

“O processo revolucionário cubano sob a ótica de Tomás Gutiérrez Alea”

Mariana Martins Villaça

Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) além de ser considerado o melhor cineasta cubano do período pós-revolucionário, possui uma produção ficcional muito diversificada, que nos permite entrever as principais transformações políticas e muitos dos conflitos e negociações (para nos remetermos ao tema desse simpósio) que se estabeleceram dentro do ICAIC – Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos, e entre os cineastas e o governo.

A atitude política de Alea dentro de Cuba foi sempre de apoio ao governo e à Revolução, atitude que lhe permitiu sempre contar com recursos para a produção de seus filmes. Entretanto, em sua obra cinematográfica, Alea nunca deixou de problematizar os rumos tomados pelo socialismo em seu país, expondo os chamados “erros da Revolução”, de forma criativa, através do uso de metáforas, alegoria e narrativas em forma de parábola. Sustentando a condição ambígua de intelectual “crítico e engajado”, Alea produziu uma cinematografia sofisticada e de estilo próprio, que lhe conferiu um grande reconhecimento internacional.

Não é simples estabelecer uma tipologia para toda a produção de Alea, no entanto, para melhor identificarmos as temáticas e preocupações que marcaram sua obra, e que revelam mudanças na sua visão do processo político cubano, destacamos quatro fases, entre 1959 e 1996, que abarcam a maior parte de seus filmes. A primeira fase concentra as obras realizadas entre 1959 e 1961, na quais prevalece o entusiasmo político e seu engajamento como cineasta da Revolução. A segunda, entre 1962 e 1966, é marcada pela colagem de estilos e pelo tom predominante de sátira ao regime socialista. Entre a segunda e a terceira fase, temos um divisor de águas em sua trajetória, que é a realização do filme *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968), considerada sua

obra mais sofisticada do ponto de vista estético e ideológico, e bastante peculiar em relação às demais. A terceira fase, entre 1971 e 1978, é marcada pela crítica política através de temas históricos e alegorias da sociedade cubana. Na quarta e última tese, identificamos uma perspectiva melancólica e a valorização do indivíduo, diante da falência do sistema.

Seus primeiros filmes, no final dos anos cinquenta e início dos 60 são de forte apelo propagandista e espelham o envolvimento político de Alea. Os documentários *Esta tierra nuestra* (1959), *Asamblea general* (1960) *Muerte al invasor* (1961) e a trilogia ficcional *Histórias de la Revolución* (1959) demonstram a adesão à perspectiva do uso do cinema para a mobilização da população, a exaltação do novo governo e a busca de um estilo próprio de cinema, ainda muito pautado pelo neo-realismo italiano (principal influência em sua formação) e pela produção documental. Nesse período, Alea integrou a oposição ao regime de Batista na Sociedade Cultural Nuestro Tiempo (na qual predominavam jovens comunistas), colaborou com o departamento de propaganda do Exército Rebelde e foi convidado a fundar o ICAIC e a Revista Cine Cubano, logo após a revolução.

Em seus primeiros filmes, há o encantamento com o processo e o otimismo que marcaram toda uma geração de artistas e cineastas que abraçaram a missão de servir à construção da nova sociedade e à formação do “homem novo”, objetivo para o qual o Instituto de Cinema havia sido criado, na condição privilegiada de primeiro e principal organismo cultural de Cuba. Alea já ingressara no ICAIC com uma certa experiência profissional, obtida em seus estudos na Itália, em agências de publicidade nos anos 50 e como cineasta amador. Seus documentários sobressaíam tecnicamente em relação aos demais, mérito que lhe possibilitou dedicar-se quase que integralmente à produção de longa-metragens, situação profissional almejada por todos os jovens cineastas.

Uma segunda fase pode ser identificada nos filmes produzidos ao longo da década de sessenta, após a adoção do socialismo como regime, em 1961: *Las doce sillas* (1962) e *La Muerte de un burócrata* (1966). Nesse período Alea buscou, em comédias críticas, satirizar a burocracia e alguns vícios do regime socialista soviético que já se sentiam em Cuba e desagradavam muitos artistas e intelectuais. Para isso, usa uma série de referências do cinema mudo, do pastelão e desenvolve ágeis narrativas policiais, com muito ritmo e ironia.

Por trás de personagens caricaturescos e ácidas gozações com a burocracia, as comédias de Alea espelhavam uma briga política intensa em Cuba e no meio cultural: o repúdio à influência soviética e aos comunistas cubanos ortodoxos, remanescentes do primeiro partido comunista cubano, o PSP (Partido Socialista Popular), alocados em vários organismos encarregados de fiscalizar a produção artística, tais como o CNC (Consejo Nacional de Cultura) e a UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba).

Debates intensos provenientes dos meios literário e cinematográfico, no início dos anos 60, haviam resultado no pronunciamento de Fidel Castro, das “Palabras a los Intelectuales”, discurso que apresentava as primeiras diretrizes de uma política cultural, ainda um pouco imprecisa, mas incondicional na exigência do comprometimento político acima de tudo, cuja máxima “dentro de la revolución tudo, contra la revolución, nada”. O fechamento de revistas e espaços de debate (caso do suplemento cultural Lunes de Revolución), a censura a filmes considerados inadequados à compreensão e à formação política do cidadão comum, em 1961, marcam essa fase em que ocorrem os primeiros “estranhamentos” e negociações entre dirigentes e produtores culturais.

Em 1962, ao participar de uma mesa-redonda promovida pelo ICAIC para discutir a arte moderna, Alea manifestou-se veementemente contra o realismo socialista¹, bandeira evidente nos seus filmes e que tinha o apoio do ICAIC e de setores do governo

contrários à chamada “sovietização” de Cuba (caso dos remanescentes do Movimento 26 de Julho). Isso explica a tolerância à acidez e ao sarcasmo das comédias de Alea, favorecidas pelo projeto acalentado pelo governo cubano, principalmente após a Crise dos Mísseis, de firmar o país como uma referência política no continente americano, com um socialismo diferenciado e independente da URSS ou da China. Assim, mesmo com a cobrança do engajamento de todos os cubanos em tarefas revolucionárias e apoio incondicional aos dirigentes, a não imposição de um modelo de arte, como forma de nacionalismo e diferenciação da política soviética, possibilitou que nos 60 aflorasse uma grande diversidade criativa, particularmente na música, nas artes gráficas e no cinema. Nesse considerado o “período de ouro do ICAIC”, há uma enorme circulação de profissionais estrangeiros provenientes dos “países amigos de Cuba”, e Alea e os demais cineastas cubanos circulam descobrem a nova cinematografia tcheca e polonesa, avessa ao ortodoxismo soviético. No ICAIC, são realizados muitos debates sobre arte, estética, e cineastas polêmicos como Antonioni, Godard e Fellini. Alea participa, em 1963, de uma longa discussão através da imprensa escrita a respeito da conveniência ou não de se exibir em Cuba filmes da “Nouvelle Vague”. O papel do intelectual, a capacidade de entendimento do público, o pensamento e a cultura pequeno-burgueses, a liberdade artística no socialismo eram questões em pauta nesses debates e que sempre estiveram presentes nos filmes de Alea.

Com a piora da situação econômica, causada pelos primeiros fracassos dos planos de industrialização, o bloqueio de Cuba e os gastos com nacionalizações e defesa, o chamado “diversionismo ideológico”, bem como a estética “capitalista” passam a não ter mais lugar numa sociedade em permanente estado de mobilização militar contra o inimigo – interno e externo. Os debates deixam de existir, e as cobranças se acirram. Essa realidade transparece na obra de Alea, que substitui a comédia pelo drama existencial. Sua disposição para o desnudamento de problemas e questões mal-resolvidas na

sociedade resultam naquela considerada sua obra-prima: o filme *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968).

Esse filme, baseado no livro homônimo de Eduardo Desnoes, marca o início de uma experimentação que levará Alea a usar, daí em diante, a temática história e a alegoria para expressar sua visão da realidade cubana. Ambientado no início dos anos sessenta, mas tratando de problemas do momento presente, *Memórias* se torna um filme paradigmático daquela que é considerada a marca mais interessante de sua filmografia: a ambiguidade. Essa característica se tornaria quase que condição ou habilidade obrigatória para a sobrevivência do intelectual cubano que optasse por permanecer na Ilha, nas décadas seguintes. Alea a utiliza num momento chave de recrudescimento da política cultural, que acompanha uma crescente aproximação de Cuba à URSS, que tem um momento marcante em 1971 .

O desafio de pretender fazer um filme problematizador e ao mesmo tempo comprometido com a mensagem revolucionária que se esperava das produções do ICAIC, resultou numa obra essencialmente polissêmica. Experimentando o recurso brechtiano do “distanciamento” para a construção do protagonista, Alea cria um personagem anti-herói que não chega a ser contra-revolucionário, mas que tece questionamentos lógicos e pertinentes. O protagonista da história é um burguês com aspirações literárias que se vê completamente deslocado, após a revolução, angustiado diante da própria incapacidade de abraçar a ideologia revolucionária e se adequar ao novo estilo de vida, bem como incapaz de partir para Miami e viver de uma maneira que agora despreza. Através desse argumento, Alea expõe o conflito real de muitos artistas e intelectuais cubanos, critica o crescimento da burocracia, e lamenta a impossibilidade de superação do subdesenvolvimento, o isolamento cultural, as incoerências do pensamento pseudo-marxista e os impasses políticos de Cuba no cenário mundial.

Através de uma narração composta por diferentes pontos de vista: a voz interna deste personagem, as atitudes daqueles que o cercam, as explicações objetivas e “dialéticas” extraídas de documentários oficiais, pronunciamentos de intelectuais e de Fidel Castro, Alea expõe suas críticas mas se protege de possíveis acusações. O final aberto, evidenciando a perplexidade do indivíduo diante das transformações, sua patética e irremediável inadequação àquele momento histórico, sem uma “mensagem” propriamente dita, convida o espectador a tecer suas próprias reflexões ao mesmo tempo que expõe o drama do intelectual cubano.

A ambiguidade latente nessa obra passa a ser a do próprio diretor. Em 1968, numa reunião do ICAIC, Alea defende que os cineastas deveriam avaliar constantemente a realidade, sem que isso implicasse a perda da “identidade revolucionária” e critica os erros cometidos por países socialistas, como a paralização de movimentos culturais em nome do socialismo.² De forma hábil, e sempre se mantendo nos limites do Instituto, Alea passa a usar o prestígio que conquista com os prêmios e o reconhecimento internacional para afirmar seus status de cineasta mais importante de Cuba.

Naturalmente, enfrenta a autoridade política de um dirigente considerado homem de confiança de Fidel Castro, Alfredo Guevara, diretor do ICAIC, com quem mantém um discreto jogo de forças ao longo de décadas. Num artigo de Alea escrito em 1969, por exemplo, podemos perceber um pouco de suas estratégias de negociação: o cineasta sugere que seu filme, em 1968, consolidara o cinema cubano como vanguarda, no cenário internacional, e lamenta a incompreensão existente entre a vanguarda política e a vanguarda artística, reivindicando, nas entrelinhas, maior apoio e reconhecimento³.

Após o fracasso do projeto de salto econômico de Cuba (a Safra Record dos 10 milhões) e a crescente dependência da ajuda soviética, em 1971, é oficializada uma austera política cultural, no I Congreso Nacional de Educación e Cultura, evento que marca o início do chamado “Quinquenio Gris” (1971-75), os anos de chumbo para o meio

cultural cubano. Nesse ano, Alea realiza *Una pelea cubana contra los demonios*, um filme bastante teatralizado, confuso, de forte influência glauberiana, mas ambientado no século XVII, e inspirado numa obra de Fernando Ortiz. Esse filme inaugura uma terceira fase, na qual os temas históricos passam a ser focados, como recurso para a alegorização da realidade, com a consultoria de historiadores que contribuíam a referendar oficialmente a obra. Esse respaldo oficial passa a ser imprescindível após uma ampla re-estruturação política e cultural, nos moldes soviéticos, que ocorre com o ingresso de Cuba no COMECON, e a realização, em 1975, do I Congresso do Partido Comunista de Cuba, que alavancou a reformulação da Constituição e de toda a estrutura administrativa do país, com grande perda de autonomia para o ICAIC e outros organismos culturais.

Dessa fase temos dois filmes: *La Última Cena* (1976) e *Los sobrevivientes* (1978). O primeiro deles, ambientado no século XVIII e inspirado na pesquisa do historiador Manuel Moreno Fraginals, traz uma longuíssima cena, de quase uma hora de duração, na qual um senhor de engenho conversa com seus escravos sobre conformismo, a necessidade de submissão aos desígnios do Senhor, e outros assuntos de fundo religioso que expõem as contradições inerentes ao uso da ideologia para o exercício do poder.

O outro filme dessa fase, *Los Sobrevivientes*, trata da história recente e narra a trágica situação de uma família aristocrática que resolve se isolar em sua propriedade, ignorando as transformações causadas pela revolução, e vivendo, nesse isolamento autofágico, um processo de crescente degradação (moral, humana, material) que culmina num estado de selvageria tal que os familiares passam a se devorar.

Tanto um filme como o outro questionam profundamente a sedução exercida pelo poder, o autoritarismo, a força de certas permanências, a imposição de modelos, e outras armadilhas e fragilidades da sociedade e do regime cubano, sem deixar de apresentar a luta revolucionária como uma saída desejável. Alea prossegue usando muito humor e

ironia, e chega a defender, teoricamente, no primeiro ensaio intitulado "Dialéctica del espectador", que "O cinema mais eficaz enquanto obra de arte o é também em sua função mobilizadora".⁴

Os últimos filmes realizados por Alea, já adoentado, integram a quarta e última fase. Nela sobressai a melancolia e uma busca pela valorização do indivíduo como saída utópica para um país mergulhado em crise. Seu penúltimo longametrage, *Fresa y Chocolate* (1993), em parceria com Juan Carlos Tabío, traz homenagens ao cinema cubano, à Havana, e critica o "patrulhamento ideológico", a falência econômica do país, a repressão ao catolicismo, a perseguição a intelectuais e homossexuais em Cuba. Apesar do teor crítico predominante, o desenlace apresenta uma perspectiva lírica, conciliatória. O final do filme se dá com um abraço muito simbólico, diante de uma visão panorâmica de Havana, entre o personagem homossexual, partindo para o exílio, e o militante que com ele aprendera a ser menos dogmático. Ambos demonstram razões legítimas suas posições, e Alea parece depositar no amadurecimento do jovem militante alguma promessa de futuro para Cuba. Desacreditado do sistema e amargo com o poder, o cineasta que nunca rompeu com "a Revolução", não abre mão da ambiguidade e combina melancolia e esperança, ao se resguardar no indivíduo.

¹ GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. "Sobre lo moderno en el arte", 26/10/1962 apud FORNET, Ambrosio. *Alea, una retrospectiva crítica*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1987, p. 294.

² GUEVARA, Alfredo. et al. "La tarea más difícil del artista: abordar la crítica desde posiciones socialistas" (13/08/1968) in GUEVARA, Alfredo. *Tiempo de Fundación*. Madrid: Iberautor/ Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, 2003. pp. 151- 157.

³ GUTIÉRREZ ALEA, T. "Vanguardia política y vanguardia artística", *Cine Cubano*, núm. 54-55, 1969.

⁴ Texto divulgado pelo ICAIC em edição mimeografada, em 1980 e publicado em 1982 pela UNEAC na coleção *Cuadernos de la revista Unión*. Ver: OROZ, Silvia. *Tomás Gutierrez Alea, os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Anima, 1985, e GUTIÉRREZ ALEA, T. (trad. Itoby Alves Correa Jr.) *Dialéctica do espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo: Summus, 1984.