

O contra-hegemônico cinema revolucionário cubano

Marcelo Prioste¹

ORCID: 0000-0001-8735-1409

Resumo: Este artigo discorre sobre como a Revolução Cubana não apenas representou mudanças significativas no âmbito da geopolítica da América Latina, mas também impactou a produção cinematográfica da região ao romper com o modelo comercial imposto por Hollywood. Ao ver o cinema como uma ferramenta de educação e transformação social, o governo revolucionário teve a premente necessidade em criar no ano de 1959 uma instituição de fomento à atividade. O ICAIC, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, mesmo por entre conflitos, contradições e incertezas, estimulou desde o início uma produção decolonial e anti-imperialista ao contribuir na construção de um novo panteão heroico latino-americano e amparar a formação do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Hoje, apesar das coproduções com outros países e um cenário midiático propício por meio da internet, ainda há uma restrição de acesso às produções cubanas mundo afora, efeitos do bloqueio econômico transecular imposto à ilha pelos EUA.

Palavras-chave: cinema cubano. cinema latino-americano. ICAIC. Nuevo Cine Latinoamericano.

¹ Marcelo Prioste é professor da PUC-SP no Programa de Estudos Pós-Graduados em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (TIDD) e nos cursos de graduação em Design e Comunicação em Multimeios. Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP, Mestre em Design, Pós-graduado (lato sensu) em Multimídia pela Universidade Anhembi Morumbi e Graduado em Comunicação Social (rádio e tv) pela Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP. E-mail: mprioste@pucsp.br Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9840750359890489>

Abstract: This article discusses how the Cuban Revolution not only brought significant changes to the geopolitical landscape of Latin America but also impacted the region's film production by breaking away from the commercial model imposed by Hollywood. Viewing cinema as a tool for education and social transformation, the revolutionary government felt the urgent need to create an institution to promote this activity in 1959. The ICAIC, Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry, despite conflicts, contradictions, and uncertainties, has promoted decolonial and anti-imperialist film production from the beginning by contributing to the construction of a new Latin American heroic pantheon and supporting the formation of the Nuevo Cine Latinoamericano. Today, despite co-productions with other countries and a favorable media landscape through the internet, access to Cuban productions remains restricted worldwide, as a result of the centuries-old economic blockade imposed on the island by the U.S.

64

Keywords: Cuban cinema. Latin American cinema. ICAIC, Nuevo Cine Latinoamericano.

Resumen: Este artículo trata sobre cómo la Revolución Cubana no solo representó cambios significativos en el ámbito de la geopolítica de América Latina, sino que también impactó la producción cinematográfica de la región al romper con el modelo comercial impuesto por Hollywood. Al ver el cine como una herramienta de educación y transformación social, el gobierno revolucionario sintió la urgente necesidad de crear, en el año 1959, una institución para fomentar esta actividad. El ICAIC, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, a pesar de los conflictos, contradicciones e incertidumbres, promovió desde el principio una producción decolonial y antiimperialista al contribuir a la construcción de un nuevo panteón heroico latinoamericano y apoyar la formación del Nuevo Cine Latinoamericano. Hoy en día, a pesar de las coproducciones con otros países y de un escenario mediático favorable a través de internet, todavía existe una restricción de acceso a las producciones cubanas en todo el mundo, como resultado del bloqueo económico transecular impuesto a la isla por los EE. UU.

Palabras clave: cine cubano, cine latinoamericano, ICAIC, Nuevo Cine Latinoamericano.

Introdução

Há mais de 100 anos, o cinema latino-americano tem disputado espaço com o modelo dominante proveniente de Hollywood. Ao longo desse período, pelo menos três grandes eventos impactaram significativamente a dinâmica entre a produção local latino-americana e a predominância da indústria audiovisual hollywoodiana: a Primeira Grande Guerra (1914-1918), quando a interrupção em parte do fluxo comercial de equipamentos e filmes com a Europa criou oportunidades pela primeira vez à indústria de cinema em desenvolvimento dos Estados Unidos; a grande crise econômica de 1929, que transformou permanentemente o cinema americano em um lucrativo produto de exportação, impulsionado pela inovação do sistema sonoro; e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), quando a diminuição da presença dos Estados Unidos no mercado latino-americano de cinema abriu uma oportunidade temporária para a entrada da produção em língua espanhola feita no México, mas que, logo após o fim do conflito, voltou a ser novamente dominada pelos EUA. Raymond Williams ressalta as fortes conexões entre o cinema e o sistema capitalista no século XX, considerando a reprodutibilidade inerente ao seu processo produtivo e a possibilidade de um alcance internacional, especialmente na sua fase silenciosa, em que o idioma não era um grande impedimento,

Tampouco é surpreendente, dado o fator básico da produção centralizada e da rápida distribuição em larga escala – tão diferentes de muitas tecnologias culturais anteriores –, perceber o desenvolvimento de formas relativamente monopolistas (em termos mais estritos, formas corporativas) de organização econômica em uma nova fase significativa do capitalismo, movendo-se da propriedade da mídia para a escala transnacional. Muitas tentativas foram feitas, ao menos para a preservação das corporações domésticas, mas a escala transnacional reprimiu muitas delas de modo significativo. O caminho para Hollywood estava, de certa forma, já inscrito [...]. (WILLIAMS, 2011, p.113).

Deste modo, a presença dos filmes estadunidenses estava se tornando cada vez mais imbricada ao cotidiano latino-americano, impulsionada ainda mais por uma alteração no modelo de negócios que transformaria o mundo do cinema, uma vez que, desde a década de 1910, as películas já não seriam mais vendidas, mas sim locadas por períodos pré-determinados, fechando-se o elo entre exibidor

e importador que resultou em um contínuo estrangulamento dos mercados locais (PARANAGUÁ, 1984).

Por muito tempo, para os países latino-americanos, a melhor saída parecia a de se parametrizar nos Estados Unidos como modelo de negócio e, assim, construir uma indústria nacional de cinema para então partir em busca de uma linguagem internacional capaz de estabelecer-se em novos mercados. Porém, o resultado, na grande maioria dos países da América Latina que o adotaram, foi um progressivo afastamento do público local, já devidamente absorvido pela forma-linguagem do cinema feito nos EUA, chegando-se à frase “[...] nada nos é estrangeiro, pois tudo o é”², do crítico Paulo Emílio Sales Gomes. Por outro lado, lidar com a adversidade em um mercado restrito exigiu “negociar” com a forma dominante, absorvendo modos de produção e linguagem, apenas ponderando a incorporação de alguns valores locais. São experiências que se renovam até hoje, muito dependentes dos meios de comunicação de massa operantes à sua época, se no passado foi do rádio com suas estrelas e musicais, depois a televisão com suas fórmulas e convenções, hoje em dia se prevê que a internet e, particularmente, as plataformas de exibição online, os *streamings*, venham a ter o protagonismo nesse processo. No entanto, é fundamental reconhecermos que sempre existiram momentos em que realizadores e realizadoras resistiram a esses pressupostos de público e mercado, buscando criar alternativas que divergissem do modelo dominante. Muitas dessas iniciativas, ao se concretizarem como práticas que eram não apenas artísticas, mas também políticas, acabaram sendo sistematicamente reprimidas pelas ditaduras militares que se instauraram em vários países da América Latina a partir dos anos 1960.

A Revolução Cubana e o cinema

Neste sentido, a revolução cubana de 1959 marcou um ponto de virada, não apenas na história política da América Latina, mas também no desenvolvimento do cinema ao romper com o modelo comercial de Hollywood. Logo após a revolução, o novo governo passou a enxergar o cinema como uma poderosa ferramenta de

² “Não é que tenhamos nacionalizado o espetáculo importado como os japoneses o fizeram, mas acontece que a impregnação do filme americano foi tão geral, ocupou tanto espaço na imaginação coletiva de ocupantes e ocupados, excluídos apenas os últimos estratos da pirâmide social, que adquiriu uma qualidade de coisa nossa na linha de que nada nos é estrangeiro pois tudo o é” (GOMES, 1996, p. 93).

educação, mobilização e transformação social. Isso se refletiu na criação em 1959 do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) para incentivo à produção nacional. Ao longo dos anos, o ICAIC não apenas fomentou o cinema cubano, mas também promoveu diversas colaborações com outros países da América Latina, gerando um movimento cinematográfico independente que passou a dialogar diretamente com as realidades regionais ignoradas até então pelo produto audiovisual importado.

Como a primeira instituição cultural criada pela revolução cubana, o ICAIC rapidamente se tornou um dos principais espaços de debate sobre as políticas culturais a serem implementadas na ilha. E um dos poucos pontos de consenso era a centralidade do cinema no processo político. Já na lei que criou o Instituto, estava presente o conceito de que o cinema deveria ser revolucionário e conscientizador: “O cinema deve constituir um chamado à consciência e contribuir para liquidar a ignorância, solucionar problemas ou formular soluções, e apresentar dramática e contemporaneamente os grandes conflitos do homem e da humanidade”³ (VILLAÇA, 2010, p. 44). O que demonstra o reconhecimento da inserção do cinema na história das revoluções no século XX desde seus primórdios, quando ainda tecnicamente precário documentara a Revolução Mexicana (1910-1917) por meio de cinejornais, até seu papel como veículo de difusão das ideias bolcheviques na Revolução Russa de 1917.

Durante a luta contra a ditadura de Fulgêncio Batista, a criação da Rádio Rebelde nos altos da Sierra Maestra já indicava que a guerrilha liderada por Fidel Castro compreendia a relevância dos meios de comunicação para o sucesso da revolução. Antes mesmo da fundação do ICAIC, o Exército Rebelde já possuía um setor dedicado a uma construção audiovisual que celebrasse e promovesse a revolução em andamento. Isso fica evidente em filmes como *Esta tierra nuestra* (Cuba, 1959) (figura 01), de Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa, e *La vivienda* (Cuba, 1959), também de Espinosa. Havia ali uma clara consciência de que, além de registrar os eventos, era crucial moldá-los em uma narrativa que eternizasse os personagens envolvidos nas ações revolucionárias. Segundo o filósofo húngaro Georg Lukács (1885-1971), em sua obra *A teoria do romance*,

³ “El cine debe constituir un llamado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a solucionar problemas o formular soluciones y plantear dramática y contemporaneamente las grandes conflictos del hombre y de la humanidad”. Trecho selecionado da lei de Criação do ICAIC n.169, publicada oficialmente em 20/03/1959 na *Gaceta Oficial de la República*.

publicada originalmente em 1920, é possível observar uma correspondência entre o desenvolvimento político-econômico das sociedades ocidentais e as formas narrativas que nelas circulam. Desde a antiguidade, com a cultura helênica dominada pela épica e a tragédia, até a modernidade, com a ascensão do romance multifacetado, a representação do heroísmo – que antes simbolizava o poder de conquista dos povos – foi se diluindo em personagens focados em trajetórias individuais de desenvolvimento. Momento da história da literatura e do teatro marcou uma transição em que questões psicológicas e subjetivas passaram a prevalecer sobre as relações dos personagens com o mundo e o destino coletivo dos povos.

Figura 01 - Cena de *Esta tierra nuestra*.



Fonte: Curta-metragem *Esta tierra nuestra* – direção Tomás Gutiérrez Alea (Cuba, 1959), acervo particular do autor.

Apesar de ter sido em parte reavaliada pelo próprio Lukács nos anos 1960, que identificara ali algumas deduções um tanto totalizantes⁴, há uma dimensão analítica conservada neste raciocínio interessante para a perspectiva do papel do cinema na revolução cubana, a de que as narrativas produzidas nas entranhas de uma sociedade carregam a capacidade de, dialeticamente, espelharem o sistema

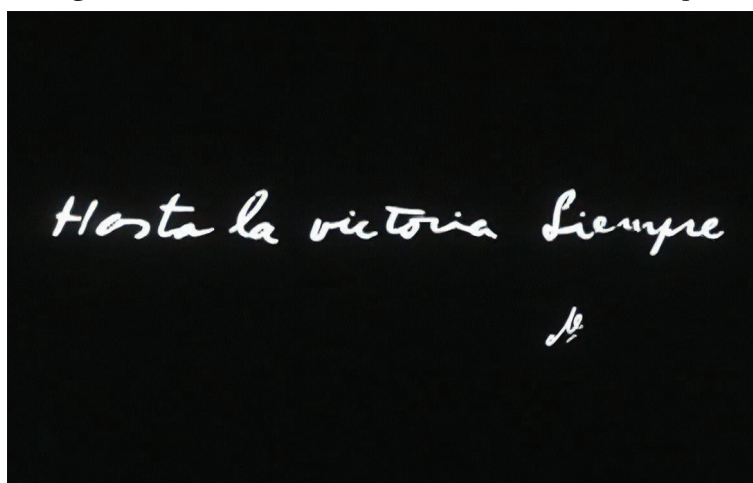
⁴ Em 1962, Lukács escreve um novo prefácio para *A teoria do romance* (1920), em que analisa alguns aspectos do ambiente em que sua obra foi elaborada. Movido à época por um sentimento antibelicista e um ainda difuso anticapitalismo, em contraposição ao ambiente da época, ele admite que um certo ímpeto juvenil pelas “ciências do espírito”, concentradas nos estudos de Kant e posteriormente de Hegel, o incentivaram a enveredar por algumas generalizações, reconhecendo sua pretensão na busca por uma “dialética universal dos gêneros fundada historicamente” e baseada numa essência das formas literárias.

de valores por ela cultivado, e, portanto, protagonistas destes enredos seriam, em última instância, os entes heroicos que forneceria pistas sobre visões de mundo que muitas vezes estariam encobertas por aparências. Este arrebatamento heroico pela causa revolucionária fez com que a narrativa cinematográfica cubana investisse nas primeiras décadas pós-revolução com vigor na construção de um novo universo mitológico, habitado por heróis e mártires. Cabendo destacar nessa configuração a ausência de lideranças femininas que, embora muito atuantes em todas as fases de tomada do poder e condução do processo revolucionário, foram invisibilizadas nessa representação, com destaque para Haydée Santamaría (1922-1980), Melba Hernandez (1921-2014), Celia Sanchez (1920-1980) e Vilma Espin (1930-2007), integrantes do Movimento 26 de Julho, assim como *As Marianas*, pelotão que integrava o exército revolucionário (ASSIS, 2023), dentre muitas outras mais. Portanto, um panteão revolucionário (masculino) formado ao longo dos anos, que não só delineou figuras emblemáticas para manter a perseverança no difícil cotidiano cubano, como ultrapassou fronteiras e realimentou o ideal revolucionário em escala latino-americana, e até, em certo sentido, global. Como é o caso de Che Guevara e a repercussão do documentário *Hasta la Victoria Siempre* (1967) de Santiago Álvarez (1919–1998). Produzido logo após sua morte, após um pedido de Fidel Castro, segundo Álvarez, havia até então uma relutância em filmar o guerrilheiro argentino em vida, em respeito a uma solicitação feita pelo próprio:

Conheci Che em La Cabaña, após o triunfo da Revolución Cubana. Nós fomos lá para fazer filmes e pudemos filmar tudo, menos Che. Ele era uma personalidade que não gostava de ser filmado ou tirar fotografias, se incomodava quando alguém violava essas exigências, dizia: “filmem coisas mais importantes do que eu,” razões pelas quais em nossos arquivos existem poucos materiais sobre ele⁵ (ÁLVAREZ apud MORALES, 2008, p. 181, tradução do autor).

No início do documentário, o título na forma de manuscrito, com uma rubrica do próprio Che (figura 02), já denota a relação de reverência que se descortinará ao espectador, como se a história a ser contada fosse chancelada pelo próprio protagonista já morto, agora em aviamento de mártir.

⁵ Conocí al Che en La Cabaña, después que la Revolución cubana triunfó. Nosotros fuimos allí a hacer filmaciones y pudimos filmarlo todo, menos al Che. El era una personalidad que no le gustaba que lo filmaran ni que le sacaran fotografías, se molestaba cuando alguien violaba esos requerimientos, decía: ‘Filmem cosas más importantes que a mí’, razones por las cuales en los archivos nuestros existen pocos materiales sobre él.

Figura 02 - Cena do título em *Hasta la Victoria Siempre*.

Fonte: Curta-metragem *Hasta la Victoria Siempre* – direção Santiago Álvarez (Cuba, 1967), acervo particular do autor.

Nota-se que *Hasta la Victoria Siempre*, um “curta-homenagem” de 19 minutos, que assim como as inúmeras outras obras posteriores, integram um processo contínuo de construção da imagem de Che e que, ainda hoje, se desdobram em novos episódios, os quais fogem ao escopo deste artigo⁶. Muitos procuram redirecionar sua imagem, envolvendo-a em um pacifismo póstumo. Todavia, este “Che paz e amor” não se coaduna com aquele que encabeçou um processo revolucionário que, assim como tantos outros acontecimentos similares no transcorrer da história, quase sempre foram marcados por episódios de violência. Algo que começou a se estabelecer no final dos anos 1960, no período da contracultura, forjando uma espécie de “guerrilheiro hippie”. Surgia, naquela conjuntura, um ícone envolto por um espírito contestatário que seria adotado para representar um outro sentido de revolução, a comportamental, que, por distanciar-se da acepção política proposta no documentário de Álvarez, tornava-se incompreensível para o diretor, como ele declararia em 1978:

Admiro a Che, e tomara pudesse fazer vinte mil filmes sobre ele. Há quem use a figura de Che, mas não como eu faço. Parece-me positivo que os hippies usem a imagem de Che em um estado de rebeldia, mas ficam nisso, deviam fazer algo mais do que fazerem brincadeiras. O que quero dizer, é que rebelar-se contra um estado de qualquer forma que se utilize é bom, mas não é aí que termina. Admiro os hippies,

⁶ Indica-se o seguinte artigo sobre as representações de Che no cinema: CAETANO, Maria do Rosário. Che no cinema. In: CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*. Estação Liberdade, 1997.

mas não lhes rendo culto, não os rejeito, é uma admiração com limites, admiro mais aos vietnamitas que não são hippies⁷ (ÁLVAREZ apud ARAY, 1983, p. 272, tradução do autor).

Hasta la Victoria Siempre, associada à ampla disseminação da icônica fotografia tirada por Alberto Korda (1928-2001) em 1960, que mais tarde seria utilizada como referência para um grande mural na lateral do edifício do Ministério do Interior, na Praça da Revolução em Havana, marcam o início da construção de Che Guevara como imagem mítica, a partir de sua morte em 1967. Seu desaparecimento repentino, o mistério em torno de seu paradeiro, seu fim trágico e as filmagens de seu corpo feitas na Bolívia, contribuíram para a criação de sua figura como mártir. O crítico de cinema André Bazin observa que a fotografia, e consequentemente o cinema, ao contrário da pintura ou de outros meios de representação, possui a capacidade de transcender o tempo, já que em sua essência para a “ontologia do modelo; ela é o modelo” que foi capturado pela câmera.

Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível (BAZIN, 1991, p. 30).

Em *Hasta la Victoria Siempre*, esta “mecânica impassível” do aparelho cinemático garante a preservação deste retrato e, mais do que isto, numa espiral de consternação, a cada exibição refaz o herói mártir que anuncia seu fim e denuncia seus algozes, ecoando ao longo do tempo pelos meandros políticos da sociedade latino-americana nos últimos 57 anos, inclusive a brasileira. Ao se atentar aos ideais que motivaram figuras da esquerda nacional, como o político Carlos Marighella (1911–1969), o militar Carlos Lamarca (1937-1971), dentre tantas outras que enveredaram pela luta armada contra o regime militar nos anos 1960 e 1970, vê-se pelos relatos que era a Revolução Cubana com seus heróis que quase sempre estavam no horizonte ideológico. O fascínio que os combatentes de Sierra Maestra ocupavam no âmago do imaginário da guerrilha latino-americana

⁷ Yo admiro al Che, y ojalá pudiera hacer veinte mil películas sobre él. Hay quien usa la figura del Che, pero no la usa como yo. A mí me parece positivo que los hippies usen la imagen del Che, en un estado de rebeldía pero se quedan en eso, debían hacer algo más que ponerse a hacer payasadas. Lo que quiero decir, es que rebelarse contra un estado de cualquier forma que se utilice es bueno, pero ahí no termina todo. Admiro a los hippies, pero no les rindo culto, no los rechazo, es una admiración con límites, admiro más a los vietnamitas que no son hippies.

transparece com frequência nos depoimentos de seus envolvidos (ROLLENBERG, 2001). No Brasil, a adoção da luta armada como instrumento de reação natural à ditadura foi várias vezes justificada pelo êxito cubano, fazendo inclusive com que muitos assumissem plenamente uma “persona guerrilheira” após irem treinar na Ilha, conforme o breve relato de um deles, Domingos Fernandes, membro do grupo Aliança Libertadora Nacional, a ALN:

As pessoas iam para Cuba achando que voltariam como comandantes guerrilheiros [...] Tinha muita mitologia sobre isto, porque os cubanos passaram uma ideia para as organizações da América Latina que você ia lá, passava um período, fazia um treinamento e voltava meio Che Guevara, meio comandante... (FERNANDES apud ROLLEMBERG, 2001, p. 43).

Do outro lado da disputa ideológica, tanto os militares no poder quanto uma grande parte da sociedade civil que os apoiava também atribuíram um caráter mitológico à influência estratégica de Cuba nas ações guerrilheiras em andamento no país. Como é bem sabido hoje, a crença em uma “ameaça comunista fomentada por jovens barbudos” serviu como um cruel pretexto para as inúmeras torturas, mortes e desaparecimentos promovidos pela ditadura, especialmente após a promulgação do AI-5, em 1968. No livro *O Fantasma da Revolução Brasileira* (1993), o pesquisador Marcelo Ridenti relembra que o ocorrido na ilha caribenha despertava mais do que apenas admiração por um projeto político de esquerda; representava a materialização de um sentido mais profundo de mudança, o surgimento de uma nova ordem social.

A ideia de revolução política, e também econômica, cultural, pessoal, enfim, em todos os sentidos e com os significados mais variados, marcou profundamente o debate político e estético, especialmente entre 1964 e 1968. Enquanto alguns, por exemplo, inspirados na Revolução Cubana, restringiam-se a propostas de mudança nas estruturas econômicas, outros faziam a antropofagia do Maio francês, do movimento *hippie*, da contracultura e de outras experiências internacionais, propondo uma transformação que passaria pela revolução nos costumes. Rebelia contra a ordem e revolução social por uma nova ordem mantinham diálogo tenso e criativo nos anos 60, interpenetrando-se em diferentes medidas na prática dos movimentos sociais, expressa nas manifestações artísticas e nos debates estéticos (RIDENTI, 1993, p. 79).

Assim, forma-se um ambiente revolucionário de inspiração também para os cineastas, que passam a se verem como agentes de transformação, em

contraponto à anódina posição política de um diretor de cinema no sistema de estúdios tradicional. Diretores, como o documentarista Santiago Álvarez, também diretor do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, o cinejornal oficial do país, Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), Julio García Espinosa (1926-2016), Enrique Pineda Barnet (1933-2021), Humberto Solás (1941-2008), Octavio Cortázar (1935-2008), Manuel Octavio Gómez (1934-1988), Pastor Vega (1940-2005), Sara Gómez (1942-1974), dentre tantos outros mais, começaram a explorar temas que refletiam as lutas populares e desafios históricos de Cuba e da América Latina, alinhados por uma perspectiva de resistência e decolonização. Dessa maneira, o cinema cubano passaria a se distanciar cada vez mais daquele modelo de entretenimento escapista tão consolidado, priorizando uma narrativa de revalorização às culturas e identidades regionais por meio de uma postura anti-imperialista, muito inspirada no neorealismo italiano do pós-guerra e nos cinemas novos, então emergentes mundo afora.

Outro aspecto importante com a instituição do ICAIC foi a criação de redes alternativas de distribuição. Por meio de festivais de cinema e parcerias com outros países, principalmente do bloco socialista, Cuba conseguiu promover a exibição de seus filmes e de outras produções latino-americanas fora do circuito tradicional dominado pela indústria dos EUA. Isso permitiu que se alcançassem novos públicos, fomentando um circuito cinematográfico de maior diversidade cultural e política.

No entanto, se encontra na historiografia oficial apresentações sobre o ICAIC como uma instituição guiada por um pensamento homogêneo, ignorando as contradições que marcaram os debates sobre os rumos da cultura audiovisual no período pós-revolução. Além disso, o ICAIC é frequentemente colocado como um ponto de partida para a produção cinematográfica na ilha, desconsiderando iniciativas anteriores a 1959, como a pioneira criação do curso de cinema na Universidade de Havana em 1942 e a fundação da Cinemateca em 1951. Nos últimos anos, no entanto, estudos como os da brasileira Mariana Villaça⁸ e do cubano García Borrero⁹ têm questionado essa visão, examinando o Instituto em suas divergências e complexidades, ressaltando uma política cultural marcada por

⁸ VILLAÇA, Mariana. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

⁹ GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Madrid: Ocho y medio; Libros de cine, 2007.

indefinições e contradições, uma vez que, desde sua criação, o ICAIC teve que acomodar diversas correntes de esquerda que buscavam espaço no novo governo.

Na constituição do Icaic, além dos comunistas, também participaram cineastas que tinham outro tipo de experiência política, fosse como “ex-simpatizante” do PSP, como Néstor Almendros, fosse na condição de colaborador do M-26, caso de Tomás Gutiérrez Alea, que esteve à frente da Direção Nacional de Cultura do Exército Rebelde, criada em janeiro de 1959. A somatória de forças em prol de projetos ambiciosos, como o desenvolvimento do Instituto e a criação de uma nova cinematografia, sustentavam a “comunhão” necessária à equipe (VILLAÇA, 2010, p. 47).

Enquanto disputas internas transcorriam, muitas vezes explicitadas por meio de artigos publicados na imprensa, com suas réplicas e tréplicas, o ecletismo na produção fílmica do Instituto também refletia estes debates, explorando do melodrama às formas mais experimentais de acordo com a visão política dominante, discutindo-se até a necessidade de “realismo socialista tropical”. De qualquer maneira, o papel do ICAIC, mesmo na sua condição de órgão governamental imbuído em difundir os valores e princípios do poder vigente, destacava-se pelo estímulo a uma produção autóctone latino-americana ante a presença ostensiva da cinematografia estrangeira em toda a região, conforme já apontado. A estabilidade estatal fornecida pelo ICAIC quebraria com as frequentes inconstâncias sofridas pelos sistemas de produção audiovisual dos demais países latino-americanos. Fato que prejudicava não só a formação de um corpo profissional experiente, mas também precarizava a consolidação de uma audiência com interesse pelas produções locais, numa época fértil para uma nova ordem política, econômica e comportamental no mundo ocidental, momento em que a primeira geração *baby boomer* chegava à adolescência e uma série de transformações sociais estavam em marcha, considerando a industrialização e a drástica redução do campesinato pautadas pelas agressivas políticas desenvolvimentistas (HOBSBAWM, 1995).

Assim, a partir da convergência de duas condições: uma política, pela própria revolução, que converteu a Ilha no principal centro de oposição ao modelo dominante imperialista; e outra cultural, pela importância delegada ao cinema, veículo fundamental na formação e conscientização popular, Cuba se tornaria o centro estratégico daquilo que ficou denominado como *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL).

Cuba e o Nuevo Cine Latinoamericano

O termo *Nuevo Cine Latinoamericano* começou a ser utilizado com mais frequência nas publicações especializadas a partir de 1967. Foi a revista *Cine Cubano* (n. 42) que o empregou pela primeira vez para promover o *Festival de Viña del Mar*, no Chile, realizado naquele mesmo ano (NÚÑEZ, 2009, p. 20). Iniciado em 1963, o festival só adquiriu dimensão internacional em 1967, quando apresentou filmes de vários países, com destaque para a Bolívia com *Revolución* (1963) de Jorge Sanjinés, o Brasil com *Maioria Absoluta* (1964) de Leon Hirszman e *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, Cuba com os curtas *Now* (1965) e *Cerro Pelado* (1966) de Santiago Álvarez, e o Uruguai com *Carlos: cine retrato de un caminante en Montevideo* (1965) de Mario Handler.

Neste festival também ocorreu o *I Encontro dos Cineastas Latino-Americanos*, que se transformou em um fórum para expressar as afinidades entre diretores, produtores e intelectuais, dando os contornos a um pensamento transnacional sobre cinema.

Apesar de todas essas iniciativas de convergência em torno de alguns princípios comuns, o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) nunca foi um movimento homogêneo, livre de tensões ou contradições. Uma das preocupações da época era que o cinema fosse capaz de refletir a própria América Latina, reconhecendo e incorporando suas diferentes realidades, mas por meio de uma identidade compartilhada. Assim, era natural que esse esforço em encontrar uma “unidade na diversidade” gerasse conflitos. Isso porque, inicialmente, muito do que foi definido sobre o NCL resultou de um discurso que foi sendo ajustado pelos seus realizadores ao longo dos anos 1960, como os argentinos Fernando Birri (1925-2017), Octavio Getino (1935-2012) e Fernando Pino Solanas (1936-2020), o brasileiro Glauber Rocha (1939-1981), os cubanos Julio García Espinosa (1926-2016) e Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), além do boliviano Jorge Sanjinés (1936-). Inspirados pelas publicações francesas, esses cineastas/autores muitas vezes desempenhavam um papel analítico que, por convenção, era tradicionalmente reservado à crítica especializada. Isso pode parecer, para um leitor contemporâneo dos artigos e manifestos da época, como “[...] uma apologia sem reservas, ou até mesmo uma monumentalização do projeto” (DÁVILA, 2013, p. 15), mas não deixa de ser a expressão de um produto resultante de um conjunto de forças contextuais que se confrontavam na década de 1960.

As discussões frequentemente giravam em torno da incorporação de temas sociais e políticos aos enredos, do papel do intelectual na sociedade e de quais novos critérios deveriam ser adotados para analisar uma produção cinematográfica, diferentes daqueles utilizados no cinema dos EUA ou mesmo no europeu. Em relação aos métodos de produção de filmes, questionava-se a centralidade do roteiro, argumentando que um filme também poderia nascer de um processo contínuo e dialético de interação entre roteiro, filmagem e montagem. Havia também uma preocupação com o futuro do cinema, tanto no que diz respeito à preservação das películas quanto à garantia de sua distribuição. Essa análise levava a críticas sobre a produção cinematográfica de períodos anteriores, que já não poderiam ser legitimamente enaltecidas naquele momento, seja do ponto de vista estético ou ideológico. Os integrantes do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) consideravam essencial reavaliar e reescrever a história do cinema em cada país, recuperando nomes esquecidos e diminuindo a relevância de autores anteriormente consagrados.

Embora os textos publicados pelos cineastas cubanos envolvidos no NCL possam não ter sido muito objetivos sobre a forma exata que os filmes deveriam ter, as oposições estavam bem definidas, havia uma ideia clara de como eles não deveriam ser identificando quais abordagens deveriam ser evitadas. Dessa forma, as produções dessa época, apesar da diversidade, podem ser vistas como uma convergência de várias correntes cinematográficas. Elas incorporavam elementos do cinema soviético dos anos 1920, tanto na ficção (Eisenstein) quanto no documentário (Vertov), além do neorrealismo italiano, não apenas em termos de estilo de filmagem, mas também nas temáticas e nos personagens centrados na identidade nacional e na valorização das culturas populares locais, acomodando também a concepção de “cinema de autor”, advinda da crítica francesa e, por vezes, abrindo-se ao plástico e discursivo do cinema experimental pela influência de cineastas europeus que visitavam a ilha, como Chris Marker (1921-2012), Joris Ivens (1898-1989), Agnès Varda (1928-2019), dentre tantos outros mais. De maneira geral, tudo era feito em meio ao dilema que transitava por algo entre “incorporar a realidade” ou desconstruí-la revelando sua estrutura, principalmente por meio das possibilidades oferecidas pela montagem.

As formas de composição que surgem na América Latina da relação entre as vontades das pessoas – pensar o cinema como modo de agir

na realidade, agir no cinema como modo de pensar a realidade – e as quase inexistentes condições materiais propõem uma representação obtida através da montagem de reapresentações: reúnem numa imagem só o desejo de nos revelar através de um documento informado pela experiência neorrealista – *as coisas estão ali, por que manipulá-las?* – e o desejo de nos revelar através de uma ficção informada pela montagem – *as coisas estão ali manipuladas, por que não desmontá-las?* (AVELLAR, 1995, p. 34).

Observa-se como uma das heranças em Cuba dos princípios advindos do *Nuevo Cine latinoamericano* a criação, em 1986, da *Escuela Internacional de Cine y Televisión* (EICTV) em Santo Antonio de Los Baños na atual província Artemisa. Fundada por iniciativa de Fernando Birri, do escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014) e de Julio García Espinosa, a ideia surgiu durante o primeiro *Encuentro de Cineastas Latinoamericanos y del Caribe*, realizado em Havana no ano de 1984. O evento, organizado pela recém-formada *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*, organização que tinha como objetivo renovar a integração dos cineastas da região pelos fundamentos do NCL, discutiu o projeto de uma escola capaz de abrir-se como um espaço de formação para cineastas da América Latina, África e Ásia, em uma oposição criativa ao alcance global do modelo industrial hollywoodiano.

Por isso, até hoje, a EICTV tem mantido uma diversidade cultural discente e docente, com intercâmbio de experiências por meio da participação de cineastas e profissionais técnicos, alguns internacionalmente renomados, oferecendo formação em várias áreas do audiovisual, como direção, roteiro, produção, fotografia, som e montagem¹⁰.

Considerações finais

Em síntese, após a revolução, Cuba vivenciou uma fase de destaque no campo cinematográfico, frequentemente denominada “era de ouro”, marcada por um profundo engajamento com as transformações em curso que se seguiram até o final dos anos 1980, com a crise econômica decorrente do colapso da União Soviética, que provocou uma acentuada queda na produção de filmes após o violento desarranjo na estrutura estatal que os viabilizava.

¹⁰ Fonte: <https://www.eictv.org/>

A partir deste século, o cinema cubano tem passado por um processo de reorganização, principalmente pelo estímulo às coproduções com países latino-americanos e europeus, especialmente com a Espanha. Por outro lado, mesmo considerando o avanço das plataformas online nos últimos anos, a visibilidade ao produto cinematográfico cubano continua com restrições devido, essencialmente, ao bloqueio econômico imposto pelos EUA desde 1962 e intensificado em 1995¹¹, fato que dificulta a entrada das produções cubanas nas atuais grandes plataformas de vídeo sob demanda por assinatura (SVOD) na internet. Portanto, mesmo com o surgimento de um novo cenário com formas de financiamento colaborativo online, permitindo a produção de filmes fora do sistema estatal, cujas temáticas inclusive carregam críticas ao sistema político local, o bloqueio econômico/ideológico se soma a já centenária ocupação do circuito exibidor, acentuando as dificuldades em formar um público de interesse no exterior.

E assim, apesar de passados 65 anos desde a criação do ICAIC, responsável por convocar o cinema a fornecer o substrato necessário ao novo imaginário de uma sociedade em revolução, ainda são os festivais, os encontros e os cineclubes espalhados pelo mundo, junto a algumas raras plataformas de streaming especializadas, as principais vitrines que rompem essas barreiras e dão vida à potente produção cinematográfica da ilha caribenha.

Referências bibliográficas

ARAY, Edmundo. Santiago Alvarez: cronista del tercer mundo. Caracas: Cinemateca Nacional, 1983.

ASSIS, Odete. As mulheres na Revolução Cubana. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/As-mulheres-na-Revolucao-Cubana>. Acesso em: 20/09/24.

AVELLAR, José Carlos. A Ponte Clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Aléa – Teorias de Cinema na América Latina. Rio de Janeiro/São Paulo: Edusp, 1995.

AYERBE, Luis Fernando. Estados Unidos e América Latina: a construção da hegemonia. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

BAZIN, André. O cinema: ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

¹¹ Com a lei conhecida como Helms-Burton em 1996 e a “Lei de Reforma das Sanções Comerciais e de Melhoria das Exportações” de 2000, promulgadas pelo governo Bill Clinton. Fonte: <https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/alberto-fernandez-exigio-su-fin-que-es-el-embargo-de-estados-unidos-a-cuba-y-que-impacto-tiene-nid13072021/>

CAETANO, Maria do Rosário. Cineastas Latino-americanos, entrevistas e filmes. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

DÁVILA, Ignacio Del Valle. *O conceito de “novidade” no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano*. In: Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, pp. 173-192, 2013.

EAGLETON, Terry. Ideologia: uma introdução. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HOBSBAWM, Eric. Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LUKÁCS, Georg. A teoria do romance. São Paulo: Editora 34, 2009.

MORALES, Larry. Memórias pra un reencuentro: conversación con Santiago Álvarez. Bogotá: Ediciones Unión, 2008.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. O que é Nuevo cine latinoamericano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. 2009. 656f. Tese (doutorado) - Programa de pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

PARANAGUÁ, Paulo A. Cinema na América Latina: Longe de Deus, perto de Hollywood. Porto Alegre: L&PM, 1984.

RIDENTI, Marcelo. O fantasma da revolução brasileira. São Paulo: Unesp, 1993.

ROLLENBERG, Denise. O apoio de Cuba à luta armada no Brasil: o treinamento guerrilheiro. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

VILLAÇA, Mariana Martins. Cinema cubano: revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010.

WILLIAMS, Raymond. Cultura e materialismo. São Paulo: Editora Unesp, 2011.