

Esse obscuro objeto incômodo: o “cinema direto” nas reflexões cubanas (e latino-americanas) sobre o documentário

Fabián Núñez*

Resumo: O presente artigo visa tecer reflexões sobre como o cinema não ficcional foi pensado em Cuba nos anos 1960 e 1970, em especial, o debate em torno do “cinema direto”. Assim, a partir da análise do pensamento em Cuba sobre o documentário, visamos refletir sobre a sua função na construção de um discurso formativo de uma identidade da cinematografia cubana revolucionária.

Palavras-chave: cinema direto; cinema cubano; Nuevo Cine Latinoamericano.

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo observar el modo en el que fue concebido el cine no ficcional en Cuba durante los años 1960 y 1970. El artículo se interesa, en especial, por el debate en torno al “cine directo”. Así, a partir del análisis del pensamiento sobre el documental en Cuba, pretendemos reflexionar sobre su papel en la construcción de un discurso conformador de una identidad de la cinematografía cubana revolucionaria.

Palabras clave: cine directo; cine cubano; Nuevo Cine Latinoamericano.

Abstract: This article aims to weave reflections on how non-fiction cinema was conceived in Cuba in the 1960s and 1970s, in particular, the debate around the "direct cinema". Thus, from the analysis of the Cuban documentary conception I aim to reflect on its role in the construction of a formative speech about the identity of the revolutionary Cuban cinematography.

Keywords: direct cinema; Cuban cinema; New Latin American Cinema.

Résumé : Cet article a pour objectif de réfléchir à la manière dont le cinéma de non-fiction a été conçu à Cuba dans les années 1960 et 1970, notamment en débattant du “cinéma direct”. Ainsi, sur la base de l’analyse de la pensée cubaine sur le documentaire, notre objectif est de réfléchir à son rôle dans la construction d’un discours formateur d’une identité de la cinématographie révolutionnaire cubaine.

Mots-clés : cinéma direct ; cinéma cubain ; Nouveau Cinéma Latino-Américain.

* Universidade Federal Fluminense – UFF, Instituto de Arte e Comunicação Social – IACS, Departamento de Cinema e Vídeo. 24210-590, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: fabnunez@gmail.com

Submissão do artigo: 08 de março de 2019. Notificação de aceitação: 20 de maio de 2019.

Introdução

Os filósofos têm apenas interpretado o mundo de maneiras diferentes; a questão, porém, é *transformá-lo*.
Karl Marx
Teses sobre Feuerbach

Podes dizer-me, por favor, que caminho devo seguir para sair daqui?
Isso depende muito de para onde queres ir – respondeu o gato.
Lewis Carroll
Alice no País das Maravilhas

O cinema não ficcional, em suas várias vertentes (reportagens, institucionais, didáticos, científicos e documentários), forma a maior parte da produção do *Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos* (ICAIC) durante os anos 1960 e 1970. Ao lado dessa produção fílmica, existe uma produção teórica sobre o documentário no mesmo volume em Cuba, nesse período? Ao folhearmos as páginas da revista *Cine Cubano*, publicação oficial do ICAIC, podemos encontrar vários artigos sobre essa produção. No entanto, é possível afirmar que há uma reflexão teórica sistematizada sobre o cinema não ficcional em Cuba? O documentário é, do ponto de vista teórico, uma verdadeira questão para os cineastas cubanos no período de formação e consolidação do ICAIC?

A crítica e a historiografia frisam o quão permeável é o ficcional e o documental nos filmes cubanos. Aliás, uma característica que não é apenas da cinematografia cubana, mas do cinema moderno em geral. No caso cubano, como a produção de documentários foi a ênfase do ICAIC em seus primeiros anos; esse gênero cinematográfico tornou-se uma verdadeira escola para os profissionais ingressantes no órgão, tornando-se assim ao longo dos anos praticamente um “certo “plano de carreira” dentro do Instituto”, como sublinha Villaça (2010: 240). Assim, o longa-metragem de ficção era encarado como o final de um processo de formação profissional, como o término de um período de aprendizagem técnica e artística, no qual também se leva em conta o maior orçamento destinado a esse tipo de produção (por isso, também os longas-metragens de ficção eram produzidos em menor quantidade no ICAIC). Como analisa Villaça, esse cenário criou um ambiente de diferenças no seio do Instituto, entre cineastas “mais velhos” e “mais jovens” e entre os contemplados a realizar filmes de ficção e os destinados a realizar filmes documentais – até alcançarem a oportunidade de realizar ficção. Portanto, frente a essas exigências internas do ICAIC, a linha entre o documental e o ficcional terminou por ser tênue, pois

se tornou um modo de documentaristas realizarem ficção ainda que inserida em um filme documental. Assim, esse trânsito entre a ficção e a não ficção era um modo dos profissionais novatos já experimentarem o gênero antes mesmo de serem contemplados com a oportunidade de rodar um filme ficcional. Por outro lado, devido ao documentário ter sido uma verdadeira escola no ICAIC, os cineastas quando ao realizarem suas ficções mantêm de certa forma um teor não ficcional em muitas sequências de seus filmes. Para entender esse fenômeno também não podemos deixar de lembrar a exigência cobrada aos cineastas cubanos do compromisso revolucionário, o que significa que os filmes (a obra de arte) deveriam ter uma função social na construção do socialismo no país e, portanto, não poderiam ser encaradas apenas como a expressão de veleidades pessoais. Por isso, podemos dizer que há uma exigência “do real” inerente à cinematografia cubana revolucionária. É de certa forma por esse viés que podemos interpretar a leitura historiográfica do cinema cubano após a Revolução de 1959, que em busca de uma identidade própria encontrou inicialmente a sua singularidade no documentário, após o fracasso dos primeiros longas ficcionais do ICAIC na primeira metade da década de 1960, sob o influxo do neorrealismo italiano e das coproduções internacionais, em especial, com os países socialistas.¹ A fama e a glória do cinejornal *Noticiero ICAIC Latinoamericano* e da figura de seu diretor geral, Santiago Álvarez, se deve em parte a isso (pois, não estamos negando o valor estético das obras). Dito de outro modo, há uma leitura da história do cinema do ICAIC² na qual a singularidade do cinema cubano revolucionário surge inicialmente no âmbito documental, a partir principalmente das produções de Santiago Álvarez – como *El bárbaro del ritmo* (1963), *Ciclón* (1963), *Now* (1965), *Cerro Pelado* (1966) e *Hanoi, martes 13* (1967) –, para alcançar o seu período áureo no final dos anos 1960, sob o ensejo das comemorações do centenário do início das guerras de independência de Cuba, em filmes de longa-metragem tanto ficcionais quanto documentais, como *Lucía* (1968), *La primera carga al machete* (1969), *La odisea del general José* (1968), *Hombres de mal tiempo* (1968), *Aventuras de Juan Quinquín* (1967) e *Memorias del subdesarrollo* (1968). Além disso,

¹ Entre tais filmes, poderíamos citar *Historias de la Revolución* (1960), *Realengo 18* (1961) e *El joven rebelde* (1962), de inspiração neorrealista. Entre as coproduções, *Para quién baila La Habana* (1964), com Tchecoslováquia, *Preludio 11* (1964), com a Alemanha Oriental, e *Soy Cuba* (1964), com a URSS.

² Frisamos que a produção cinematográfica cubana após a Revolução não se resume ao ICAIC. Ao longo dos anos, outros órgãos também produziram obras audiovisuais, como o Ministério da Educação (MINED) e o Ministério das Forças Armadas Revolucionárias (MINFAR). Além disso, há também uma produção que podemos chamar de “amadora”. Recentemente, com o advento do digital, há cada vez mais uma produção audiovisual profissional ou semiprofissional realizada fora da alçada do ICAIC. No entanto, a história do cinema cubano continua sendo confundido com a história do ICAIC, como sublinha de modo perspicaz García Borrero (2008: 3).

a relevância do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* também se deve a ter sido um verdadeiro celeiro de talentos, uma vez que vários realizadores importantes iniciaram a sua carreira em suas fileiras, como Octavio Cortázar, Daniel Díaz Torres e Fernando Pérez, entre outros. Em suma, nos debates da classe cinematográfica cubana no começo dos anos 1960 acerca da busca de uma identidade ao então jovem cinema cubano revolucionário,³ marcados pela recusa tanto do cinema realizado em Cuba antes da Revolução (os melodramas e as comédias musicais, encaradas como alienantes) quanto do realismo socialista como modelo estético, o documentário começa a ser o caldo de cultura onde surgirá o “autêntico” cinema cubano a ser almejado. Com certeza, essa leitura é bastante generalizante e um tanto simplista, mas o que nos importa é como o documentário adquire um forte peso no cinema do ICAIC, não apenas por uma questão quantitativa, mas também qualitativa.

Diante dessa postulação, nossas interrogações se voltam às reflexões acerca do cinema de não ficção em Cuba nesse período. Ou seja, se o cinema não ficcional possui tanta relevância na produção fílmica do ICAIC nos anos 1960 e 1970 – voltando a repetir, tanto em termos quantitativos como qualitativos –, podemos encontrar esse mesmo grau de importância no âmbito teórico? Não conseguiremos responder a essa interrogação no presente artigo, pois seria necessária uma alentada investigação para respondê-la. No entanto, ao tomar tal questionamento como ponto de partida, nossa proposta é rastrear em alguns debates a presença teórica sobre o documentário nas discussões sobre o cinema cubano na década de 1960. Utilizaremos como fontes artigos publicados na revista *Cine Cubano*. Concordamos que outras publicações também sejam relevantes devido à sua forte inserção no cenário cultural cubano (como a *Revista Casa de las Américas* ou *El Caimán Barbudo*) ou ao seu caráter temático, como é o caso do boletim interno *Documental*, publicação do ICAIC dedicado à formação dos documentaristas do Instituto. Porém, optamos pela revista *Cine Cubano* por ser a face pública do ICAIC. Nosso propósito não é chegarmos a conclusões definitivas, mas analisar um pensamento em Cuba sobre o documentário e, por conseguinte, refletir sobre sua função na construção de um discurso formativo de uma identidade da cinematografia cubana revolucionária. O que move nossas perquirições é a hipótese de que o debate sobre o cinema não ficcional é o substrato teórico que subjaz as reflexões sobre o cinema cubano nos anos 1960 e 1970. Em suma, a reflexão sobre o documentário é uma das bases – se não a principal – na qual se assentam os debates teóricos

³ Debates aos quais se soma a dinâmica interna do cenário cultural cubano do período – ou seja, a disputa, inicialmente, entre “novos” e “velhos” cineastas e as divergências entre comunistas e não comunistas (Villaça, 2010: 51).

sobre cinema em Cuba nas duas primeiras décadas do processo revolucionário. E um dos preços a ser pago foi o rechaço ao “cinema direto”.

Cinema moderno e revolução

Desde a sua fundação, o ICAIC foi uma instituição que busca suprir a carência de técnicos e meios para o setor cinematográfico cubano. Apesar de sua militância comunista, Alfredo Guevara, presidente do ICAIC, idealizou o Instituto como uma entidade autônoma, longe de qualquer dirigismo cultural por parte do aparato estatal e/ou partidário. Esse discurso e prática foram ao encontro dos anseios da classe cinematográfica cubana, que execrava quaisquer formas de tolhimento artístico, temendo a experiência da União Soviética, com a promulgação do realismo socialista como estética oficial. Assim, diferente de outros membros de seu próprio partido, que pregavam a cultura soviética como referência artística, Guevara se aproximou dos desejos dos cineastas e se mostra aberto à experimentação estética, embora sempre buscou garantir o controle, pelo ICAIC, do meio cinematográfico. Foi justamente um documentário, mais especificamente um curta-metragem realizado por dois cineastas sem a prévia autorização do ICAIC, o pivô da primeira polêmica no campo artístico e cultural no país, que se instaurou em 1961. Trata-se de *P.M.* (1960), de Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez Leal.

Fortemente influenciado pelo “cinema direto” anglo-saxão, o filme registrava aspectos da vida noturna na região portuária de Havana. O ambiente descontraído, com música, dança e álcool, aproximava-se do estereótipo do país que a Revolução associava ao recente passado batistiano. A polêmica se instaurou, quando o curta foi exibido na televisão cubana, o que irritou dirigentes do governo. A produção do filme, fora da alçada do ICAIC (motivo de desaprovação por Guevara), foi financiada por um grupo de intelectuais não comunistas.⁴ Por conta da contestação ao filme, o documentário foi considerado contrarrevolucionário e, portanto, proibido e apreendido. Essa medida radical justifica-se pelo “estado de guerra” que o país atravessava, devido à recente invasão de tropas contrarrevolucionárias na Baía dos Porcos, em abril de 1961.

⁴ Trata-se do grupo de intelectuais vinculados ao chamado “liberalismo revolucionário”, que possuía como um dos principais meios de difusão o suplemento cultural *Lunes de Revolución*. Antes da realização do filme, esses intelectuais vinham causando polêmica com o governo diante de suas ressalvas aos rumos tomados pela Revolução. Para mais informações, ver Miskulin, S. C. (2003). *Cultura ilhada: imprensa e Revolução Cubana (1959-1961)*. São Paulo: Xamã. Para uma análise de *P.M.*, ver Alvarez, F. G. (2009). Faíscas de cinema direto: prelúdio para uma narrativa do cinema cubano. *Doc On-Line*. 6, 128-140, Covilhã e Vincenot, E. (2009/2010). Censure et cinéma à Cuba: l'affaire *P.M.*. *L'Âge d'or*, 2, 1-16, Marne-la-Vallée.

No entanto, a proibição do filme foi rechaçada com indignação por um abaixo-assinado que reuniu cerca de duzentas assinaturas de cineastas e intelectuais. Diante da polêmica, foi convocada oficialmente pelo governo uma assembleia, que durou três dias, da classe artística e intelectual do país na Biblioteca Nacional José Martí. O encerramento dessa assembleia culminou com o pronunciamento de Fidel Castro, então primeiro-ministro, conhecido como “*Palabras a los intelectuales*”, no qual expressa a posição do governo revolucionário em relação à atividade artística e cultural no país (celebrizado pela consigna: “¡Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución, nada!”). Esse posicionamento, por parte de Fidel, foi considerado o primeiro esboço de política cultural do governo, no qual é possível vislumbrar uma cobrança, por parte do Estado, ao intelectual por sua fidelidade à Revolução. Porém, não houve a imposição do realismo socialista como modelo estético, como desejavam os comunistas, embora os intelectuais “liberais revolucionários” terminaram por sofrer fortes sanções por parte do governo.⁵ Villaça resume as consequências:

O *Caso P.M.* é um exemplo claro da multiplicidade de fatores que se descortinam num ato de censura, nesse período, em Cuba. Sua importância para a definição da política cultural e para a história da cinematografia cubana é notória, e marcou fortemente o imaginário de uma época: mais de um filme produzido posteriormente faz referência, deliberada ou não, a esse documentário. A partir desse caso, os cineastas passaram a ter que considerar novos horizontes de experimentalismo, maquiando suas “ousadias formais” com mensagens explícitas de engajamento ou evitando incorrer no uso de recursos que lembrassem o paradigma de filme “burguês”, “pretensioso” que passou a identificar o *free cinema* de *P.M.* (Villaça, 2010: 59).

A oficialização do socialismo e o espírito combativo fomentado pelo governo foram consolidados na necessidade de organizar os intelectuais e os artistas para um maior compromisso com a causa da Revolução, sem espaço para dubiedades por conta da presença do inimigo interno e externo. Contudo, a forte rejeição ao realismo socialista se uniu a um profundo nacionalismo (também característico do “estado de guerra”), que ansiava encontrar uma “via cubana” para a política cultural, mesmo que para isso, paradoxalmente, se voltasse em direção a posturas intransigentes de outros países socialistas. Porém, como frisa Villaça, vários aspectos desejados à criação artística, depois da assembleia de 1961, contraditoriamente se aproximaram dos princípios do realismo socialista: o povo como protagonista e público das obras artísticas

⁵ O suplemento *Lunes de Revolución* é fechado em novembro de 1961. Alguns anos depois, muitos desses intelectuais partiram para o exílio, como é o caso de seu editor-chefe, Guillermo Cabrera Infante.

(o que instiga um esforço de comunicação do artista com o público) e o respeito à liberdade de criação, mas vinculada aos interesses da Revolução. Concordamos com Villaça, que, no decorrer dos anos 1960, houve no ICAIC um crescente abandono da valorização dos “cinemas novos” europeus (o cosmopolitismo característico da 1ª fase do Instituto) em prol do “resgate da identidade nacional”, em busca do caráter cultural singular cubano e latino-americano (o característico “nacionalismo/latino-americanismo” do Instituto, com maior força, a partir de 1968). No entanto, cremos que para melhor compreendermos essa “dinâmica contraditória” do pensamento estético cubano, apontado por Villaça, não podemos deixar de relacioná-la com a própria dinâmica do pensamento cinematográfico latino-americano em geral, que se deu pela articulação entre a “questão do realismo” – ideia cara ao cinema latino-americano moderno, em especial, ao chamado *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) – e as Teorias de Libertação Nacional.⁶ Esse processo possuiu um caráter singular em Cuba, devido ao endurecimento do governo revolucionário no final dos anos 1960 e ao longo da década seguinte.

Portanto, as inovações estéticas dos “cinemas novos” foram “cubanizadas” a partir de critérios temáticos e formais que, ao longo dos anos 1960, foram profundamente discutidos. A “coincidência histórica” entre o advento do cinema moderno e a produção fílmica do ICAIC foi associada ao processo de radicalização política ocorrido no mundo, no decorrer dos anos 1960, sendo a Revolução Cubana autointerpretada como o advento de uma nova era na América Latina: as lutas de Libertação, que prosseguiriam o processo abortado de emancipação política do subcontinente ocorrido no século XIX. Graças a esse pressuposto ideológico, o governo cubano passou a valorizar cada vez mais as guerras de independência de Cuba, iniciadas em 1868, como o elemento fundamental na formação da identidade nacional, definindo o povo cubano por sua rebeldia e espírito revolucionário.⁷ Assim, ao longo da década de 1960, ocorreu uma sistemática interpenetração de discursos na qual a simultaneidade entre a Revolução, o cinema cubano do ICAIC, a irrupção do cinema moderno e

⁶ Um fenômeno que não se restringe ao campo cinematográfico, mas também a outras artes e à área das ciências sociais nesse período. Como frisa Gutiérrez, é um período de um “momento crítico da tomada de consciência latino-americana” de uma geração de artistas e intelectuais, oriunda de “uma tradição letrada que, “com imaginação criadora e consciência crítica”, procurou forjar não somente um projeto de cinema, mas antes um projeto nacional-continental” (2014: 57).

⁷ É essa interpretação da história cubana que é posta em prática nos filmes produzidos, a partir de 1968, para as comemorações do centenário das lutas de independência de Cuba, não apenas por um mero apoio às festividades, mas como um denotado esforço artístico de sintetizar o passado e o presente, aproximando as Guerras de Independência de Cuba do século XIX com a Revolução de 1959. Para uma análise desses filmes, ver Del Valle Dávila, I. (2014). Tiempo e História en el cine cubano de los años 1960 y 1970. *História: Questões & Debates*. 61 (2), 209-231, Curitiba.

a radicalização política na esfera mundial foram interpretadas não como fenômenos isolados, mas como sintomas de um amplo processo de ordem global que, em última instância, comprovaria o fim próximo do capitalismo. Esse otimismo revolucionário é típico das Teorias de Libertação Nacional e contagiou o discurso do NCL, principalmente em textos da virada dos anos 1960/70, como o *Hacia un tercer cine*, de Solanas e Getino, e principalmente *Por un cine imperfecto*, de García Espinosa, ambos escritos em 1969. Nesse quadro interpretativo da convergência de vários elementos (os “cinemas novos”, a Revolução, etc), a questão da modernidade foi posta na mesa (e “respondida”) no debate cinematográfico cubano.

Desse modo, os “cinemas novos”, interpretados como a explosão da juventude, passaram a carregar uma forte conotação política. Assim, a associação entre juventude e ímpeto revolucionário se consolidou. A própria terminologia criada pela crítica empregada para se referir a esses realizadores novatos (os “jovens turcos” da *nouvelle vague* francesa ou os “*young angry men*” do *free cinema* britânico) evidenciava o caráter intransigente desses cineastas. Em Cuba, o conceito de juventude adquiriu um tom bem claro, uma vez que os principais líderes da Revolução foram, em sua expressa maioria, pessoas entre os trinta e quarenta anos de idade. Encontramos o mesmo fenômeno no ICAIC, também composto por profissionais jovens. Portanto, a absorção dos “cinemas novos” foi realizada sob o discurso da equivalência entre juventude e rebeldia. Esse foi o principal ponto das novas correntes cinematográficas elogiado na revista *Cine Cubano*: a sua recusa, em maior ou menor grau, dependendo do movimento, de modelos e regras estéticas pré-estabelecidas. As ressalvas a certos movimentos foram basicamente de ordem ideológica (a *nouvelle vague* e o *free cinema*, geralmente, são interpretadas como uma visão pessimista do homem) e não artística. Ou seja, em *Cine cubano*, dificilmente foi posto em questão o valor estético intrínseco aos “cinemas novos”, mas o seu aspecto ideológico. Portanto, a postura de intransigência frente aos modelos dramático-narrativos convencionais do cinema clássico por parte dos “cinemas novos” foi cada vez mais associado a um espírito revolucionário, de contestação e transformação do *status quo* social (e não apenas cinematográfico). Foi graças a esse raciocínio que o conceito de revolução é associado ao de modernidade, acarretando um elogio (e defesa) da Revolução como a própria condição *sine qua non* para o desenvolvimento do cinema cubano moderno (no caso, o ICAIC). Foi graças a esse silogismo, à sinonímia “Revolução = Modernidade”, logo, “Cinema Moderno = Cinema Revolucionário”, que gerou esse deslizamento lógico, que, paradoxalmente, quanto mais o discurso oficial cubano se afastava do realismo

socialista, mais ele se aproximava de algumas de suas características, conforme aponta Villaça.

Assim, antes mesmo da polêmica do *Caso P.M.*, já podemos encontrar nas páginas de *Cine cubano* as controvérsias que iriam trilhar o debate cultural (e cinematográfico) cubano no decorrer dos anos 1960: a relação com as recentes experimentações artísticas estrangeiras e o fantasma da imposição de um modelo estético. Foi sob o ditame desse questionamento, que testemunhamos a discussão em torno das novas técnicas (e estéticas) cinematográficas de “observação” (típicas do cinema direto e de outras escolas próximas, como o *cinéma-vérité* francês ou, em menor medida, o *free cinema* britânico) e das ameaças da instauração de uma estética oficial por parte da Revolução. Ainda em seu primeiro ano (1960), a revista *Cine cubano* publicou dois artigos, de dois nomes-chaves do ICAIC, que abordavam essa discussão: “El *free cinema* y la objetividad”, de Tomás Gutiérrez Alea, e “Cine dirigido”, de Julio García Espinosa. Alea se esmera em retratar os filmes e os cineastas do movimento britânico, cioso em classificar quais são os cineastas pertencentes à escola. Sublinha a sua atitude contestatária ao envelhecido cinema britânico, preso a antigos princípios estéticos e morais. Até então, podemos crer que o artigo de Alea é apenas uma breve resenha da nova escola britânica, assim como vários outros artigos da revista preocupados em informar o leitor cubano das novas tendências estéticas do cinema mundial. Porém, Alea dá uma guinada à sua exposição, ao afirmar que a principal característica do *free cinema* não é o repisado termo “objetividade”, mas o “*anticonformismo*” de seus filmes. Por tal motivo, o autor opina que “cinema espontâneo” é uma tradução boa e coerente aos princípios do *free cinema*, em vez de “objetivo”. Assim, o relevante para Gutiérrez Alea é mais o “*anticonformismo*” como postura do que a “objetividade” geralmente referida a tais filmes. É esse aspecto que inspira a sua simpatia ao movimento britânico. Cremos que esse é o ponto fundamental, que se vincula ao que estamos chamamos de “questão do realismo”.

Nesse aspecto, sublinhamos que a suposta objetividade referenciada ao *free cinema* e ao “cinema direto” anglo-saxão é um elemento perturbador, já que tais práticas “observacionais”, sobretudo no campo do documentário, não são a grosso modo facilmente assimiladas na América Latina. É possível afirmar que o documentário cubano – e, de modo geral, o documentário do NCL – exprime uma profunda cautela, senão, às vezes, uma expressa recusa ao “cinema direto” anglo-saxão, privilegiando a escola francesa (o *cinéma-vérité*) ou resgatando o caráter social originariamente atribuído à escola documental britânica dos

anos 1920/30.⁸ Em relação ao documentário brasileiro, Baltar aponta para a existência de uma tradição intervencionista:

A produção nacional [brasileira] vincula-se claramente ao projeto do *cinéma vérité*, alinhando-se a uma estética de intervenção, de valorização da interação do cineasta – que incorporava o duplo estatuto de artista e intelectual, no sentido de reafirmar sua função de questionamento da realidade social, feito a partir do encontro com o sujeito/personagem do filme. (Baltar, 2007: 76).

É possível ampliarmos essa “tradição intervencionista” à totalidade do documentário latino-americano? O nosso objeto de estudo não é o documentário latino-americano contemporâneo ou a história do documentário na América Latina ou em Cuba. Portanto, somos cautelosos em relação a uma categórica resposta afirmativa à questão acima. Mas, sem sombra de dúvida, em relação ao documentário cubano dos anos 1960 e 1970 – e do NCL –, o “intervencionismo” é uma de suas principais características.

Realismo e libertação nacional

A partir da segunda metade dos anos 1960, o discurso oficial do governo cubano se articulou de modo cada vez mais sistemático com as Teorias de Libertação Nacional. Assim, o governo cubano se converteu em um polo agregador ao oferecer suporte às organizações de luta armada no subcontinente latino-americano (em particular, na América do Sul). No entanto, o interesse do ICAIC e da classe cinematográfica cubana direcionada aos seus companheiros latino-americanos não foi apenas um mero enquadramento às diretrizes do Estado. Muito pelo contrário, o interesse, por parte dos cineastas cubanos, nas cinematografias do subcontinente precedeu a essa guinada institucional do governo, manifesto, por exemplo, na ampla recepção (e apurada curiosidade) ao Cinema Novo brasileiro. De certa forma, a “latino-americanização” das discussões da revista *Cine cubano*, a partir de 1965, e sobretudo depois do Festival de Viña del Mar em 1967, é um corolário dos debates e querelas sobre os “cinemas novos” europeus. O encontro dos realizadores cubanos com o cinema do resto da América Latina possibilitou uma troca mútua, que

⁸ Villaça (2010: 108) afirma que os termos *cine directo* ou *cine espontâneo* também era utilizados em Cuba nos anos 1960 para se referir aos filmes do chamado *free cinema* britânico. Ora, tais longas-metragens eram filmes de ficção, muitos deles baseados em textos literários, mas com uma linha muito tênue com o não ficcional. Por outro lado, boa parte desses cineastas britânicos começou a sua carreira realizando curtas documentais. Essa homonímia em Cuba, ao usar o mesmo termo para uma proposta estética de documentário e um determinado movimento cinematográfico nacional (formado por longas ficcionais) não demonstra, de certo modo, os anseios dos cineastas cubanos de transitarem entre ambos os gêneros?

amarrou o ideário do NCL. Assim, por parte dos cineastas cubanos, o acesso às recentes correntes cinematográficas latino-americanas veio responder aos seus problemas, resumidos no necessário salto qualitativo ao cinema revolucionário, i. e., na busca da almejada “identidade nacional” cubana, diante da recusa de modelos forâneos e do saldo negativo da política de coproduções do ICAIC. Assim, a aproximação com o subcontinente latino-americano foi motivada pelo esforço de assimilar “cinemas novos”, digamos, mais adequados à situação cultural e geo-histórica da Ilha no cenário mundial, o que reforçou o discurso de reencontro do cineasta cubano com o seu público, não como um passivo consumidor (como seria sob o signo do “comercialismo”), mas como um autêntico interlocutor, procedimento considerado inerente ao processo de Libertação Nacional.

É evidente que esse processo não foi fácil. No entanto, cremos que a influência dos filmes latino-americanos e do pensamento em torno deles deram novas condições e ferramentas aos cubanos para refletir sobre a produção do ICAIC, armados do instrumental conceitual das Teorias de Libertação Nacional. Em nossa opinião, um dos primeiros artigos, publicados em *Cine cubano* que anunciou essa característica é “*David es el comienzo*”, de Massip (1967), sobre o longa documental *David* (1967), de Enrique Pineda Barnet. Partindo do filme em questão, o artigo desenha um pensamento geral sobre a recente produção cubana, anunciando o despontar de uma nova fase, caracterizada pelo desejado salto qualitativo. Embora lance mão de conceitos típicos do marxismo-leninismo, não é um texto profundamente rebuscado mas, acima de tudo, movido por um esforço reflexivo que salta aos olhos por abarcar toda a então produção do ICAIC. Dito de outro modo, encontramos, pela primeira vez nas páginas de *Cine Cubano*, desde a sua criação em 1960, uma articulação teórica que pretende postular um pensamento geral sobre a cinematografia cubana revolucionária *in totum*, esboçando, por conseguinte, uma breve historiografia da produção recente.

Segundo Massip, *David* e outros filmes recentes marcam a maturidade do cinema cubano, ocorrido, primeiramente, no documentário e no curta-metragem. O raciocínio do autor é o seguinte: o surgimento de uma corrente ideológica aglutina vários realizadores; essa atitude ideológica é a principal determinante na dinâmica forma-conteúdo e em sua relação com a realidade revolucionária; em seguida, ocorre uma contradição entre a forma e o conteúdo, uma vez que as ideias básicas do conteúdo, geradas pela realidade revolucionária, assumem formas estéticas débeis ou inadequadas que tendem a deformar e a perder seu sentido original; por conseguinte, urge criar novas formas aptas ao conteúdo oriundo da atual realidade revolucionária. Em suma, trata-se

de um raciocínio que reproduz na teoria estética o mecanismo análogo ao do pensamento econômico marxista (o modo de produção como a relação dialética entre as forças produtivas com as relações de produção). Assim, há um descompasso fundamental entre a forma e o conteúdo, na medida em que o conteúdo, suscitado pela realidade, tende a avançar mais rápido, sendo necessário, portanto, o surgimento de novas formas apropriadas ao atual estágio da realidade revolucionária. É desse modo que Massip identifica, em toda a produção do ICAIC, três fases fundamentais, formando um típico raciocínio dialético (tese-antítese-síntese).

Na primeira fase, a forma é técnica e estilisticamente imatura. O processo quantitativo apenas começou (Massip parte do pressuposto que o ICAIC praticamente partiu do zero, devido à escassa tradição fílmica cubana, segundo o autor). A temática é quase exclusivamente a luta armada antibatistiana. Para o autor, os filmes sofrem de um neorromantismo revolucionário. Por sua vez, a segunda fase irrompe em reação ao sectarismo no campo cultural e artístico e é caracterizada por um aperfeiçoamento técnico (e, portanto, o início da acumulação quantitativa). Os filmes sofrem de mimetismo do cinema intelectual europeu e, no pior dos casos, de mimetismo das fórmulas do cinema comercial. Trata-se da etapa idealista, de uma mistificação da realidade. Por último, a terceira fase é fruto da necessidade de compreensão da realidade revolucionária, mas sem cair no neorromantismo da fase inicial, oriundo de uma atitude realista ingênua, nem hipostasiar a realidade, típico da atitude idealista da segunda fase. Assim, busca-se não violar a complexidade da realidade revolucionária, movido pela necessidade de renovar técnica e estilisticamente, visando reformular uma estética apropriada à atitude ideológica de uma ação revolucionária militante. Massip afirma que a Revolução está mais militante do que nunca, o que significa ser necessário assumir também no cinema o caráter propriamente militante, sem preconceitos estéticos e ideológicos. Embora reconheça que *David* não é nenhuma obra-prima, um filme isento de problemas estéticos, o autor interpreta o longa como o começo dessa nova etapa na cinematografia cubana, a partir de uma experiência artística e militante acumulada ao longo de um processo quantitativo que, segundo Massip, estava prestes a dar um novo e fundamental salto qualitativo. O autor identifica tal evidência dessa nova fase no cinejornal (a obra de Santiago Álvarez) e nos documentários (como o de Pineda Barnet).⁹ Portanto, podemos encontrar, pela primeira vez, de modo sistemático um discurso que postula o cinema não

⁹ Nosso propósito no presente artigo não é realizar uma análise do filme em questão. Portanto, não nos interessa aqui se os aspectos estéticos e ideológicos da obra louvados por Massip são condizentes ou não. Por exemplo, Villaça (2010: 127) reconhece em *David*, que mistura vários estilos documentais e narrativos, a figura do “herói positivo” do realismo socialista por retratar a progressiva conscientização política do personagem principal. Nosso objetivo, porém, é realizar

ficcional exatamente como o sinal de maturidade do cinema cubano revolucionário e, por conseguinte, uma referência estética a ser seguida pelos filmes de ficção, além de cartografar, ainda que seja de modo simples, a produção do ICAIC desde a sua criação em 1959. A última fase, a militante, é a articulação teórica e conceitual para se pensar um cinema político latino-americano, que, por sua vez, rearticula sistematicamente a interpenetração de vários discursos (a Revolução, os “cinemas novos”, a radicalização política na esfera mundial, etc). Desse modo, o pensamento cinematográfico cubano se alinha a outros esforços reflexivos do subcontinente, que culminam na sistematização do ideário do NCL na virada dos anos 1960/70.

É significativo que, exatamente na mesma edição da *Cine Cubano* em que é publicado o artigo de Massip, se encontra o artigo do realizador brasileiro Sérgio Muniz sobre a singularidade do “cinema direto” brasileiro. Usando como referência os filmes *Memória do cangaço* (1964), *Viramundo* (1964) e *Subterrâneos do futebol* (1964), Muniz singulariza o uso do “direto” pelos brasileiros por contestarem o objetivismo utópico e o purismo tecnicista presentes nos filmes do “cinema direto” estadunidense, canadense e francês. É impossível dissociar o texto de Muniz das discussões sobre o “cinema direto” em Cuba, o que significa a presença do *Caso P.M.* no imaginário dos cineastas do ICAIC. Como já comentamos anteriormente, há, em geral, por parte dos realizadores do NCL, uma cautela e, às vezes, um expresso rechaço ao “cinema direto” anglo-saxão em prol da escola francesa (o *cinéma-vérité*), que se baseia na intervenção do documentarista na realidade. O propósito de Muniz é dar um passo a mais, ao buscar entender o que diferencia os documentários brasileiros dos da escola anglo-saxã e francesa – e, nesse sentido, o intervencionismo do modelo francês não bastaria por si só. Seria, então, necessário algo a mais para essa aproximação à realidade pelo cineasta, o que, segundo Muniz, é o que consegue realizar o “cinema direto” brasileiro. Logo, o artigo de Muniz está ligado ao forte impacto dos curtas documentais brasileiros em Cuba, que demonstraria aos cubanos que o “cinema direto” não precisa necessariamente seguir os ditames dos documentários estadunidenses, franceses e canadenses. Essa é a ideia subjacente ao artigo de Muniz. A nossa hipótese é interpretar o raciocínio de Muniz como um procedimento-chave na construção do ideário do NCL, além de postularmos que o impacto causado pelos documentários brasileiros em Cuba está diretamente vinculado ao *Caso P.M.*

O principal ponto frisado por Muniz é que, diferente das duas escolas (a francesa e a anglo-saxã), o cineasta brasileiro vai ao encontro da realidade

uma análise das ideias do pensamento cinematográfico cubano a partir de textos de caráter público.

munido de uma “visão crítica dos conflitos e contradições” (1967: 36). Não há um realismo ingênuo, como advoga o “cinema direto” anglo-saxão, tampouco um preciosismo técnico ou uma postura paternalista ou folclorista, como seria o “cinema direto” francês (mais especificamente a referência de Muniz são os filmes do francês Pierre Kast realizados até então no Brasil). Segundo o autor, o fundamental é a visão crítica do realizador brasileiro que considera o “cinema direto” não um “fim em si mesmo”, mas apenas um meio, um instrumento para se abordar, do modo mais sincero possível, as estruturas sociais do país. Ou seja, o relevante é essa “visão crítica” que guia o cineasta, mas que, no entanto, não pode provocar a subestimação dos aspectos fílmicos propriamente ditos:

No caso brasileiro, o “direto” assume a forma de pesquisa filmada¹⁰, sem perder nunca, no entanto, sua especificidade de cinema; pois não estamos fazendo sociologia ou antropologia, mas cinema. Ainda assim, o “direto” é um elemento de comprovação, de localização de problemas, de tomada de consciência desses mesmos problemas que se localizam e situam em uma sociedade subdesenvolvida como a nossa. É o método que temos, no campo do cinema, para conhecer (com a perspectiva, ao mesmo tempo, de transformá-la) nossa realidade. O “direto” brasileiro é, antes de tudo, falar do Brasil e de sua provável transformação. (Muniz, 1967 : 36; a tradução é nossa).

A afirmação de Muniz não apenas sintetiza as perspectivas da geração do NCL em relação à atividade cinematográfica, mas está intimamente vinculada à citada produção documental brasileira que se esforça em traduzir em aspectos puramente cinematográficos dados e conceitos sobre a realidade nacional oriundos das ciências sociais.¹¹ Ou seja, a “visão crítica” não pode estar presente no filme como uma retórica exógena. Dito de outro modo, busca-se fugir do tom panfletário, causado pela verborragia do narrador e dos clichês do documentário tradicional – o que Christensen (1967) identifica na maioria dos documentários cubanos produzidos pelo ICAIC até então –, graças a uma complexa e bem elaborada estruturação dos procedimentos fílmicos, como a composição dos enquadramentos nas entrevistas ou a montagem.¹²

¹⁰ Importante notar o termo usado por Muniz: “pesquisa filmada” (no original, *investigación filmada*). Não é um termo próximo ao de “*encuesta social filmada*”, forjada por Fernando Birri ao se referir a *Tiré dié* (1960)?

¹¹ Mais especificamente é o caso dos filmes produzidos por Thomas Farkas, por volta de 1965, que se baseiam em pesquisas de cientistas sociais da Universidade de São Paulo. Não por acaso, são três desses filmes os mencionados no artigo de Muniz. Para uma análise crítica desse período do documentarismo brasileiro, ver Bernardet, J. C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras.

¹² O que pode causar a dedução de que os documentários franceses, estadunidenses e canadenses modernos são “mal elaborados”. Não é o caso, pois em seu artigo, Muniz também sublinha a importância da qualidade técnica, mas, que esse aspecto não pode ser superestimado em detrimento da coerência ideológica (“a visão crítica”). Aliás, esse juízo se aproxima ideologicamente do conceito de “*cine imperfecto*”, cunhado por García Espinosa em 1969.

A aquisição das novas tecnologias de câmeras portáteis e de gravadores de som direto é conduzida por fatores ideológicos e políticos, segundo os quais a presença do cineasta como “transformador” da realidade é fundamental. A relevância desse princípio acarreta uma profunda aversão ao realismo ingênuo do “cinema direto” anglo-saxão (que, por sua vez, está diretamente ligado ao empirismo cultural desses povos) associado ao sentimento “antiamericanista” (no sentido de estadunidense), típico da geração do NCL. Graças a esse processo, o documentarismo cubano – e podemos afirmar o documentarismo do NCL – prefere, com maior simpatia, as lições do *cinéma-vérité* francês, tanto pela relevância estético-ideológica atribuída à função interventora do cineasta-intelectual-militante quanto pelo profundo “antiamericanismo”, que desconfia de correntes oriundas dessa cinematografia (e quiçá também pelo tradicional peso da cultura francesa na *intelligentisia* latino-americana). Por outro lado, o *cinéma-vérité* (ou, pelo menos uma versão dela) corre o sério risco de cair no preciosismo técnico e, sobretudo, no folclorismo e paternalismo, associado ao culto personalista do cineasta-autor, trazendo à tona um subjetivo olhar exotizante do artista às culturas não europeias, algo tão arraigado na formação cultural francesa (nesse ponto, podemos inferir o pensamento de Frantz Fanon em suas análises sobre o colonialismo). Assim, distinto do “cinema direto” tradicional (mesmo o francês), o documentário brasileiro (e cubano e latino-americano, poderíamos acrescentar) dos anos 1960, geralmente, não abandona a figura do narrador. Em suma, não se trata de um mero mimetismo da escola francesa, mas de uma mistura de estilos.

Saltemos no tempo: o texto de Muniz, de 1967, dialoga com o artigo, de 1978, da documentarista colombiana Marta Rodríguez, que embora trate do documentário cubano, realiza uma breve reflexão sobre a sua formação pessoal e sua obra fílmica. Não entraremos em maiores detalhes, mas a sua obra se volta para as comunidades marginalizadas e ficou celebrizada por seu elaborado processo de convivência com a realidade retratada (procedimentos próximos ao da pesquisa antropológica, área de formação de Rodríguez, que estudou cinema com Jean Rouch em Paris). No entanto, em seu citado artigo, simbolicamente publicado na primeira edição de *Cine cubano*, após a sua interrupção (1975-1977), aborda a relevância do documentário cubano, afirmando que as discussões em torno do *cinéma-vérité*, em plena efervescência durante os seus anos de formação, são invalidadas diante da realidade latino-americana e das exigências demandadas ao documentarista em nosso subcontinente. Rodríguez contesta o ilusório conceito antropológico de “observador participante” e afirma que “o contato com o cinema cubano reclama uma tomada de consciência na América do Sul” (Rodríguez, 1978: 126). Segundo a realizadora colom-

biana, os filmes cubanos demonstraram de modo claro para ela os equívocos da cultura europeia, que se autossupõe universal (e, aqui, Rodríguez menciona as lições de Fanon), ao postular “uma nova técnica cinematográfica”. E complementa:

Em 1965, a experiência devia nos mostrar, depois que havíamos enfrentado a realização do documentário *Chircales* [trata-se do primeiro tratamento do filme]. Passamos um ano no terreno para preparar os trabalhos de filmagem. Partimos de uma metodologia marxista e analisamos as condições de produção, as formas da dominação ideológica e do mecanismo de exploração. Nessa comunidade, topamos com uma forma de exploração inumana por parte dos grandes proprietários de terra da cidade, que vivem no cinturão em torno de Bogotá. Da observação participante chegamos obrigatoriamente à participação “militante”. (Rodríguez, 1978: 126; a tradução é nossa).

Villaça sublinha, inclusive pelo título (que é uma citação de um trecho do artigo), que o texto é um autêntico atestado ideológico.¹³ Com certeza, assim como é moeda corrente em *Cine cubano*, o artigo de Rodríguez é uma exaltação à cinematografia da Ilha e é ideologicamente muito bem definido, sem dubiedades, aspecto importante em tempos de “sovietização” de Cuba e dos rígidos “*años grises*”. Ou seja, em nenhum momento, a realizadora colombiana se refere ao “cinema direto” brasileiro ou a qualquer outra cinematografia vizinha (salvo a sua própria produção). Queremos assinalar que a mencionada “visão crítica” sobre a realidade por parte do documentarista, citada por Muniz, adquire, no (con)texto acima mencionado (anos 1970), um nome e sobrenome bem precisos: “marxismo-leninismo” e “materialismo histórico”. No entanto, para além da mera retórica militante (o que seria uma leitura simplista do artigo), o texto de Rodríguez compartilha do pressuposto que o cinema cubano – e o NCL –, no final da década de 1970, já se encontra(m) consolidado(s) e podemos afirmar que alguns de seus aspectos já começam a ser postos em xeque (com certeza, não em *Cine cubano*, uma vez que o periódico caribenho é avesso, sobretudo nesse período, a debates e discussões, embora a querela entre “cinema industrial” e “cinema clandestino” no seio do NCL seja abordada, na virada dos anos 1970/80, de forma mais matizada pela revista). Ironicamente (ou não), a própria Marta Rodríguez (e seu companheiro e correalizador Jorge Silva) desempenha(m) um papel nesse questionamento estético-ideológico do NCL, inclusive em defesa dos próprios princípios fundadores do NCL. Por

¹³ “Predominam, nesse número de 1978, declarações coletivas, informes, saudações de delegações congressistas e alguns poucos artigos, dentre os quais destacamos um, cujo título parece sintetizar o pacto de que todos “rezassem a mesma cartilha”, a saber: “A única verdade é o marxismo-leninismo e o materialismo histórico.”” (Villaça, 2010: 287).

exemplo, em um dossiê sobre o cinema colombiano publicado na revista peruana *Hablemos de cine* em 1980, os dois realizadores contestam o abuso do cinema de agitação política, de certo modo banalizado em seu país no final da década de 1970.¹⁴ Rodríguez, mesmo afirmando que cada filme possui um nível teórico e de pesquisa próprio, problematiza a realização de filmes de denúncia social nos quais a equipe permanece poucos dias em um determinado local com a intenção (pretensão) de retratar a comunidade marginalizada. Apesar de não desconsiderar completamente a função do cinema de agitação, há uma forte admoestação a um tipo de cinema de fácil produção e de contestáveis intenções que se consagrou na produção documentária latino-americana. Em suma, o próprio NCL abriu o caminho para um modelo, principalmente voltado para as expectativas europeias. No entanto, não se trata de uma questão nova. Desde pelo menos o Festival de Mérida (1968), a discussão sobre a consagração de um “modelo fílmico”, baseado na denúncia social, é posto na mesa. No entanto, o problema da comercialização da imagem da miséria é mais forte nos anos 1970, talvez, como fruto (maldito) do cinema “de intervenção política”.

Com certeza, no início dos anos 1960, os realizadores latino-americanos já debatiam o papel ético do cineasta em sua relação com as camadas menos favorecidas e “sem voz” até então nos filmes. A efervescência do cinema “de intervenção política”, na virada para a década seguinte, enfatiza a importância de se realizar filmes como estratégia de contrainformação, mesmo que seja em condições precárias (os textos *Estética da fome* de Glauber Rocha, *Hacia un tercer cine* de Solanas e Getino e *Por un cine imperfecto* de García Espinosa são reflexões teóricas dessa prática e princípio, apesar do artigo de Glauber estar inserido em outro contexto). Podemos relacionar a problematização de Rodríguez, na entrevista ao periódico peruano, à ânsia de se filmar a todo e a qualquer custo, desde que “validado” pelo lastro ideológico. Sublinhamos: Rodríguez e Silva não estão questionando a qualidade técnica dos filmes (e, nesse ponto, se assemelham a Muniz), mas a sua eficiência como elemento de conscientização política, uma vez que a relevância epistemológica (faz-se presente aqui a “questão do realismo”) desses filmes é praticamente nula, quase um registro. Diante de uma sofisticada e demorada elaboração no processo de realização fílmica, como o da obra cinematográfica de Rodríguez e Silva, um cinema marcado pela urgência salta aos olhos por sua rapidez técnica e, por conseguinte, o possível comprometimento em seus critérios estético-

¹⁴ Após o grande sucesso, de crítica e de público, do longa-metragem documental *Gamín* (1978), de Ciro Durán e graças a uma legislação de fomento ao curta-metragem, há um *boom* de documentários na Colômbia que retratam a miséria. Essa “onda de denunciismo social” é fortemente ironizada no polêmico curta *Agarrando Pueblo* (1978), de Ospina e Mayolo, que cunham o termo “porno-miséria”.

ideológicos e políticos. Reiteramos que tais tipos de produção não são solememente descartados, mas, sim, a postulação de uma reflexão necessária sobre a articulação entre dois tipos tão distintos de filmes, inclusive pelo fato de o “cinema urgente” ter adquirido muito mais destaque (inclusive pelo volume de produção e circulação de tais filmes) nos debates estético-ideológicos do NCL. Em suma, o que está por trás de toda essa discussão não são apenas os mecanismos de “acesso à realidade” por parte do cineasta, mas o seu esforço no trabalho político. É por esse raciocínio que podemos entender a limitação atribuída ao “cinema direto” em Cuba. Eis a lógica subjacente ao artigo de Muniz, ao chamar a atenção que tal procedimento estético (o “cinema direto”) necessita de uma base teórica de abordagem da realidade, a ser dada pelas ciências sociais – embora, Muniz seja bem claro ao frisar que o cineasta não é um sociólogo ou um antropólogo, o que significa que o aspecto estético é de suma importância na formulação do filme.

À guisa de conclusão

Nos anos 1960 e 1970, o ICAIC se caracterizou por uma ampla produção em filmes não ficcionais. Logo, a discussão sobre o documentário não poderia deixar de entrar na pauta do Instituto. Juntam-se a esses questionamentos, as discussões estéticas sobre o cinema moderno e a dinâmica das transformações políticas ocorridas em Cuba no período. Assim, atendida com as correntes estéticas que estavam acontecendo fora da ilha, essa discussão se viu cada vez mais entrelaçada com os debates ocorridos no meio cinematográfico de todo o nosso subcontinente – mais especificamente de um determinado viés do cinema latino-americano moderno, conhecido por NCL –, o que denota um consciente esforço de refletir sobre a identidade e singularidade da América Latina. Desse modo, as referências estéticas dos “cinemas novos” europeus e/ou norte-americanos são postas em xeque, ainda que fossem reconhecidos as suas qualidades artísticas. Logo, não é por acaso que justo nesse “momento crítico de tomada de consciência latino-americana” tenham sido formuladas reflexões teóricas sobre o cinema em nossos países; reflexões que buscavam, acima de tudo, “construir uma ponte para ligar a realidade da arte à do espectador” (Avellar, 1995: 32).

Em seu célebre ensaio *Dialética do espectador*, Alea afirma que a arte comporta três níveis: o estético propriamente dito, que se vincula ao lúdico; o cognitivo, pois nos dá uma maior compreensão do mundo; e o ideológico, ao exercer um papel na afirmação ou contestação de valores sociais, o que se vincula, portanto, a aspectos éticos e políticos. O autor está fundamentalmente preocupado com o cinema de ficção, com o “espetáculo”. Aliás, o

cineasta-ensaísta dedicou boa parte de sua carreira a esse gênero e não ao documentário.¹⁵ Assim, no estudo sobre as características dos gêneros básicos do cinema (noticiário, curta-metragem e longa-metragem), Alea afirma como varia o primado entre os planos estético, cognitivo e ideológico em cada um desses gêneros. Em seus termos, podemos encontrar uma “ampla gama de níveis de aproximação à realidade”. No entanto, não se trata de um realismo ingênuo, já que Alea sustenta claramente que o cinema não é uma simples cópia mecânica da realidade, não é a simples captação do real. O cinema capta aspectos isolados da realidade, que passam a adquirir novos significados a partir de sua rearticulação. Portanto, trata-se de uma linguagem que se nutre da realidade, refletindo-a por meio de um novo modo formulado pelo cineasta de ver e ouvir o real. Nosso intuito não é tecer maiores considerações filosóficas acerca das postulações de Alea¹⁶, mas o que queremos ressaltar é o realismo como princípio básico em seu pensamento.¹⁷ No entanto, algo a mais nos salta aos olhos: a estranha classificação de gêneros. Alea não faz uma divisão entre ficção e documentário, mas entre formatos fílmicos (noticiário, curta-metragem e longa-metragem). O próprio Alea afirma que tal “divisão é convencional”. No entanto, a convenção utilizada é uma lógica de produção, dos vários formatos fílmicos que formam uma típica sessão de cinema. Portanto, além do realismo, encontramos mais um conceito-chave: o “industrialismo”, que deve ser entendido como uma ação revolucionária em seu objetivo de criar uma indústria cinematográfica autenticamente nacional, visando superar o subdesenvolvimento e os resquícios ideológicos dos modelos narrativos de um cinema estrangeiro hegemônico (o espetáculo “comercialista”).¹⁸ Portanto, se no começo dos anos 1960, Alea elogiava o *free cinema* por seu

¹⁵ Para um estudo sobre a relação de Alea com o documentário, ver Castillo, L. (2005). *A contraluz* (31-53). Havana: Oriente e Berthier, N. (2008). Tomás Gutiérrez Alea: documental versus ficción. *Archivos de la Filmoteca*, 59, 112-127. Valencia.

¹⁶ Importante lembrar que o célebre ensaio é originalmente uma monografia que Alea escreveu por volta de 1978 para concluir um curso de pós-graduação em marxismo. Por isso, a citação de autores e conceitos básicos marxistas. Porém, defendemos a ideia de que as questões sobre o “espetáculo” são uma preocupação genuína de Alea, pois podemos encontrá-las em entrevistas do cineasta em anos anteriores. Aliás, o debate sobre o “espetáculo” também é uma questão presente nos textos de García Espinosa, nesse mesmo período, como analisamos em Núñez, F. (2012). Afinal, o que é “*cine imperfecto*”? uma análise das ideias de García Espinosa. *Rebeca*, 1 (1), 173-194. São Paulo. A razão por tal questão ser algo tão premente em ambos cineastas-ensaístas se deve ao “realismo” e ao “industrialismo”, que são dois verdadeiros pilares do pensamento cinematográfico cubano.

¹⁷ Aparentemente tal realismo muito se assemelha à teoria de Jean Mitry. Ignoramos se Alea, em textos e cartas, cita o teórico francês, que não compartilhava explicitamente princípios marxistas.

¹⁸ O cinema cubano e o Cinema Novo brasileiro pós-Golpe de 1964 formam a ponta de lança do “pensamento industrialista” do NCL; ver Núñez, F. (2017). Uma análise do pensamento “industrialista” no *Nuevo Cine Latinoamericano* nas revistas de cinema latino-americanas (1969-1980). *Fronteiras*, 19 (2), 198-210. São Leopoldo.

“*inconformismo*” e não por sua pretensa objetividade é porque já podemos encontrar, de certa forma, em seu pensamento a relevância do espetáculo (ficção) na afirmação ou contestação de valores sociais. Assim, o cinema moderno, no caso aqui o britânico, ao propor novos regimes de espetáculo, a partir de outras propostas estético-narrativas, derruba ao mesmo tempo todo um regime ideológico, ao pôr em xeque os princípios políticos e morais que até então regia a combalida indústria cinematográfica do Reino Unido. E a partir desse raciocínio, questionar a sociedade na qual está inserida tal indústria. Como escreve Alea, o cinema é uma linguagem, que a partir de elementos retirados da própria realidade, são rearticulados, tornando possível uma nova forma de nos relacionarmos com a realidade que nos cerca. Logo, é um modo de conhecer e de agir sobre o real (para o marxismo são duas ações intrinsecamente inter-relacionadas). Por esse viés, podemos entender mais uma razão para pôr o “cinema direto” na berlinda: o seu (pretense) “realismo ingênuo”, a sua profissão de fé em respeitar ao máximo a integridade do real, com o mínimo de interferência possível do cineasta. Ora, nada mais suspeito para um cinema, seja documental, seja ficcional, que almeja ser militante.

Referências bibliográficas

- Alvarez, F. (2009). Faíscas de cinema direto: prelúdio para uma narrativa do cinema cubano. *Doc On-Line*, (6) : 128-140. Covilhã.
- Avellar, J. (1995). *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp.
- Baltar, M. (2007). *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Bernardet, J. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras.
- Christensen, T. (1967). Estructuras, imaginación y presencia de la realidad en el documental. *Cine Cubano*, (42-43-44): 154-163. Havana.
- Berthier, N. (2008). Tomás Gutiérrez Alea: documental *versus* ficción. *Archivos de la Filmoteca*, (59): 112-127. Valencia.
- Castillo, L. (2005). *A contraluz*. Havana: Oriente.
- Del Valle Dávila, I. (2014). Tiempo e História en el cine cubano de los años 1960 y 1970. *História: Questões & Debates*, 61(2): 209-231. Curitiba.

- García Borrero, J. (2008). *Cine cubano post-68: los presagios del gris*. Havana: Centro Teórico-Cultural Critérios.
- García Espinosa, J. (1960-1961). Cine dirigido. *Cine Cubano*, (4): 20-23. Havana.
- Gutierrez, M. (2014). *Um "momento crítico de tomada de consciência latino-americana": o cinema moderno da América Latina e as letras*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Gutiérrez Alea, T. (1960-1961). El *free cinema* y la objetividad. *Cine Cubano*, (4): 35-39. Havana.
- Gutiérrez Alea, T. (1984). *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus.
- León Frías, I. (1980). Entrevista con Marta Rodríguez y Jorge Silva. *Hablemos de cine*, (71): 27-29. Lima.
- Massip, J. (1967). *David* es el comienzo. *Cine Cubano*, (45-46): 9-17. Havana.
- Miskulin, S. (2003). *Cultura ilhada: imprensa e Revolução Cubana (1959-1961)*. São Paulo: Xamã.
- Muniz, S. (1967). Cine directo: anotaciones. *Cine Cubano*, (45-46): 35-37. Havana.
- Núñez, F. (2012). Afinal, o que é "*cine imperfecto*"? uma análise das ideias de García Espinosa. *Rebeca*, 1(1): 173-194. São Paulo.
- Núñez, F. (2017). Uma análise do pensamento "industrialista" no *Nuevo Cine Latinoamericano* nas revistas de cinema latino-americanas (1969-1980). *Fronteiras*, 19(2): 198-210. São Leopoldo.
- Rodríguez Silva, M. (1978). La única verdad es el marxismo-leninismo y el materialismo histórico. *Cine Cubano*, (91-92): 123-126. Havana.
- Villaça, M. (2010). *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda.
- Vincenot, E. (2009/2010). Censure et cinéma à Cuba: l'affaire *P.M.*. *L'Âge d'or*, (2): 1-16, Marne-la-Vallée.