso público de todas as praias, as melhores das quais até aquele momento eram de acesso privado e reservadas aos clubes mais requintados. Decretou-se também a nacionalização de todos os clubes exclusivos, antes controlados por empresas de turismo estrangeiras;
- Os quartéis foram transformados em escolas, inclusive o Quartel Moncada, em Santiago de Cuba, que passou a se chamar Cidade Escolar 26 de Julho, e o quartel Columbia, que passou a se denominar Cidade Escolar Liberdade.

- No plano cultural, criou-se o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica – ICAIC – e a Casa das Américas, que passou a promover a integração da cultura latino-americana.

Durante essas primeiras ações do novo governo, surgiram divergências entre o presidente Urrutia e Fidel Castro. Alegando que Urrutia constituía um obstáculo para a aplicação do programa do Moncada, Fidel pediu demissão, em julho de 1959. Imediatamente, em resposta a várias manifestações de apoio ao primeiro-ministro, Urrutia renunciou e assumiu o advogado Osvaldo Dorticós Torrado, que passou a governar juntamente com Fidel.

Em 1961, os estudantes cubanos foram convocados para participar de uma gigantesca campanha de alfabetização por todo o país. Por um ano, as aulas foram suspensas e os alunos enviados para o interior do país, munidos de cartilhas de alfabetização e de um lampião, símbolos da campanha. A idéia era acabar com o analfabetismo e também promover o contato dos jovens com os camponeses, transformando sua consciência ideológica pelo conhecimento das condições de vida e sentimentos dos trabalhadores do campo.

As medidas transformaram o estado-burguês de antes numa sociedade radicalmente democrática, buscando permitir o acesso de todos à saúde, à educação, à habitação, ao emprego, ao lazer e à cultura. Após as medidas, Fidel declarou que o programa do Moncada estava realizado e que a Revolução devia seguir novos caminhos.

As medidas tomadas pelo novo governo cubano tiveram resistências internas e externas. Fulgêncio Batista (com o apoio de setores exilados, principalmente em Miami), Trujilo (ditador dominicano) e os Estados Unidos começaram a se articular. Um norte-americano foi detido, poucos dias após a tomada de poder, com um plano para matar Fidel. No campo, pequenos aviões jogavam fósforo branco para queimar os canaviais cubanos. Vários contra-revolucionários foram detidos quando chegavam a Cuba procedentes da República Dominicana.

A relação de Cuba com os Estados Unidos deterioravase a cada medida tomada por Fidel, contra os interesses do capital norte-americano. Uma série de 382 nacionalizações de grandes empresas norte-americanas (refinarias da *Shell*, *Esso* e *Texaco*, um consórcio petrolífero, os latifúndios da *United Fruits*, companhias telefônicas e de eletricidade, bancos) levou os Estados Unidos a decretar um embargo a Cuba, em 1959.

Foi suspensa a venda de remédios e suprimida a cota de açúcar que tradicionalmente o país comprava e que garantia a principal exportação cubana.

O governo cubano, depois de nacionalizar o que restava de empresas norte-americanas no país, procurou estabelecer acordos alternativos de cooperação econômica com os países socialistas, em primeiro lugar com a União Soviética e a China. Devido à guerra fria, quem não estava do lado do capitalismo devia necessariamente buscar o outro lado – os socialistas. Em fevereiro de 1960, Cuba estabeleceu os primeiros acordos comerciais com a URSS e, em maio do mesmo ano, foram restabelecidas as relações entre os dois países. Em janeiro de 1961, Che Guevara visitou os países socialistas e firmou com a URSS um acordo de compra da cota açucareira cubana por um preço fixo, assim como de venda de petróleo soviético para Cuba. Os Estados Unidos romperam, então, as relações diplomáticas com o governo de Fidel Castro.

Às agressões aéreas dos Estados Unidos e às sabotagens urbanas de grupos apoiados por Batista somaram-se grupos armados na região central do país. Para combatê-los, o governo cubano organizou as Milícias Populares. Os combates tornaram-se mais freqüentes e, em 1960, os contra-revolucionários chegaram a contar com 10 mil homens em armas. Apesar disso, a atuação desses grupos nunca chegou a abalar o regime, pela falta de apoio da população cubana.

Em abril de 1961, os ataques a Cuba aumentaram rapidamente. No dia 13, um incêndio provocado por terroristas destruiu uma loja e causou a morte de uma trabalhadora. Dois dias depois, aviões bombardearam o aeroporto de Santiago, com saldo de sete mortos e 53 feridos. No dia seguinte, durante o funeral das vítimas, Fidel Castro alertou que o bombardeio era o prelúdio da agressão externa maciça e colocou todas as unidades militares e a população em alerta. Durante o discurso, pela primeira vez, o líder cubano definiu a Revolução como socialista.

*A sociedade cubana, em abril de 1961, não era uma sociedade socialista pelo caráter de sua estrutura social, mas já havia rompido em aspectos importantes, interna e externamente, com o capitalismo dependente a que tinha sido submetida durante mais de um século. A definição do caráter socialista da revolução cubana tornaria claros os passos seguintes, imprimindo-lhe um objetivo mais marcado, como resultado da maturação ideológica dos seus protagonistas e também da polarização de classes interna e da posição inflexível do governo norte-americano inclusive contra as reformas democráticas iniciais do processo cubano. A guerra*

*agora era total, não somente no plano político e militar, mas também no ideológico* (SADER, 1985, p. 53).

No dia 17 de abril um exército de 1500 homens, entre exilados cubanos e mercenários norte-americanos, treinados na Nicarágua por instrutores norte-americanos, desembarcou na Praia de Girón, na Baía dos Porcos. O grupo recebia apoio aéreo de aviões disfarçados com insígnias cubanas, para dar a impressão de se tratar de uma rebelião interna das Forças Armadas de Cuba.

Os invasores foram contidos pelas Milícias Populares da própria zona até a chegada do Exército Cubano. O combate durou 72 horas e os contra-revolucionários foram derrotados. Mais uma vez, mostrou-se que a população estava ao lado do novo governo de Fidel Castro que anunciou: “o imperialismo ianque sofreu na América a sua primeira grande derrota”.

O governo norte-americano decidiu aumentar as sanções contra Cuba, decretando o embargo econômico total das relações com a ilha, punindo as companhias que as continuassem e anunciando represálias contra os navios dos países que mantivessem qualquer forma de relação com Havana. Colômbia e Venezuela cederam e imediatamente romperam relações diplomáticas com Cuba.

A luta entre os revolucionários e contra-revolucionários contribuiu para a unificação dos três grupos políticos que participaram ativamente na direção do processo revolucionário: O Movimento 26 de Julho, o Diretório Revolucionário e o Partido Socialista Popular. Unidos, eles formaram o Partido Unido da Revolução Socialista, mais tarde denominado Organização Revolucionária Integrada, antes de se transformar em Partido Comunista de Cuba, em 1965.

Todos esses acontecimentos – a resistência interna e externa às mudanças promovidas, o ataque às instituições capitalistas e ao próprio sistema, o embargo comercial e ausência de parceiros, a não ser os países socialistas – transformaram a Revolução Cubana de um processo democrático radical em uma revolução socialista.

## ANEXO – FILMOGRAFIA TOMÁS GUTIERREZ ALEA EM LONGAS-METRAGENS

### Histórias da Revolução (*Historias de la Revolución* – Cuba – 1960)

**Duração:** 81 minutos. P&B.

**Episódios:** I. O ferido. II. Rebeldes. III. A batalha de Santa Clara.

**Direção:** Tomás Gutierrez Alea.

**Argumento:** “O ferido” e “Rebelde” - Tomás Gutierrez Alea.

**Roteiro:** Tomás Gutierrez Alea, Humberto Arenal e José Hernández.

**Fotografia:** Otello Martelli (I-II), Sergio Véjar (III).

**Montagem:** Mario González, Carlos Menéndez.

**Música:** Carlos Fariñas (I), Harold Gramatges (II), Leo Brouwer (III).

**Som:** Eugenio Vesa (I), José L. Antuña (II), Alejandro Caparrós (III).

**Elenco:** Eduardo Moure, Lilian Llerena, Reynaldo Miravalles (I), Francisco Lago, Blas Mora, Enrique Fong, Encarnito Rojas, Tomás Rodríguez, Pascual Zamora (II), Calixto Marrero, Miriam Gómez, Bertina Acevedo (III).

#### **Prêmios:**

- Prêmio da União de Escritores da URSS. II Festival Internacional de Cinema. Moscou, URSS, 1961.
- Menção honrosa. III Resenha Cinematográfica de Cinema Latino-americano. Sestri Levante, Itália, 1962.
- Prêmio especial. Festival Internacional de Cinema. Melbourne, Austrália, 1962.
- Diploma de honra. I Festival Internacional de Cinema. Phnom Penh, Camboja, 1968.

### As Doze Cadeiras (*Las doce sillas* – Cuba – 1962)

**Duração:** 97 minutos. P&B.

**Direção:** Tomás Gutierrez Alea

**Roteiro:** Tomás Gutierrez Alea e Ugo Ulive.

**Fotografia:** Ramón F. Suárez.

**Montagem:** Mario González.

**Música:** Juan Blanco.

**Som:** Eugenio Vesa.

**Elenco:** Enrique Santisteban, Reynaldo Miravalles, René Sánchez, Pilín Vallejo, Idalberto Delgado, Ricardo Suárez

**Prêmios:**

- Diploma de honra da União de Trabalhadores de Cinema da URSS. III Festival Internacional de Cinema. Moscou, URSS, 1963.
- Selecionado entre os filmes mais destacados do ano. Seleção Anual da Crítica. Havana, 1962.

**Cumbite (Cuba – 1964)**

**Duração:** 82 minutos. P&B.

**Direção:** Tomás Gutierrez Alea.

**Roteiro:** Tomás Gutierrez Alea e Onelio Jorge Cardoso.

**Fotografia:** Ramón F. Suárez.

**Montagem:** Mario González, Amparo Laucirica.

**Música:** Papito Hernández, Tata Güines, Oscar Valdés, Enrique Simón.

**Som:** Eugenio Vesa, Carlos Fernández.

**Elenco:** Teté Vergara, Lorenzo Louiz, Marta Evans, Luis Varela, Rafael Sosa, Polinise Jean.

**Prêmio:**

- Medalha de prata (convite especial). Festival Internacional de Cinema. Cork, Irlanda, 1966.

**A Morte de um Burocrata (*La Muerte de un burocrata* – Cuba – 1966)**

**Duração:** 85 minutos. P&B

**Direção:** Gutierrez Alea.

**Argumento e Roteiro:** Tomás Gutierrez Alea, Alfredo del Cueto e Ramón F. Suárez.

**Fotografia:** Ramón F. Suárez.

**Montagem:** Mario González.

**Música:** Leo Brouwer.

**Som:** Eugenio Vesa.

**Elenco:** Salvador Wood, Manuel Estanillo, Silvia Planas, Gaspar de Santelices, Pedro Pablo Astorga, Carlos Gargallo.

**Prêmios:**

- Prêmio Especial do Júri. Festival de Karlovy Vary. Tchecoslováquia, 1966.
- Melhores créditos de 1978. Círculo Dominicano de Críticos de Cinema. República Dominicana, 1979.
- Melhor longa-metragem cubano exibido em 1966. Seleção Anual da Crítica. Havana, 1966.

**Memórias do Subdesenvolvimento (*Memorias del subdesarrollo* – Cuba – 1968)**

**Direção:** Tomás Gutierrez Alea.

**Roteiro:** Tomás Gutierrez Alea e Edmundo Desnoes.

**Fotografia:** Ramón F. Suárez.

**Montagem:** Nelson Rodríguez.

**Música:** Leo Brouwer.

**Som:** Eugenio Vesa, Germinal Hernández, Carlos Fernández.

**Elenco:** Sergio Corrieri, Daysi Granados, Eslinda Núñez, Beatriz Ponchova, Gilda Hernández, René de la Cruz.

**Prêmios:**

- Prêmio extraordinário do Júri de Autores. XVI Festival Internacional de Cinema. Karlovy Vary, Tchecoslováquia, 1968.
- Prêmio FIPRESCI. XVI Festival Internacional de Cinema. Karlovy Vary, Tchecoslováquia, 1968.
- Prêmio FICC. XVI Festival Internacional de Cinema. Karlovy Vary, Tchecoslováquia, 1968.
- Menção honrosa do Júri da FICC. Festival de Cinema Jovem. Hyeres, França, 1970.
- Prêmio Sirena de Varsóvia, do Clube da Crítica. Varsóvia, Polônia, 1970.
- Diploma de seleção. Festival de Londres. Inglaterra, 1971.
- Prêmio Rosenthal da Associação de Críticos Cinematográficos dos Estados Unidos. Nova Iorque, EUA, 1973.
- Seleção Anual do New York Times (Os dez melhores filmes exibidos no Estados Unidos em 1973). Nova Iorque, EUA, 1973.
- Prêmio Charles Chaplin do Grupo de Jovens Críticos Cinematográficos. Nova Iorque, EUA, 1973.
- Segundo prêmio. Festival de Cinema Semana Cultural Alcances. Cádiz, Espanha, 1975.
- Selecionado entre os dez filmes mais importantes do cinema ibero-americano pelos críticos de Espanha, Portugal e América Latina. Festival de Huelva. Espanha, 1981.
- Prêmio à importância e relevância de um filme. Festival de Capacitação de Críticos de Cinema da Universidade de Ponce. Porto Rico, 1981.

- Seleccionada (lugar 91) entre os 150 filmes que conformam a história do cinema mundial. Federação Internacional de Cineclubes (FICC) em 1985.
- Seleccionado pela revista norte-americana Cineaste entre os dez melhores filmes políticos realizados entre 1967 e 1987. (Cineaste, Vol. XVI, no.1-2, 1987).
- Seleccionado entre os dez melhores filmes do ano. Seleção Anual da Crítica. Havana, 1968.

**Una pelea cubana contra los demonios (Cuba – 1972)**

**Direção:** Tomás Gutierrez Alea.

**Argumento e roteiro:** Tomás Gutierrez Alea, José Triana, Vicente Revuelta, Miguel Barnet.

**Fotografia:** Mario García Joya.

**Montagem:** Nelson Rodríguez.

**Música:** Leo Brouwer.

**Som:** Germinal Hernández.

**Elenco:** José Antonio Rodríguez, Raúl Pomares, Silvano Rey, Marés González, Olivia Belizaires, Reynaldo Miravalles.

**Prêmio:**

- Prêmio CIDALC (Comitê Internacional para a Difusão das Artes e Letras através do cinema). XVIII Festival Internacional de Cinema. Tchecoslováquia, 1972.

**A Última Ceia (La última cena – Cuba – 1977)**

**Direção:** Tomás Gutierrez Alea.

**Argumento e roteiro:** Tomás Gutierrez Alea, Tomás González, María Eugenia Haya, Constante Diego.

**Fotografia:** Mario García Joya.

**Montagem:** Nelson Rodríguez.

**Música:** Leo Brouwer.

**Som:** Germinal Hernández.

**Elenco:** Nelson Villagra, Silvano Rey, Luis Alberto García, José Antonio Rodríguez, Samuel Claxton, Mario Balmased.

**Prêmios:**

- Prêmio Colón de Oro do Júri. III Semana de Cinema Iberoamericano de Huelva. Espanha, 1976.
- Primeiro prêmio Hugo de Ouro. XIII Festival Internacional de Cinema. Chicago, EUA, 1977.
- Filme notável do ano. Festival de Cinema de Londres. Inglaterra, 1977.
- Selecionado entre os dez filmes mais significativos do ano. Seleção Anual da Crítica. Havana, 1977.
- Melhor filme estrangeiro exibido na Venezuela em 1977. Críticos Cinematográficos da Venezuela. Caracas, 1978.
- Grande prêmio. VII Festival Internacional de Cinema. Figueira da Foz, Portugal, 1978.
- Grande vencedor do Júri Popular. II Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Brasil, 1978.
- Primeiro grande prêmio. Festival Cinematográfico Ibérico e Latino-americano. Biarritz, França, 1979.

**Os Sobreviventes (*Los sobrevivientes* – Cuba – 1979)**

**Direção:** Tomás Gutierrez Alea.

**Roteiro:** Tomás Gutierrez Alea e Antonio Benítez Rojo.

**Fotografia:** Mario García Joya.

**Montagem:** Nelson Rodríguez.

**Música:** Leo Brower.

**Som:** Germinal Hernández.

**Elenco:** Enrique Santisteban, Reynaldo Miravalles, Germán Pinelli, Ana Viña, Vicente Revueltas, Carlos Ruiz de la Tejera.

**Prêmios:**

- Terceiro Prêmio (Júri Popular). V Semana de Cinema Ibero-americano. Huelva, Espanha, 1979.
- Filme notável do ano. Festival Internacional de Cinema. Londres. 1979.
- Premio de ouro. II Festival de Cinema de Damasco. Síria, 1981.
- Tarja de ouro. XXI Festival Lacio d'Oro delle Nazioni del Cine Neorrealista de Vanguardia. Avellino, Italia, 1981.
- Prêmio Ghandi, concedido pelo Júri Internacional CIDALC - INTCAALA. XXI Festival Lacio d'Oro delle Nazioni do Cinema Neorrealista de Vanguardia. Avellino, Italia, 1981.
- Selecionado entre os filmes mais significativos do ano. Seleção Anual da Crítica. Havana, 1979.
- Prêmio Caracol à produção. Prêmio Caracol à cenografia. Prêmio Caracol ao argumento e roteiro. I Concurso da Seção de Cinema, Radio e Televisão, da União de Escritores e Artistas de Cuba (UNEAC). Havana, 1979.

**Até Certo Ponto (*Hasta cierto punto* – Cuba – 1984)**

**Direção:** Tomás Gutierrez Alea.

**Argumento e roteiro:** Tomás Gutierrez Alea, Juan Carlos Tabío, Serafín Quiñones.

**Montagem:** Miriam Talavera.

**Música:** Leo Brower.

**Fotografia:** Mario García Joya.

**Elenco:** Oscar Alvarez, Mirta Ibarra, Coralia Veloz, Rogelio Blaín, Ana Viña.

**Prêmios:**

- Grande prêmio Coral. V Festival Internacional do Novo Cinema Latino-americano. Havana, 1983.
- Prêmio de Melhor Atriz para Mirta Ibarra. V Festival Internacional de Cinema Latino-americano. Havana, 1983.
- Makhila de prata (Prêmio Especial do Júri). Festival de Cinema Ibérico e Latino-americano. Biarritz, França, 1984.
- Filme notável do ano. Festival de Cinema de Londres. Inglaterra, 1984.
- Terceiro prêmio. IV Festival Internacional de Cinema de Damasco. Síria, 1985.
- Melhor filme de ficção (compartilhado). I Festival Nacional UNEAC de Cinema, Rádio e Televisão. Havana, 1984.

**Cartas del parque (Cuba/Espanha – 1989)**

**Direção:** Tomás Gutierrez Alea.

**Roteiro:** Tomás Gutierrez Alea, Eliseo Alberto Diego, Gabriel García Márquez.

**Montagem:** Miriam Talavera.

**Música:** Gonzalo Rubalcaba.

**Som:** Germinal Hernández.

**Fotografia:** Mario García Joya

**Elenco:** Víctor Laplace, Ivonne López, Miguel Paneque, Mirta Ibarra, Adolfo Llauradó, Elio Mesa.

**Morango e Chocolate (Fresa y Chocolate – Cuba/Espanha/México – 1993)**

**Direção:** Tomás Gutierrez Alea e Juan Carlos Tabío.

**Roteiro:** Senel Paz.

**Montagem:** Miriam Talavera, Osvaldo Donatién.

**Música:** José María Vitier.

**Som:** Germinal Hernández.

**Fotografia:** Mario García Joya.

**Elenco:** Jorge Perugorría, Vladimir Cruz, Mirta Ibarra, Joel Angelino, Francisco Gattorno, Marilyn Solaya.

**Prêmios:**

- Prêmio especial do Júri Urso de Prata. XXIV Festival Internacional de Cinema de Berlim. Alemanha, 1993.
- Primeiro prêmio Coral. Prêmio Coral de Melhor Direção. Prêmio Coral de Melhor Ator (Jorge Perugorría). Prêmio Coral de Melhor Atriz Coadjuvante (Mirta Ibarra). Prêmio da FIPRESCI. Prêmio OCIC. XV Festival Internacional do Novo Cinema Latino-americano. Havana, 1993.
- Prêmio de El Caimán Barbudo. Menção de Rádio Havana Cuba. Prêmio da União de Círculos de Arci Nova (UCCA). Prêmio de Popularidade. XV Festival Internacional do Novo Cinema Latino-americano. Havana, 1993.
- Menção Especial do Júri Ecumênico (INTERFILAS y OCIC). XXIV Festival Internacional de Cinema de Berlim. Alemanha, 1993.
- O Júri FIPRESCI reconhece a Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío por suas ilustres carreira que oferece uma lúcida perspectiva sobre a realidade cubana. XXIV Festival Internacional de Cinema de Berlim. Alemanha, 1993.
- Segundo prêmio de popularidade. Concedido pelos leitores de Berliner Horgenpost. XXIV Festival Internacional de Cinema de Berlín. Alemanha, 1993.
- Prêmio Kikito de Melhor Filme. Prêmio Kikito de Melhor Ator (compartilhado entre Jorge Perugorría e Vladimir Cruz). Prêmio de

Melhor Atriz Coadjuvante (Mirta Ibarra). XXVII Festival de Cinema de Gramado. Brasil, 1994.

- Prêmio do público. Prêmio da crítica. Festival de Cinema Latino-americano de Paso Norte, Ciudad Juárez. México, 1994.
- Prêmio Ondas. Madri, Espanha, 1994.
- Prêmio Panambi de Melhor Filme Latino-americano. Prêmio Panambi de Roteiro. Prêmio Panambi de Ator (Jorge Perugorría e Vladimir Cruz). Prêmio Panambi de Trilha Sonora. Prêmio do público de Melhor Filme. V Edição do Festival Cinematográfico Internacional de Assunção. Paraguai, 1994.
- Prêmio Goya de Melhor Filme Estrangeiro em língua espanhola, concedido pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Espanha, 1995.
- Nominação ao Oscar na categoria de Melhor Filme Estrangeiro. Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood. EUA, 1995.
- Prêmio de Melhor Filme. Prêmio de Melhor Atuação (Jorge Perugorría). Prêmio de Melhor Atuação Secundária (Vladimir Cruz). Prêmio de Melhor Direção (Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío). Concedidos pela Associação de Críticos Cinematográficos de New York. EUA, 1995.
- Selecionado entre os filmes mais significativos do ano. Seleção Anual da Crítica. Havana, 1994.
- Prêmio de Atuação a Mirta Ibarra, Jorge Perugorría, Vladimir Cruz. Sección de Artes Cênicas da União de Escritores e Artistas de Cuba (UNEAC). Havana, 1994.
- Prêmio Caracol de Melhor Filme. Prêmio Caracol de Melhor Roteiro. XI Festival Nacional UNEAC de Cinema, Rádio e Televisão. Havana, 1994.

*Guantanamera* (Cuba/Espanha – 1995)

**Direção:** Tomás Gutierrez Alea, Juan Carlos Tabío.

**Roteiro:** Tomás Gutierrez Alea, Eliseo Alberto Diego, Juan Carlos Tabío.

**Montagem:** Carmen Frías.

**Música:** José Nieto.

**Som:** Raúl García.

**Fotografia:** Hans Burmann.

**Elenco:** Carlos Cruz, Mirta Ibarra, Jorge Perogurría, Raúl Eguren, Pedro Fernández, Luis Alberto García.

**Prêmios:**

- Segundo Prêmio Coral. XVII Festival Internacional do Novo Cinema Latino-americano, 1995.
- Prêmio do Júri. VIII Festival Internacional de Cinema de Viña del Mar, Chile, 1996.
- Prêmio Especial do Júri. Catalina de Ouro. Cartagena de Indias, Colômbia, 1996.

□ □ □