

# Faíscas de cinema direto: prelúdio para uma narrativa do cinema cubano

Fernando Gómez Alvarez

*Universidade Federal do Espírito Santo*

gomezazurza@yahoo.com.br

**Resumo:** Utilizando como eixo do discurso à análise parcial de *PM*, um documentário cubano censurado de começos da década de 60, porém quase desconhecido para os estudiosos brasileiros, pretende-se refletir sobre os enunciados e lugares comuns que conformam o discurso oficial enquanto se esboça uma história de contexturas diversificadas sobre o cinema cubano.

Palavras-chave: Documentário, análise cinematográfica, história do cinema.

**Resumen:** Usando como eje del discurso el análisis parcial de *PM*, un documental cubano censurado a principios de los años 60 y casi desconocido para los académicos brasileños, se pretende reflexionar sobre los enunciados y lugares comunes que conforman el discurso oficial, al mismo tiempo en que se esboza una historia matizada del cine cubano.

Palabras clave: Documental, análisis cinematográfico, historia del cine.

**Abstract:** Using as the core of discourse the partial analysis of *PM*, a Cuban documentary film which was censored at the beginning of the 60s, but that until now remains almost unknown by the Brazilian scholars. I intend to make a reflection about the enunciations and common places of the official discourse, while at the same time, will sketch a wider panorama of the Cuban cinema.

Keywords: Documentary, cinematographic analysis, history of cinema.

**Résumé:** En nous fondant sur l'analyse partielle de *PM*, documentaire cubain censuré au début des années 60, et toujours presque complètement méconnu par les étudiants brésiliens, nous nous proposons de réfléchir sur les déclarations, les énoncés et les lieux communs qui construisent le discours officiel tandis que s'ébauche une histoire plus nuancée du cinéma cubain.

Mot-clés: Documentaire, analyse cinématographique, histoire du cinéma.

**A**o assistir o filme *Antes do Anoitecer*,<sup>1</sup> baseado no livro homônimo do escritor cubano Reinaldo Arenas, e em especial, ao assistir os créditos finais sobreimpressos às imagens em B/P, me deparei, pela primeira vez na minha vida, com fragmentos de um antológico documentário de curta-metragem conhecido apenas pelas suas siglas: *PM*.<sup>2</sup> Produzido e realizado por Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez em Havana em 1961 com apoio do caderno *Lunes de Revolución*. A ficha técnica do filme segundo a Médiathequè belga é a seguinte: *PM*, 1961, documentário em B/P (13'). Direção: Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez Leal. Optei pela ficha técnica da Médiathequè<sup>3</sup> perante a dessemelhança dos dados veiculados tanto na imprensa quanto na internet devido à mitificação desse filme<sup>4</sup> independente, que se transformou em ícone ao ser censurado. O documentário sintetizou a efêmera experimentação que, com a metodologia do cinema direto realizou-se em Cuba a começo da década de 60 se bem que Sabá, um dos diretores já tinha incursionado como roteirista em um curta-metragem em 1959.<sup>5</sup> Com o decorrer do tempo o filme adquiriu uma dimensão mítica, pois *PM* suscitou polêmica entre o meio intelectual cubano ao ser proibida sua exibição pública pelo ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos)<sup>6</sup>. Aliás, o filme também serviu como um dos pretextos usados para que a cúpula do governo convocasse uma série de reuniões dominicais na Biblioteca Nacional com artistas e intelectuais, e que passaram a ser conhecidas com o título de um discurso nelas pronunciado: *Palavras aos Intelectuais*. O mundo das artes rachava-se, de forma crescentemente politizada, entre os burocratas da cultura<sup>7</sup> –

<sup>1</sup> *Antes do Anoitecer* (*Before Nighths Falls*), (2000) de Julian Schnabel, EUA.

<sup>2</sup> Do latim *post meridiem*. Refere-se à noite ao igual que em português.

<sup>3</sup> Ver o resumo do DVD intitulado *Censuré à Cuba* (TD1201) em a Collection Bruno Mersch. Disponível em <http://www.lamediatheque.be>. Consultado em 03/12/2008.

<sup>4</sup> A duração do filme é variável segundo qual a fonte. Jiménez às vezes aparece como *cameraman* e outras é omitido. O filme não consta na *IMDB*, onde Jiménez só é creditado como diretor desde 1979.

<sup>5</sup> González Gómez, P. *El solitario*, 1959, B/P, 10'.

<sup>6</sup> Uma das primeiras instituições criadas pelo governo revolucionário.

<sup>7</sup> Representados pela direção do Conselho Nacional de Cultura, o ICAIC, o jornal *Hoy* e a reitoria da Universidade de Havana, a maioria de cujos dirigentes provinham do Partido Socialista Popular (PSP), de corte estalinista.

que aspiravam impor um modelo de arte “autóctone” capaz de reforçar o sentimento de euforia nacionalista das massas após o triunfo da revolução – e os artistas de vanguarda – as novas gerações de literatos, pintores, músicos e dramaturgos que eclodiram na década dos 50, traçando pautas na experimentação artística. Segundo Navarro, na época era comum a denominação de vanguarda política e de vanguarda artística para se referir às tensões transitórias entre a intelligentsia do país.<sup>8</sup> Ora, as marcas desse embate perdurariam ao longo dos anos, alimentando, mesmo sem querê-lo, um discurso maniqueu que caracteriza a arte cubana até o presente.

Para os realizadores do documentário, segundo Pio Serrano, *PM* foi um experimento de *free cinema* – comum à experimentação artística do momento – sobre a efervescente vida noturna da cidade de Havana, em especial nos bares e botecos do porto e nas praias do Oeste de Havana, que também eram conhecidas por ser uma zona de lenocínio. Eles chegaram, inclusive, a recolher 200 assinaturas de intelectuais apoiando a exibição pública do filme<sup>9</sup> perante a censura. Contudo, prevaleceram os critérios dos burocratas da cultura, segundo os quais, *PM* carecia de idoneidade e não era representativo do espírito do povo trabalhador. Enquanto seus patrocinadores – isto é, o comitê editorial do suplemento *Lunes de Revolución* – não passavam: “(...), *de ser portavoces del existencialismo, el surrealismo, la literatura norteamericana, el decadentismo burgués, el elitismo, (...)*” (Franqui, 1981, pp. 264-265)<sup>10</sup>. Poderíamos dizer que, para a instituição, o documentário não encenava a idéia que sobre esse povo – de cultura popular de forte raiz negra, de classes sociais de meia e baixa renda – tinha a nova elite no poder, devido a que o filme refletia uma parte da realidade do dia-a-dia do cubano tal qual era, sem encenar, como condicente com os princípios estéticos do cinema direto.

Neste trabalho, qualquer análise do filme será incompleta, pois até o presente momento resultou impossível obter uma cópia em DVD do do-

<sup>8</sup> Em Desidério Navarro, (s/data) “*In media res publicas. Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana*”. Disponível em [www.habanaelegante.com/Winter2001/verbosa.html](http://www.habanaelegante.com/Winter2001/verbosa.html). Consultado em 10/05/2002.

<sup>9</sup> Em Pio Serrano (s/data), “*Cuatro décadas de políticas culturales*” in *Revista Hispano Cubana*, 1999, N° 4, pp. 35-54.

<sup>10</sup> Em Carlos Franqui, (s/data) *Retrato de familia con Fidel*. Barcelona: Seix Barral, 1981, pp. 264-265.

cumentário, apenas um arquivo de vídeo, de baixa resolução, veiculado na internet.<sup>11</sup> Assim, toda a análise referir-se-á às referências bibliográficas encontradas e ao fragmento de 06 minutos (aproximadamente um 46 % da duração total do documentário) usado por Schnabel para salientar por contraste – na adaptação cinematográfica – a atmosfera repressiva do contexto refletido na narrativa de Arenas. A oposição entre as imagens inócuas e festivas dos músicos, dos casais de dançadores, dos garçons e dos bate-papos inaudíveis dos fregueses dos botecos, num ambiente em semipenumbra que pode potencializar a sensualidade, a paixão e os instintos – não por acaso os realizadores intercalaram na edição vários primeiros planos de glúteos ou de decotes dos vestidos das dançadoras; ou dos copos de cerveja junto com um lenço nas mãos dos casais que dançam, pois o lenço é um índice de corte e sedução em alguns ritmos cubanos de origem africana como o guaguancó (também presente na trilha sonora em outro trecho do filme). Vai ser quase no final dos créditos sobre estas imagens de fundo báquico que o espectador toma conhecimento de qual a origem das mesmas e que o referido filme foi censurado em Cuba em 1961. Um duplo contraste, pois ambas as obras, a de Arenas e a de Schnabel, enfatizam a homofobia presente num contexto tradicionalmente machista, exarcebado pelo triunfo da revolução, enquanto *PM* é um registro da vida noturna da urbe que também passou a ser excomungada segundo as regras de uma nova moralidade. Ora, em *Memorias del Subdesarrollo*, obra prima de Gutiérrez Alea realizada em 1968, o filme se inicia com cenas de um grande baile popular com música ao vivo – ajuste de contas incluído – onde o burguês protagonista reflete sobre os preconceitos e os valores contraditórios das diferentes classes sociais participantes no processo revolucionário. A meu ver, os realizadores de *Memórias...* iniciaram seu filme com uma sutil alusão ao marco divisor de águas suscitado por *PM*. O fato de essa cena ser novamente usada na metade do filme, editada em conjunto com outra cena onde aparecem manchetes das diversas secções do jornal *Revolución* e de seu caderno *Lunes...* Levam-me a acreditar numa espécie de velada homenagem – por parte de Alea e Desnoes – a um grande projeto jornalístico que acabaria também por ser censurado.

<sup>11</sup> Ver *PM* (completo) partes 1 e 2, disponível em: Annabelleford no Youtube.com. Consultado em 26/12/2008.

No documentário a definição da imagem às vezes deixa a desejar por quanto os realizadores evitaram, na medida do possível, interferir na iluminação das locações das filmagens a fim de preservar a atmosfera dos pequenos ambientes selecionados. No que diz respeito à qualidade do som ambiente, este resulta pobre, talvez devido à máquina utilizada para captá-lo. No entanto, os realizadores pareceram optar por se manterem fieis ao emprego da pós-sincronização do som ambiente (mesmo que deficiente) na mixagem à trilha sonora, sem que necessariamente imagem e som estejam sincronizados exceto em alguns trechos o que reforçaria o caráter experimental atribuído por Serrano à referida curta-metragem. A alternância de planos (principalmente PP, PD e PM, dos quais podemos contar até 90 no trecho de seis minutos objeto desta análise) confere ligeireza à edição se bem às vezes percebem-se flicagens nos cortes. O movimento circular pauta o filme, em quase todos os enquadramentos do trecho analisado a câmera segue, mesmo que brevemente, o movimento circular dos corpos dançando. Em várias oportunidades a câmera também se movimenta ao redor das pessoas, inclusive algumas das tomadas parecem ter sido feitas câmera na mão, criando no espectador a ilusão de um olhar subjetivo, de um estar no vórtice da situação.

Nenhum dos autores citados anteriormente comenta o possível papel do irmão mais velho de Sabá, o escritor e crítico de cinema Guillermo Cabrera Infante, na idealização, produção e roteirização do documentário. Ora, Guillermo fora o crítico cinematográfico da revista *Carteles* – a segunda de maior tiragem em Cuba – entre 1954-60, sob o pseudônimo de G. Caín. Em 1960 passou a escrever para o caderno cultural *Lunes de Revolución*, do qual era um dos redatores, o que justifica o apoio financeiro do caderno à produção do filme. Segundo Kenneth, Cabrera parou de escrever sobre cinema ao ser proibida a exibição pública de *PM* em 1961.<sup>12</sup> O autor cita Cabrera, segundo o qual, ele concebeu a sua novela *Tres tristes tigres*<sup>13</sup> como uma forma de realizar –e principalmente difundir –o documentário censurado por intermédio da literatura: “*Así surgió “Tres Tristes Tigres”, del cine y la música popular, (...), no creo que TTT tenga que convertirse en cine.*

<sup>12</sup> Suas críticas e palestras sobre cinema foram reunidas e publicadas no livro *Arcadia todas las noches*, Madrid: Alfaguara, 1987.

<sup>13</sup> Publicada pela editora Seix Barral, Barcelona, em 1969.

*¿Para qué? Ya lo fue antes de ser libro y se titula PM.*” (Hall, 1989, p. 145).<sup>14</sup>

Do cinema pré-revolucionário sabe-se pouco além de alguns lugares comuns em vigor durante 35 anos. Assim, para Pastor Veja – cineasta cubano e diretor de relações internacionais do ICAIC – “*O cinema cubano (...) surge a partir de uma revolução triunfante. Quer dizer, o cinema cubano inexistia antes da revolução. (...) devíamos começar de zero. Quer dizer, a não existência de uma cinematografia em Cuba fazia com que não existissem quadros técnicos, diretores, atores. Enfim, tivemos que sair do nada,...*” (Moraes, 1986, p. 72).<sup>15</sup> Na verdade, o nada cinematográfico ao qual se refere o autor, consiste no que ele denomina como “*velho cinema latino-americano*”. Isto é, o cinema nacional – as produções mexicanas, argentinas, brasileiras e cubanas das décadas de 30, 40 e 50 – feito, segundo ele, para um público com grande índice de analfabetismo no decalque dos modelos dramáticos e imagéticos e das formas de produção do cinema Hollywoodiano que dominava o mercado internacional nas Américas. Nas palavras de Walter Lima Júnior<sup>16</sup> o referido cinema era um mero cinema de reprodução, em especial dos musicais norte-americanos. Por sua vez, Ismail Xavier o denominara como chanchada clássica<sup>17</sup> com seus respectivos clichês. Desta forma, a negação conceitual da produção colonizada e repetitiva do passado – representada pela obra das gerações precedentes – pressupõe além da luta de auto-afirmação de uma nova geração, a busca por uma identidade nacional alicerçada numa ideologia nacionalista e antiimperialista – no caso cubano – que supostamente possibilitaria impulsionar determinadas transformações sociais através do cinema.

Num artigo intitulado *El cine como fiebre: Ramón Peón*, de Agramonte, A. e Castillo, L.,<sup>18</sup> os autores descrevem os trabalhos pioneiros

<sup>14</sup> Em Kenneth Hall, E. *Guillermo Cabrera Infante and the cinema*. Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 1989, p. 145.

<sup>15</sup> Participação de Pastor Vega no seminário *Perspectivas estéticas do cinema latino-americano* realizado na UnB, Brasília, em 1985. Em Moraes, Malú (coordenadora) *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro (seminário)*, Brasília: Editora da UnB, 1986, p. 72.

<sup>16</sup> Em Malú Moraes, Op. Cit. pp. 155-156.

<sup>17</sup> *Ib.* p. 14.

<sup>18</sup> Ver A. Agramonte, e L. Castillo, “*El cine como fiebre: Ramón Peón*”, in *La Gaceta de Cuba*. La Habana, n.º. 5, setembro-outubro de 1997, pp. 2-5.

de Enrique Díaz Quesada e de Ramón Peón ao tempo que quantificam a produção nos primórdios do cinema mudo cubano. Assim, ficamos sabendo de uma produção surpreendente para a época: foram produzidos 25 filmes de ficção entre 1907-1920, e 39 filmes entre 1920-1930. Ficamos sabendo também que de todo esse acervo apenas umas poucas seqüências de *El Veneno de un Beso*, 1929, e um filme completo: *La Virgen de la Caridad*, 1930, de Peón; e uma curta de *actualités*: *El Parque de Palatino*, 1906, de Quesada, chegaram até nós.

Embora pouco conhecido e de duvidosa qualidade, em Cuba e em particular na capital do país, o cinema de ficção teve uma tradição operante, no dizer de Arrufat. Nesse sentido, e segundo Moray, M. em *Claves del cine Cubano*, na década de 30 foram realizados 18 filmes sonoros, e na década seguinte 47, vários dos quais de denuncia social como *El Desahucio*, 1940, e *Un Desalojo Campesino*, 1944, ambos em bitola de 16 mm e produzidos pela Cuba Sono Films, produtora vinculada à cúpula da intelectualidade de esquerda<sup>19</sup> cujos arquivos sumiram.<sup>20</sup> Já entre 1950 e 1959 foram produzidos em Cuba, aproximadamente, segundo dados que também precisam confirmação,<sup>21</sup> 71 filmes, dos quais 9 curtas. Ora, o listado apresentado por Moray dista muito de ser completo, pois ignora as 5 curtas-metragens realizadas por Tomás Gutiérrez Alea nessa década. Das 62 longas-metragens restantes, 33 eram coproduções: 27 com México, 3 com Espanha e 3 com Estados Unidos. De fato, numerosas produtoras e distribuidoras de vida efêmera surgiram ao longo das décadas de 30, 40 e 50. Dentre as quais podemos mencionar, segundo a IMDB: a Productora Cubana Cinematográfica; a

<sup>19</sup> A Cuba Sono Films fora fundada por José Tabío Palma e Luís Alvarez Tabío sob orientação do Partido Comunista na década de 40. Não foi possível localizar outros dados dos referidos filmes, razão pela qual serão excluídos da filmografia. Em *Tiempo Para no Olvidar*. Fotografias de José Tabío com prólogo de Felix Pita Rodríguez. La Habana: Letras Cubanas, 1985, sem paginar.

<sup>20</sup> Em Zaldívar, A. “Ricardo H. Otero: *El intelectual, la nación y la política en la Cuba republicana*”. Disponível em <http://www.uneac.com/LaGaceta/2002/Gacet3-02/zaldivar.htm>. Consultado em 03/04/2004.

<sup>21</sup> Dados extraídos de Moray, Mercedes Santos. “*Claves del Cine Cubano*”. Disponível em [www.trabajadores.cubaweb.cu](http://www.trabajadores.cubaweb.cu). Consultado em 11/12/2008. O listado dos filmes apresenta uma ficha técnica incompleta em conjunto com uma sinopse-comentário da crítica. Contudo, estes poucos dados nos permitem imaginar qual o estado da indústria fílmica cubana, possibilitando redigir uma pré-estatística a ser contrastada com outras fontes.

Continental e a Cuban International Films (ambas de capital mexicano); a Tropical Films de Cuba S. A, ativa entre 1937-1955; as Producciones Cubanas e a Victoria Films de 1951; a Cuban Color Films, ativa até 1959; e a España Sono Films de Cuba em 1954. Por sua vez, produtoras de documentários em bitola de 16 mm como a Mini Color Films e a Pro Films de Cuba não constam nesses registros. Parece ser que as produtoras funcionavam como uma espécie de *joint venture* além de que resultava muito mais barato filmar em Havana do que em México. A fugacidade dessas produtoras nós fala da concorrência dos produtores nacionais para tentar ocupar um lugar na pequena fatia do mercado cinematográfico disponível para os filmes nacionais e latino-americanos.<sup>22</sup> Os quais, com independência da qualidade e do parcíssimo repertório dos roteiros poderiam denominar-se, parafraseando a Xavier, como chanchada clássica cubana. Esses filmes configuravam um gênero que gerava lucro, caso contrario, não existiriam tantos e repetidos intentos empresariais. Segundo Moray, houve inclusive um estúdio da RKO em Havana. Os produtores e realizadores eram geralmente os mesmos com independência de qual a produtora. Por sua vez, diretores e atores espanhóis e argentinos costumavam participar daquelas co-produções.

Menções aparte merecem os cineastas Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa, que cursaram estudos no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma com Cesare Zavattini no primeiro lustro dos 50. E que produziram em conjunto com Alfredo Guevara, em 1955, um documentário antológico influenciado pelo neo-realismo: *El mécano*<sup>23</sup> – que também fosse censurado – e que é considerado oficialmente como o único antecedente sério de cinema em Cuba antes da criação do ICAIC. Como aconteceu com a maioria dos diretores da *nouvelle vague*, quase todos os futuros diretores cubanos fizeram curtas-metragens na década de 50 (da mesma forma, quase todas desconhecidas hoje). As-

<sup>22</sup> Segundo Arrufat, 90% da programação dos cinemas era norte-americana, o restante se repartia entre cinema francês, inglês, comédias argentinas e melodramas mexicanos. Em Arrufat, Antón. “Un lector de novelas va al cine” in *La Gaceta de Cuba*, nº. 4, julio-agosto de 1997, p. 51.

<sup>23</sup> Segundo Espinosa, o filme marcou o ponto de giro no cinema cubano, ao partir do documentário para falar da realidade. Em Padrón, F. “Poética excavación de uno mismo (Entrevista con Julio G. Espinosa)” in *Revolución y Cultura*, nº. 2-3/99, pp. 12-16.



sim, Alea fez 6 curtas em 8 mm entre 1946 e 1957,<sup>24</sup> além de vários trabalhos para Cine-Revista.<sup>25</sup> Por sua vez, García Espinosa, quem fundara em abril de 1956 o cineclube itinerante *Visión* da Sociedade Cultural *Nuestro Tiempo*<sup>26</sup> e difundisse por seu intermédio o cinema soviético na mesma época que os cineclubes franceses, só voltaria a fazer um filme com marcada influência do neo-realismo a começos dos 90.<sup>27</sup>

Para M. Luis, Carlos,<sup>28</sup> o contexto criativo de Havana foi fortemente marcado nos anos 50 pela influência exercida pelo Expressionismo Abstrato, os poetas beatnicks, e o rock & roll, desde o novo cenário nova-yorkino da arte mundial metropolitana. Embora desde a França também influíssem o existencialismo, o teatro do absurdo, a arte bruta e o informalismo. Tudo isso ajudou a definir o campo de experimentação da nova vanguarda dos anos 50, e em especial, aos artistas abstratos e aos arquitetos que pugnavam por se libertar da camisa de força da primeira vanguarda – que, desfasada quando surgira em 1927, em relação às vanguardas européias – tinha se instituído em dogma esclerosado da cubanidade nas artes nos vinte anos seguintes, especialmente para a intelligentsia de esquerda. Para a qual, uma completa fusão entre a representação do autóctone e um ideal nacionalista só aconteceria após a tomada do poder político no país. Assim, a polêmica gerada por *PM* se insere num marco mais abrangente de questionamento entre um modelo idealizado do autóctone contraposto ao perigo misógino representado pelo forâneo em qualquer área da esfera cultural: Quer fosse a suposta influência do imperialismo cultural norte-americano nos abstracionistas cubanos, ou as grandes tiragens de obras contemporâneas,

<sup>24</sup> Para Ruffinelli, esse período foi a etapa formativa de Alea, acrescentando que o cineasta não menciona nenhuma influência do neo-realismo na sua filmografia posterior. Em Ruffinelli, J. “Doce miradas (y media mirada más) al cine de Tomás G. Alea”, in Revista Casa de las Américas, n.º. 203, abril-junho de 1996, pp. 3-14.

<sup>25</sup> Ver Tomás Gutiérrez Alea, disponível em <http://jpquin.chez.com/tabla.htm>. Consultado em 17/08/2005.

<sup>26</sup> Criada pelo movimento clandestino 26 de Julho urbano, a sociedade ficou sob influência do PSP, e em especial, do grupo de Praga, entre cujos membros sobressaia Alfredo Guevara. Sua estrutura em seções serviria para formatar posteriormente ao ICAIC. Em Franqui, Carlos. Op. Cit. pp. 265-266.

<sup>27</sup> Trata-se de *Reina y Rey* do qual o diretor declara ser a dívida que ele tinha com o neo-realismo fazia mais de trinta anos. Em Padrón, F. Op. Cit. p. 16.

<sup>28</sup> Em Carlos M. Luis, “*El impacto de los once*”, disponível em <http://www.contactomagazine.com/losonce100.htm>. Consultado em 13/08/2004.

à época, da literatura ocidental – realizadas pela Editora R adscrita ao jornal do mesmo nome que patrocinara o documentário.

A criação do ICAIC, em março de 1959, foi um dos primeiros decretos do governo revolucionário. A semelhança da subvenção estatal às instituições soviéticas e alemãs, francesas e britânicas, o ICAIC respondia a uma política estatal de desenvolvimento da consciência das massas, desde uma óptica partidista, no caso a do PSP por intermédio do seu diretor Alfredo Guevara e do diretor e também teórico G. Alea.<sup>29</sup> A maioria dos seus integrantes eram jovens com menos de 25 anos, e muitos provinham da direção de cultura do exercito rebelde, o que imprimia um caráter de auto-afirmação a nova geração de realizadores que pretendia reformular o cinema a partir de um programa estético e de estratégias de comunicação de massas, como exemplificado no documentário *Esta tierra es nuestra*, 1959, de Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa. Por isso a valorização do documentário e a negação da chanchada cubana. O que se reflete nas primeiras longa-metragens de caráter épico produzidas: *Historias de La Rrevolución*, 1960, de Tomás G. Alea, *El Joven Rebelde*, 1963, de Julio G. Espinosa. O mesmo aconteceu com a maioria das primeiras co-produções com os países do bloco socialista, Como por exemplo: *Para Quem Baila Cuba*, 1963, do diretor checoslovaco Vladimir Cech; *Prelúdio 11*, 1964, do diretor alemão Kurt Maetzig; e *Crónica Cubana*, 1963, do diretor uruguaio Ugo Olive, dentre outras.<sup>30</sup> A exceção da regra foi *Soy Cuba*, 1964, do soviético Mikhail Kalatozov. Houve uma situação análoga na produção de documentários de atualidade nacional, como por exemplo, *Asamblea general*, 1960, de Gutiérrez Alea; e dos noticiários ICAIC latino-americanos. Ao enumerar as possíveis influências que incidem no novo cinema latino-americano em geral e no cubano em particular, Pastor Vega cita o neo-realismo (considerando-o um ponto de partida, mas não um modelo), a *nouvelle vague* (da qual se aproveitaram determinados pontos de vista e certas estruturas de produção do filme: o mítico pequeno orçamento e a equipe mínima), e o cinema soviético. Contraditoriamente, *PM* foi o filme cubano mais engajado na linha aberta

<sup>29</sup> Ver Tomás Gutiérrez Alea, “*Hacia el cine nacional*” in *Revolución y Cultura*, n.º. 1/99, pp. 14-15.

<sup>30</sup> Em *El portal de cine cubano* na página web do ICAIC disponível em [www.cubacine.cu](http://www.cubacine.cu). Consultado em 26/11/2007.

pela *nouvelle vague*, pois foi um filme produzido nos cenários noturnos da cidade (no reduzido espaço físico dos botecos, com alguns planos da baía e algumas seqüências de luzes de néon nas ruas da cidade); com uma equipe mínima na qual a inter-relação entre roteirista e diretor ou entre produtor e realizador funcionou tal como preconizada por Astrud. Um filme onde os protagonistas não são os músicos e dançarinos anônimos que agem sem encenar frente ao nosso olhar, mas o espírito festivo de sensualidade a flor de pele de botecos e bares onde se gesta e preserva uma cultura popular de música e dança. O experimento cinematográfico que é *PM* foi filmado com poucos recursos fora do monopólio estatal do ICAIC e com marcada influência de um modelo estético “forâneo”. Ora, desde a criação do ICAIC, os poucos filmes produzidos fora dele passaram a ser denominados como cinema independente.<sup>31</sup> Talvez por essa mesma razão, *PM* foi o último filme cubano produzido fora do âmbito estatal e o primeiro a ser censurado após a revolução.

Curiosamente, num seminário sobre cinema latino-americano realizado na UnB, Brasília, em 1985, o crítico e ensaísta José Carlos Avelar comparava o curta brasileiro para televisão *Conversa de botequim*, 1981, de David Neves, ao filme cubano *La primera carga al machete*, 1969, de Manuel Octavio Gómez, para elucidar quais as características do novo cinema latino-americano surgido na década de sessenta: um apelo ao documental, mesmo em um filme de ficção; o uso da câmera na mão; o caráter de cinema de performance, improvisado na locação, dentre outras. Ora, pela sua estrutura, duração, objetivos e motivações,

---

<sup>31</sup>Na já citada página digital *Claves del cine cubano* (ver nota 19) se mencionam três filmes de temática épica realizados em 1959: O documentário *De la tiranía a la libertad* produzido pelo grupo Cineperiódico; o documentário *Gesta inmortal*, realizado pela Cuban Color Film; e *Surcos de libertad*, filmada por dois realizadores autônomos. Os dados fornecidos pela fonte estão incompletos e inviabilizam a inclusão dos filmes acima citados na filmografia. Apenas foi possível obter dados do filme *La vida comienza ahora*, 1960, de Antonio Vázquez Gallo.

o curta de Neves <sup>32</sup> é muito mais próximo a *PM* do que com *La primera carga*. Com a ressalva que, o que é considerado, num caso, como uma linguagem experimental própria: o fato de nada acontecer no filme exceto a banalidade cotidiana de um grupo de pessoas bebendo, batendo papo e cantarolando num bar – um enfoque jornalístico do universo sociocultural do carioca, segundo a imprensa da época –, é visto como inconveniente, moralmente inadmissível, e retrógrado, no outro.

Por quanto, até o presente momento, resultou impossível obter uma cópia em bom estado, sem importar o suporte, tanto do documentário cubano quanto do *Botequim* de Neves, as conclusões permanecem incompletas dentro do campo das probabilidades, ancoradas na bibliografia. Talvez isto seja mais uma coincidência significativa entre ambos os trabalhos.<sup>33</sup>

### Referências bibliográficas

FRANQUI, Carlos. *Retrato de familia con Fidel*. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 264-265.

INFANTE, Guillermo Cabrera, *Arcadia todas las noches*, Madrid: Al-faguara, 1987.

---

<sup>32</sup> *Botequim* é o título original do documentário de Neves citado por Avellar, embora a Cinemateca Brasileira esclareça que entre as remitências do título encontra-se *Conversa de botequim*, não possui esse filme. Entretanto, o título se presta a confusão com outro documentário que lhe antecede no tempo e no título: *Conversa de botequim*, 1972, de Luis Carlos Lacerda, que aparece na base de dados da filmografia da Cinemateca com um esclarecedor acréscimo: (*com João da Baiana*). Toda a informação referente a esses filmes encontra-se disponível em <http://www.cinemateca.gov/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Consultada em 28/06/2009.

<sup>33</sup> De fato, os dois documentários têm uma duração aproximada de 10 minutos (e não 4 ou 5, como mencionado por Avellar no caso de *Botequim*). Por sua vez, parece existir um forte nexos com o olhar do periodista, câmara na mão, improvisando, tanto em *PM* quanto em *Botequim*. Tudo indica que um e outro documentário conferem um rol protagonista à música popular na narrativa cinematográfica, se bem que dificilmente possamos opinar de *PM* onde inexistem diálogos propriamente ditos, apenas um contraponto de imagens e trilha sonora que deixam à imaginação do espectador os diálogos que estão a acontecer nesses ambientes boêmios das metrópoles. Locações semelhantes foram selecionadas por Neves para seu *Botequim*.

HALL, Kenneth E. *Guillermo Cabrera Infante and the cinema*. Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 1989, p. 145.

MORAES, Malu (coord.) *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro (seminário)*, Brasília: Editora da UnB, 1986, p. 72.

AGRAMONTE, A. e CASTILLO, Luciano. "El cine como fiebre: Ramón Peón" in *La Gaceta de Cuba*, La Habana, n<sup>o</sup>. 5, setembro-outubro de 1997, pp. 2-5.

## Filmografia

*Antes do Anoitecer* (2000), de Julian Schnabel.

*PM* (1961), de Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez Leal.

*Memorias del Subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea.

*El Veneno de un Beso* (1929), de Ramón Peón.

*La Virgen de la Caridad* (1930), de Ramón Peón.

*El Parque de Palatino* (1906), de Enrique Díaz Quesada.

*El Megano* (1955), de Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa.

*Historias de la Revolución* (1960), de Tomás Gutiérrez Alea.

*El Joven Rebelde* (1963), de Julio García Espinosa.

*Para Quem Baila Cuba* (1963), de Vladimir Cech.

*Prelúdio 11* (1964), de Kurt Maetzig.

*Crónica Cubana* (1963), de Ugo Olive.

*Soy Cuba* (1964), de Mikhail Kalatozov.

*Esta Tierra es Nuestra* (1959), de Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa.

*Asamblea General* (1960), de Tomás Gutiérrez Alea.

*Botequim (Conversa de botequim)* (1981), de David Neves.

*La primera carga al machete* (1969), de Manuel Octavio Gómez.

*La vida Comienza Ahora* (1960), de Antonio Vásquez Gallo.

*Conversa de Botequim (com João da Baiana)* (1972), Luis Carlos Lacerda.