

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CINEMA E AUDIOVISUAL**

PEDRO SCOFANO DE ALMEIDA

**A CONSTRUÇÃO DO “HOMEM NOVO SOCIALISTA” EM CUBA E SUAS
EXPRESSÕES EM *LUCÍA***

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

NITERÓI
2018

PEDRO SCOFANO DE ALMEIDA

**A CONSTRUÇÃO DO “HOMEM NOVO SOCIALISTA” EM CUBA E SUAS
EXPRESSÕES EM *LUCÍA***

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Federal
Fluminense como requisito para
obtenção do título de Bacharel em
Cinema e Audiovisual.

Orientador
Prof. Reinaldo Cardenuto

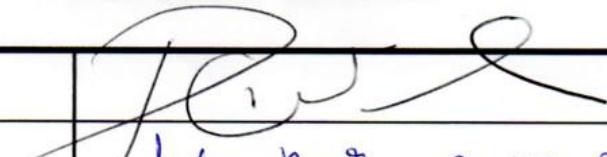
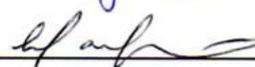
NITERÓI
2018



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	Pedro Stefano de Almeida		
Curso:	Guerra e Audiovisual	Matrícula:	214057153
Título			
A construção do "homem novo socialista" em Cuba e suas expressões em dança			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	Reinaldo Cardenuto		
	Juiza Alvim		
	Marina Tedesco		
Data de Apresentação	4/12/2018		
Parecer			
A banca destaca a qualidade da redação e da pesquisa, além da capacidade de desenvolver o conteúdo de modo conciso e claro. A banca também elogia a qualidade da análise fílmica, ao estabelecer dinâmicas entre forma e conteúdo. Por fim, dada o empenho do aluno, sugerimos que ele prossiga com a vida acadêmica.			
Nota Final	dez		
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador			
	Juiza Beatriz A. M. Alvim		
			

AGRADECIMENTOS

Ao Reinaldo,
pela valorosa e paciente orientação.

À Universidade Federal Fluminense,
pela educação.

À *Escuela Internacional de Cine y Televisión*,
pelos conhecimentos e amigos que fiz.

Ao meu grande amigo Luigi,
que minuciosamente me auxiliou por meio da redação e de comentários.

Ao meu pai e meu avô,
que apesar da saudade, sempre me acalentam nas recordações e definitivamente estariam felizes neste momento.

E principalmente, à minha irmã e minha mãe.
Sempre estiveram comigo quando precisei e me dão a tranquilidade de continuar.

RESUMO

O presente estudo elucidava como as transformações sociais estabelecidas em Cuba a partir de 1959 demandaram a refundação do indivíduo, que através de estímulos pedagógicos como o cinema revolucionário, poderia dissolver os resquícios do capitalismo e transformar sua moral. A criação do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* expressa o importante papel conferido à cultura nesse processo, que após contratempos iniciais, encontra na realização de *Lucía*, uma representação autêntica da temática do “homem novo socialista” e seus respectivos desdobramentos no debate de gênero.

Palavras-chave: Cuba, Revolução, Cinema Cubano, Gênero

ABSTRACT

The present study elucidates how the social transformations established in Cuba since 1959 demanded the refoundation of the individual, who through pedagogical stimuli such as revolutionary cinema, could dissolve the remnants of capitalism and transform their moral. The creation of the Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry expresses the important role given to culture in this process, which, after initial setbacks, finds in the realization of *Lucía*, an authentic representation of the theme of the "new socialist man" and its respective ramifications in the gender debate.

Keywords: Cuba, Revolution, Cuban Cinema, Gender

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. O “HOMEM NOVO SOCIALISTA” EM CUBA – QUE FAZER?	10
1.1. O DEBATE SOVIÉTICO.....	10
1.2. O DEBATE CUBANO.....	12
1.3. A QUESTÃO FEMININA	16
2. O PROJETO ICAIC E O CINEMA COMO FERRAMENTA TRANSFORMADORA DA SOCIEDADE CUBANA.....	20
2.1. <i>SOY CUBA</i> - A REVOLUÇÃO CUBANA VISTA PELAS LENTES SOVIÉTICAS	23
3. <i>LUCÍA</i>: A TRANSFORMAÇÃO DAS DINÂMICAS SOCIAIS NO DECORRER DA HISTÓRIA CUBANA	29
3.1. 1895: A CUBA COLONIAL.....	31
3.2. 1932: A CUBA BURGUESA.....	35
3.3. 196...: A CUBA REVOLUCIONÁRIA	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
REFERÊNCIAS.....	46

INTRODUÇÃO

Meu encontro com o estudo da historiografia cubana se dá primeiramente pelos constantes esforços de me reconhecer como indivíduo latino-americano. O pensamento hegemônico brasileiro insiste em nos renegar essa percepção e, com o propósito de domesticar os sempre condenados à sina do subdesenvolvimento, cimenta, geração após geração, que a semelhança entre os outros povos do continente se dá exclusivamente pela geografia. Acredito que compreender o fenômeno da Revolução Cubana é não apenas o estreitamento do caminho até Havana, mas a impreterível elucidação da realidade brasileira como reprodução ao sul da mesma dinâmica.

Estabelecida essa premissa, como estudante de cinema, era fundamental conhecer também os feitos artísticos cubanos. Inscrevo-me para uma temporada de estudos na EICTV¹ com o intuito de desenvolver minhas capacidades como montador e, após o final do curso, percebi que, além da educação, trouxe também questionamentos. As aulas na Escola me instruíam e o cotidiano em Cuba me transformava através da potência daquela realidade.

O primeiro capítulo deste estudo disserta justamente como esse entendimento do indivíduo como “ser social” se traduziu em esforços do Governo Cubano pela construção do “novo homem socialista”. A realidade dos anos 1960 demandava outras dinâmicas econômicas e, conseqüentemente, interpessoais (às mulheres seriam delimitadas também um repertório de atributos), antagônicas às antigas práticas de exploração. Apenas o desenvolvimento da consciência revolucionária tornaria possível a continuidade do processo transformador, sendo a arte uma das principais ferramentas pedagógicas.

Somente 83 dias após o triunfo das tropas fidelistas, o *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)* é criado com o propósito de difusão dos ideais revolucionários através da cultura. O ambicioso projeto absorveu as heranças do domínio estadunidense na Ilha e nacionalizou os antigos estúdios estrangeiros a serviço da causa anti-imperialista, possibilitando o início da

¹ Fundada por Gabriel García Márquez, Fernando Birri e Fidel Castro nos anos 1980, a *Escuela Internacional de Cine y Televisión* busca, através da união entre formação teórica e prática, a realização de uma cinematografia contra-hegemônica. Está sediada em San Antonio de Los Baños, Cuba.

produção fílmica. Entretanto, apesar dos avanços citados, Cuba esbarrava na escassez de mão de obra qualificada. A definição do país como socialista em 1961 possibilitou a aproximação com a gigante Mosfilm, que juntamente com o ICAIC, investiu todos os seus esforços na produção de um turbulento filme-manifesto em defesa dos feitos da Revolução, chamado *Soy Cuba*: o tópico de encerramento do segundo capítulo da monografia.

As frustrações com a coprodução Cuba/URSS evidenciaram que, para refundar a sociedade, o ICAIC precisaria buscar a verdade de seu cinema através de seus próprios passos. Os desafios em torno da execução de uma arte congruente e que tratasse das dinâmicas próprias da América Latina levaram o país às suas maiores realizações em 1968, com *Memorias del Subdesarrollo* e *Lucía*, obra analisada no derradeiro capítulo.

O filme prossegue a discussão do “homem novo”. Do século XIX ao XX, acompanhamos como os sistemas vigentes influenciaram as relações sociais em diferentes momentos da história cubana, nos exibindo os avanços obtidos com a Revolução sem se esquivar do olhar crítico. Afinal, o eterno desenvolvimento do processo histórico ressalta a permanente necessidade de aprofundamento da consciência socialista frente os velhos costumes da sociedade capitalista.

1. O “HOMEM NOVO SOCIALISTA” EM CUBA – QUE FAZER?

Deixe-me dizer, com o risco de parecer ridículo, que o verdadeiro revolucionário é guiado por grandes sentimentos de amor. É impossível pensar num revolucionário autêntico sem esta qualidade.

Ernesto “Che” Guevara

1.1. O DEBATE SOVIÉTICO

Como construir uma sociedade nova com os agentes do passado foi um dos grandes questionamentos do pensamento marxista do século XX, afinal, os esforços de Karl Marx se concentraram majoritariamente em outra esfera, a da crítica à sociedade capitalista e seu respectivo modo de produção. Com a Revolução Russa de 1917, um sistema de transição socialista² é implementado, as subversões das relações de trabalho se põem de maneira prática e se tornou necessária a seguinte discussão sobre os cidadãos daquele novo regime, já que o labor é o alicerce fundamental da teoria comunista: para a nova sociedade, calcada na socialização da economia e do poder político, seria necessário um homem novo.

Diversos esforços foram realizados na direção da reconstrução do homem, talvez o maior sonho de todos os revolucionários. Na União Soviética, o compromisso de teóricos como Lev Vygotsky³ com o projeto socialista passava não apenas pela compreensão daquele então indivíduo do futuro, mas também pela tarefa fundamental de se traçar estratégias para efetivamente construí-lo.

Para o psicólogo, o desenvolvimento humano se estabelece através dos processos evolutivos biológicos e sociais, sendo o primeiro pouco mutável desde seu ponto inicial. A biologia do homem moderno seria semelhante à primitiva - o que

² José Paulo Netto procurou esclarecer que a sociedade socialista é a etapa intermediária entre o fim do capitalismo e a consolidação do comunismo, por englobar características dos dois sistemas antagônicos. Portanto, o mais apropriado seria “transição socialista”. Ver NETTO, José Paulo. *O que é Stalinismo*. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985, p. 70.

³ O psicólogo Lev Vygostky teve um papel central na reestruturação do Instituto Psicológico de Moscou e liderou a “construção de uma nova psicologia” a serviço da nova sociedade. Ver NEWMAN, F. ; HOLZMAN, L., *Lev Vygotsky – Cientista Revolucionário*. São Paulo: Edições Loyola, 2002, p.16.

não significa imobilidade do bioprocesso – e as transformações humanas provocadas fundamentalmente pelo meio, sendo necessário refleti-lo como ser social, ou seja, "a composição de sua personalidade e a estrutura de seu comportamento reveste-se de um caráter dependente da evolução social cujos principais aspectos são determinados pelo grupo" (VYGOTSKY, 2004, p. 2).

Sendo a sociedade o elemento definidor do homem, a implementação do socialismo torna impreterível a refundação do ser. Seria necessário transformá-lo em agente coletivo, capaz de realizar ações para o desenvolvimento conjunto. Para promover tal mudança, "a educação deve desempenhar o papel central na transformação do homem" (VYGOTSKY, 2004, p. 8). O marxismo é, antes de tudo, a filosofia da práxis, e através dos organismos do Estado se estabeleceria um sistema educacional politécnico para "superar a divisão entre trabalho físico e intelectual e reunir pensamento e trabalho que foram separados durante o processo de desenvolvimento capitalista" (VYGOTSKY, 2004, p. 8).

Para o líder da Revolução Russa, Vladimir Lênin, a nova sociedade comunista também precisaria buscar esses preceitos e, devido à conjuntura local, realizar também distinções entre as obrigações das diferentes faixas etárias. A geração dos então cinquentagenários, responsável pelos brutais esforços que levaram à vitória revolucionária e pela atualização da teoria marxista, devido à idade mais avançada, não enxergaria a inédita organização social de maneira plena. Caberia ao jovem, então - principalmente aos membros da "União da Juventude Comunista" -, o privilégio de assistir tais transformações, sendo sua a responsabilidade de atingir tal edificação e, para isso, teriam como tarefa fundamental "aprender" o comunismo. O homem novo, verdadeiro comunista, não se resume apenas ao "conhecimento livresco" (LÊNIN, 1974, p. 3), mas aplica sua teoria revolucionária na prática cotidiana por meio do trabalho.

Os membros da União devem consagrar todas as suas horas de ócio a melhorar o cultivo nas hortas; ou a organizar numa fábrica qualquer a instrução da juventude, etc. Queremos transformar a Rússia pobre e miserável num país rico. E é preciso que a União da Juventude Comunista una a sua formação, a sua instrução e a sua educação ao trabalho dos operários e dos camponeses, que não se encerre nas suas escolas, nem se limite a ler livros e folhetos comunistas. Só trabalhando com os operários e os camponeses se pode chegar a ser um verdadeiro comunista. E é preciso que todos vejam que qualquer dos membros da União da Juventude é instruído e, ao mesmo tempo, sabe trabalhar. (LÊNIN, 1974, p. 12)

As contribuições citadas anteriormente formam a tradição inicial do pensamento marxista sobre a refundação do homem. O caminho proposto é pela fundação de um sistema de ensino capaz de unir estudo e trabalho. A partir desses referenciais, atualizações do debate surgem com o avanço dos movimentos revolucionários pelo mundo.

1.2. O DEBATE CUBANO

Os ares da Revolução Cubana trazem novas perspectivas para a discussão na segunda metade do século XX. Soldado revolucionário e estudioso do marxismo-leninismo, Ernesto Guevara resgata elementos do debate original - como a transformação por meio da educação -, mas adiciona ao “homem novo” questões relacionadas à moralidade. “Seu” homem socialista ainda é detentor dos velhos costumes do capitalismo e necessita de estímulos para desenvolver sua consciência comunista. Além disso, o revolucionário argentino descreve como tal processo pedagógico se exerce na sociedade cubana e estabelece a figura do herói guerrilheiro como paradigma.

Em “O Socialismo e o Homem em Cuba” (1965), afirma que, apesar das recentes alterações na dinâmica social, o estabelecimento do homem novo não se dá instantaneamente com a Revolução: é preciso “reconhecer sua qualidade de não-feito, de produto não-acabado” (GUEVARA, 1965, p. 4). Do mesmo modo que no socialismo ainda residem elementos econômicos do capitalismo - afinal, somente com a instauração do comunismo seria possível tal integralidade -, nas estruturas mentais dos indivíduos também permanecem percepções do antigo mundo, cimentadas através de gerações. Segundo Guevara, as “taras do passado se transmitem até o presente na consciência individual e há necessidade de se fazer um trabalho contínuo para erradicá-las” (GUEVARA, 1965, p. 4).

Neste período de construção do socialismo podemos ver o homem novo que está nascendo. Sua imagem ainda não está acabada, nem poderia, já que o processo anda paralelo ao desenvolvimento de formas econômicas novas. Tirando aqueles cuja falta de educação os faz tender para o caminho solitário, para a auto-satisfação de suas ambições, aqueles que mesmo dentro desse novo panorama de marcha conjunta têm a tendência de caminhar isolados da massa que acompanham, o importante é que os homens adquirem cada dia maior consciência da necessidade de sua incorporação à sociedade e, ao mesmo tempo, de sua importância como motores da mesma. (GUEVARA, 1965, p. 6)

A Revolução Cubana somente avançaria com o desenvolvimento de um ser oposto ao das sociedades de classes - que condicionasse o interesse próprio ao coletivo, fundindo ambos em um elemento único. A saída proposta para a instituição da nova moral é pela complexa "dupla educação". Na primeira frente, há a sociedade recebendo o que seria a "educação direta e indireta" (GUEVARA, 1965, p. 4), e na outra, há o próprio indivíduo submetido a um "processo consciente de autoeducação" (GUEVARA, 1965, p. 4).

A educação direta é executada através dos aparatos do próprio Estado nos cidadãos, sendo o Partido Comunista Cubano um dos responsáveis pela promoção da moral comunista através de seus mecanismos de divulgação e mobilização. O Ministério da Educação auxilia nessa propagação ideológica - afinal, suas diretrizes possuem influências diretas do Comitê Central do Partido - e também na formação técnica. Após os movimentos alfabetizadores que levaram o país à erradicação do analfabetismo já nos anos 1960⁴, houve a implementação da concepção socialista de educação, notável pela integração entre estudo e trabalho – citada no início do capítulo como politécnica - nas escolas. Esses estímulos, portanto, penetram na população, chamadas por Guevara de "massa" (GUEVARA, 1965, p. 6).

Simultaneamente, se dá o processo indireto. Os que já passaram pelo processo direto paulatinamente incorporam os princípios em seu cotidiano e pressionam os que ainda não se educaram. Como conclusão, o indivíduo, após receber a coerção do conjunto social, percebe que não extinguiu completamente suas deficiências teórico-práticas. A partir de então, inicia a dissolução de antigas concepções que considerava como corretas e passa a sanar sua falta de desenvolvimento, se autoeducando.

Os incentivos morais diretos do Estado Cubano em busca do desenvolvimento dessa moral altruísta se intensificam a partir de 1966 pela ampliação das políticas de educação que conciliavam estudo e trabalho na grade curricular. As "escolas para o campo" levaram, no biênio 1967-1968, 162 mil estudantes para o trabalho nas zonas rurais, evidenciando a importância histórica conferida ao trabalho na construção da consciência socialista (CARNOY,

⁴ A Campanha de Alfabetização de 1961 mobilizou professores e estudantes, que em nove meses alfabetizaram aproximadamente 1 milhão de pessoas. Ver CARNOY, M. e WERTHEIN, Jorge. *Cuba: Mudança Econômica e Reforma Educacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 46.

WERTHEIN, 1984). Basta lembrar que, para Lênin, os verdadeiros comunistas somente serão forjados após unirem “instrução [...] ao trabalho dos operários e dos camponeses” (LÊNIN, 1974, p. 12). A implementação da pedagogia revolucionária teve seus resultados positivos com a crescente aderência estudantil aos programas de trabalho voluntário nas zonas rurais e refletiu também a tentativa do Estado Cubano de resolver seus problemas produtivos na área da agricultura com essa mão de obra. (CARNOY, WERTHEIN, 1984)

Em aspectos gerais, a valorização desse espírito solidário revela uma interpretação de caráter nacional de Guevara sobre uma das peças centrais do pensamento marxista: o Internacionalismo Proletário, o condicionamento do desenvolvimento da humanidade à cooperação dos trabalhadores de todo o mundo. Ademais, condiciona a permanência da força da própria Revolução Cubana ao não esquecimento desse sentimento, chamado de "necessidade revolucionária" (GUEVARA, 1965, p. 12).

É uma perspectiva de um ser antagônico ao individualista - paradigma da teoria liberal -, sendo, portanto, a “negação dialética do indivíduo da sociedade capitalista” (LÖWY, 2002, p. 38). Como referência, basta observar o mais importante teórico do liberalismo econômico, Adam Smith, mercantilizador das relações humanas e defensor do condicionamento do avanço de cada indivíduo à sua capacidade de negociação. O motor da sociedade não é o altruísmo e sim o egoísmo.

O homem [...] terá maior probabilidade de obter o que quer, se conseguir interessar a seu favor a auto-estima dos outros, mostrando-lhes que é vantajoso para eles fazer-lhe ou dar-lhe aquilo de que ele precisa. E isto o que faz toda pessoa que propõe um negócio a outra. Dê-me aquilo que eu quero, e você terá isto aqui, que você quer - esse é o significado de qualquer oferta desse tipo; e é dessa forma que obtemos uns dos outros a grande maioria dos serviços de que necessitamos. Não é da benevolência do açougueiro, do cervejeiro ou do padeiro que esperamos nosso jantar, mas da consideração que eles têm pelo seu próprio interesse. Dirigimo-nos não à sua humanidade, mas à sua auto-estima, e nunca lhes falamos das nossas próprias necessidades, mas das vantagens que advirão para eles. (SMITH, 1988, p. 74)

O ser descrito por Smith, portanto, precisaria ser demolido pelo homem socialista, detentor de uma consciência solidária. Ainda no debate moral, Guevara afirma também que o alcance da plenitude humana se dá apenas pela capacidade de se realizar sacrifício, virtude que, segundo o autor, era exercida desde o período

pré-revolução pelos guerrilheiros, grupo paradigma do homem do futuro. Por serem "o motor impulsionador do movimento, gerador de consciência revolucionária e de entusiasmo combativo" (GUEVARA, 1965, p. 1) no restante do país, são vanguarda.

O argentino disserta que em Sierra Maestra se observavam traços do novo homem nas atitudes dos combatentes. A entrega à causa revolucionária, em meio ao perigo da luta, era realizada incondicionalmente e "*sem outra satisfação que a do dever cumprido*" (GUEVARA, 1965, p. 13). São afirmações que também conferem importância à união entre desenvolvimento físico e intelectual – Guevara constata a não existência de artistas verdadeiramente revolucionários por não terem participado do movimento armado, por exemplo. Em seu Diário da Bolívia, afirma que o soldado "constitui o escalão mais alto da espécie humana" (GUEVARA, 2015, p. 21) e que a oportunidade da luta ajuda os combatentes a evoluírem como homens - não se refere ao sentido de humanidade, evidenciando a figura masculina como referencial, restrição que discutiremos posteriormente. Não estar disposto à martirização demandaria o imediato abandono das trincheiras, pois a tarefa revolucionária teria seu fim apenas na morte.

Não se trata de quantos quilos de carne se come ou de quantas vezes por ano alguém pode ir passear na praia, nem de quantas belezas que vêm do exterior podem ser compradas com os salários atuais. Trata-se precisamente do indivíduo se sentir mais pleno, com muito mais riqueza interior e com muito mais responsabilidade. O indivíduo do nosso país sabe que a época gloriosa em que lhe é dado viver é de sacrifício. (GUEVARA, 1965, p. 11)

Che Guevara buscou fazer de sua vida um exemplo dessa moral, como pôde se observar em sua renúncia ao Ministério das Indústrias de Cuba em 1965 para a incursão em um novo processo guerrilheiro, desta vez na Bolívia e que culminaria com seu assassinato em 1967. Após sua morte, o Estado Cubano transforma sua figura em referencial por ser detentora de todas as qualidades necessárias ao "verdadeiro comunista": sacrifício, altruísmo e desenvolvimento teórico-físico. Conforme dissertado, a tentativa da penetração de tal ideal também possuía seu viés econômico, uma vez que o Governo Revolucionário obtinha mão de obra voluntária em setores fundamentais para o desenvolvimento do país. Através de

⁵ Os atributos heroicos do guerrilheiro também serão conferidos à "mulher nova" através da exaltação de figuras do processo revolucionário como Vilma Espín e Célia Sanchez.

seus mecanismos de propagação ideológica, a fundação do indivíduo ideal é tida como a tarefa mais importante de toda a Revolução.

Porque a Revolução, a grande tarefa da Revolução, consiste essencialmente em formar o homem novo de que aqui se falou, o homem novo de que falou o Che, o homem de consciência verdadeiramente revolucionária, o homem de consciência verdadeiramente socialista, o homem de consciência verdadeiramente comunista. (CASTRO, 1979, p. 7)

O comandante em chefe sintetiza o caráter prioritário conferido à temática. O Estado Cubano não poupou esforços na difusão dessa pedagogia e buscou estender também à concepção da mulher socialista o mesmo repertório qualitativo. Entretanto, esse movimento suscita um novo debate, pois estabelecer para os dois gêneros a figura guerrilheira como paradigma – e a conseqüente exaltação de suas virtudes - atribui ao desenho da mulher ideal uma feição viril, negando-lhe novas dinâmicas nessa questão.

1.3. A QUESTÃO FEMININA

Da mesma maneira que se discutiu o homem, o feminino também foi pauta em Cuba. Na sociedade que se desenhava, não era mais cabível a visão da mulher como propriedade masculina, fortemente presente na história do próprio país: "antes da Revolução, 70% das mulheres se ocupavam em trabalhos domésticos" (CASTRO, 1979, p. 49) e "apenas 17% das mulheres realizavam trabalhos assalariados" (ESPÍN, 1990, p. 33). Buscando a reversão de tal situação, foram implementadas políticas de estado para a inserção social da mulher e particularidades de gênero inseridas na pedagogia de refundação do indivíduo, assumindo diferentes expressões – inclusive conservadoras, como valorização da maternidade - na ideia de "mulher nova".

Esforços pela maior participação feminina datam desde o início da luta revolucionária em Sierra Maestra. Em 1958, Fidel Castro cria o Pelotão Mariana Grajales, frente de combate formada exclusivamente por soldadas e que leva o nome da mãe do Coronel Maceo, um dos ícones da Guerra de Independência de Cuba (SCHACTAE, 2013). Após o triunfo revolucionário, se estabelece em 1960 a *Federación de Mujeres Cubanas*, organismo que unificou todos os grupos de mulheres revolucionárias e buscou a incorporação plena das mesmas na sociedade

por meio de políticas públicas. A FMC foi presidida pela guerrilheira Vilma Espín, figura feminina mais importante da Revolução, até 2007, ano de sua morte.

O Estado Cubano implementou medidas práticas para desenvolver a independência da mulher, como a legalização do aborto em 1965 e gratuidade dos contraceptivos (SANTOS, 2010, p. 118). Além disso, com a universalização do sistema educacional as possibilidades de autonomia aumentaram, já que as qualificações possibilitaram novos acessos ao mercado de trabalho e provocaram capacidade financeira inédita. A “mulher nova” possui em suas qualidades a histórica pauta socialista do labor e do desenvolvimento teórico, elementos que gradativamente tornaram-se realidade para milhões de cubanas. Entretanto, os velhos costumes da sociedade de classes ainda permeavam a Cuba socialista e surgem reações contrárias por parte dos homens, resistentes às novas dinâmicas de gênero.

As manifestações reativas se expressaram através de preconceitos sobre a capacidade das mulheres de execução dos mesmos trabalhos tidos como “masculinos” e nas recusas dos maridos em compartilharem as tarefas domésticas⁶, o que acarretou a realização de duplas-jornadas pelas esposas, já que as mesmas gradativamente também faziam parte da força produtiva. A FMC concentra relevante número das cubanas e leva essa importante discussão aos outros aparatos, que, reunidos na comemoração do 15º aniversário do ataque ao quartel Moncada⁷, em 1968, estabeleceram o aprofundamento do debate: as tarefas do lar precisam ser compartilhadas, por uma “questão de justiça elementar” (CASTRO, 1979, p. 65). Além disso, a força de trabalho feminina é uma necessidade da própria Revolução, pois para o alcance do desenvolvimento econômico somente a “força de trabalho masculina não é suficiente” (CASTRO, 1979, p. 65).

Há administradores que, por exemplo, se podem dar emprego a um homem, não o dão a uma mulher, por uma série de fatores: porque começam a pensar nos problemas de quadros de pessoal, nos problemas de maternidade, nas dificuldades que possa ter uma mulher na assistência ao

⁶ Dirigido por Pastor Vega, *Retrato de Teresa (1979)* retrata o acúmulo de funções laborais, domiciliares e partidárias pela protagonista Teresa, enquanto seu marido é resistente à sua autonomia.

⁷ Em 26/07/1953, Fidel Castro liderou um fracassado assalto à instalação militar de Santiago de Cuba. Após 2 anos de prisão, foi anistiado e a partir de seu exílio no México, reorganiza o movimento revolucionário, posteriormente vitorioso em 1959.

trabalho. As razões, os fatores, são muitos; mas é um fato a discriminação da mulher nas oportunidades de emprego. (CASTRO, 1979, p. 64)

Além das medidas citadas acima, o Estado Cubano prossegue desenvolvendo a “grande tarefa da Revolução” (CASTRO, 1979, p. 1), ou seja, a transformação socialista do ser, incluindo as citadas anteriormente Mariana Grajales e Vilma Espín no conjunto de “exemplos de vida” do país. A exaltação de suas figuras norteiam o debate moral do papel da mulher e revelam o caráter restritivo dessa construção imagética.

Realizada por referenciais masculinos, a construção da figura de Grajales e Espín foi calcada fundamentalmente na valorização de suas capacidades heroicas como sacrifício e força – assim como realizado com Guevara. É o forjamento da mulher ideal à figura masculina, não lhe permitindo uma dinâmica própria (SCHACTAE, 2013). Ambas não são reconhecidas por suas próprias virtudes, mas por suas capacidades de ocuparem espaços e funções historicamente masculinas: “como los hombres, lucham las mujeres” (BELL, 2007, p. 273). Entretanto, apesar da presença feminina nos organismos do Estado e na própria guerrilha, os postos de alto comando de ambas as frentes não pertenceram às mulheres, sendo a Revolução Cubana um processo escrito majoritariamente por homens, e tal predominância interferiu nesse debate.

Simultaneamente ao processo de “fortalecimento”, expressado pela exaltação de apenas figuras combativas, houve também a conservação de históricos atributos “femininos”, como a maternidade. Sua expressão se manifesta não só em torno de Grajales, mitificada por ser mãe de um dos ícones da independência de Cuba, mas pela representação de Espín no próprio logotipo da FMC, trajada militarmente e com uma criança envolta nos braços. A união dos dois paradigmas –guerrilheira e mãe – rompe com a tradicional ideia do feminino, mas revela-se conservadora por construir a mulher à imagem dos referenciais heroicos masculinos e por difundir antigos estereótipos ao tratá-la como “oficina natural onde se forja a vida” (CASTRO, 1979, p. 69).



Figura 1: Logotipos da *Federación de Mujeres Cubanas*. Retirado de Granma.cu

Elevar cada vez mais o nível ideológico, político e cultural das mulheres, colocando-as em posição de desempenhar o papel que lhes corresponde como construtoras da nova sociedade, em suas funções de operária, mãe, formadora das novas gerações. (ESPÍN, 1990, p. 86, Tradução Própria).

Até a atualidade, a Revolução Cubana permaneceu com o compromisso de avançar na direção da independência da mulher por meio da redução das desigualdades socioeconômicas entre os gêneros nos diversos níveis da sociedade (Em 2018, 53,22% dos parlamentares da Assembleia Nacional já eram mulheres, por exemplo⁸). Por outro lado, o processo revolucionário não desvencilhou a concepção da mulher ideal à imagem do homem heroico e foi conservador ao reestabelecer a maternidade como uma das grandes virtuosidades femininas. Entretanto, conferir semelhantes pesos às duas premissas é anacronismo, e o olhar de mais de meio século de distância permite afirmar que os debates postos e a dinâmica social estabelecida à época ainda permanecem infinitamente mais progressistas que a maioria das realidades encontradas nos países do capitalismo atual.

⁸ Disponível em <<http://fr.granma.cu/cuba/2018-03-21/les-femmes-au-parlement>>

2. O PROJETO ICAIC E O CINEMA COMO FERRAMENTA TRANSFORMADORA DA SOCIEDADE CUBANA

“Dentro da Revolução, tudo. Contra a Revolução, nada.”

Fidel Castro Ruz

Fundado em 24 de março de 1959, o *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* foi uma das primeiras realizações do Governo Revolucionário. Da mesma maneira que se promoveu uma intensa mobilização em torno da Campanha de Alfabetização, a urgência da consolidação do projeto ICAIC evidencia a crença em torno da popularização da cultura como elemento fundamental de transformação da Sociedade Cubana. Resignificar o homem, conforme comentamos anteriormente, necessitava do estabelecimento de um aparato de propagação ideológica, e o cinema era visto como peça ímpar nesse processo por sua capacidade de ampla divulgação dos ideais revolucionários às massas.

Há também algo que todos entendemos perfeitamente: que entre as manifestações intelectuais ou artísticas existem algumas que têm uma importância em termos de educação do povo ou formação ideológica do povo, superior a outros tipos de manifestações artísticas, e não acredito que ninguém ouse discutir que um desses meios fundamentais e mais importantes é o cinema. (CASTRO, 1961, p. 10)

O Instituto de Cinema seria o responsável pelo desenvolvimento, organização e gestão de todos os bens culturais na Cuba revolucionária. A sua lei de criação, nº169, não apenas estabelece o Cinema como arte, mas o descreve como o “mais poderoso e sugestivo meio de expressão artística e de divulgação e o mais direto e estendido veículo de educação e popularização das ideias” (CUBA, 1959, on-line) A cultura estaria a serviço da construção da consciência revolucionária pelo território do país. Além disso, por sua gama de qualidades como experiência individual e coletiva, teria as características fundamentais para educar a sociedade nas diferentes camadas comentadas por Guevara, tornando “o espírito revolucionário mais profundo e transparente” (CUBA, 1959, on-line).

Conferir ao cinema o caráter de “arte oficial” de propagação ideológica tornou-se comum nas experiências socialistas. Nos primeiros anos da Revolução Russa, Moscou também buscou aprimorar o desenvolvimento cinematográfico, o que culminou no estabelecimento da excepcional tradição soviética de vanguarda. Ao definir as diretrizes da produção cinematográfica, em 1922, Lênin afirmou que “de todas as artes, a mais importante para nós é o cinema” (LÊNIN, 1934, p. 388).

A Revolução utilizaria os resquícios estruturais e costumeiros da sociedade antiga para construir o homem do futuro. Devido à presença estadunidense na Ilha antes de 1959, a indústria do entretenimento possuía papel relevante e o cinema também inserido nessa engrenagem. O início da produção cinematográfica do país data por volta de 1900, e nos anos 1950 Cuba já era o melhor mercado latino-americano para Hollywood (SUTHERLAND, 1961). O Governo Revolucionário nacionalizou as distribuidoras estrangeiras e o ICAIC aproveitou os Estúdios Biltmore, complexo cinematográfico construído na década anterior, para realizar parte de suas atividades (VILLAÇA, 2010).

Para a direção do Instituto de Cinema, foi nomeado Alfredo Guevara, figura militante do antigo Partido Socialista Cubano e próximo a Fidel Castro. A inserção de membros do PSP nos cargos de destaque do meio cultural se deve pela gradativa adesão de Cuba ao Socialismo nos dois primeiros anos da Revolução e pelo processo de emigração de “inúmeros intelectuais e profissionais qualificados, pertencentes a famílias de posses” (VILLAÇA, 2010, p. 42).

Além disso, na cúpula do ICAIC foram alocados membros da antiga *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, fundada em 1951 e dissolvida em 1960. Espaço de encontro de intelectuais e realizadores das mais diversas artes plásticas, organizou discussões políticas, apresentação novos trabalhos nacionais e estrangeiros. Entre as figuras da *Sociedad* estavam Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa (que posteriormente viria a dirigir o Instituto de Cinema na década de 80) e Santiago Álvarez.

Os primeiros recursos do órgão foram fundamentalmente destinados à produção de peças de caráter documental, principal exigência do Governo Revolucionário devido ao seu caráter de inerente didatismo, apesar do cinema de ficção também estar nos planos de realização. Estabeleceu-se, então, a ousada meta geral de dez longas-metragens e cinquenta documentários por ano.

Em meio à efervescência do debate cultural, consolidou-se uma das principais ações do cinema cubano: a criação do chamado *Noticiero ICAIC Latinoamericano* em 1960. A Cuba pré-revolucionária já possuía tradição na produção de cinejornais, e a opção pela criação das peças jornalísticas se evidenciou uma escolha pragmática, pois, além do forte caráter pedagógico presente, as obras divulgariam seu conteúdo por uma linguagem já conhecida pelo país. O projeto foi capitaneado pelo citado anteriormente Santiago Álvarez, militante comunista que viria a se tornar um icônico realizador de curtas-metragem e o responsável pela fundação de um estilo próprio de jornalismo cinematográfico. Os *noticieros*, peças semanais de duração aproximada de 10 minutos cada, eram exibidos obrigatoriamente nas salas de cinema em meio à programação regular e também compunham a grade dos cine-móveis, veículos dotados de projetor e tela, que carregavam projeções cinematográficas às áreas mais afastadas dos centros urbanos de Cuba. O *cinema-urgente* de Álvarez era um importante instrumento propagandístico, pois trazia as orientações teórico-práticas do Governo Revolucionário e informava à população as últimas realizações das políticas nacionais. Foram produzidos 1500 noticiários até 1991, sua data de extinção.

Naqueles anos, a Revolução não havia ainda estabilizado seu poder, continuava havendo conflitos⁹, grandes agitações de massas, a gente estava intranquila e as direitas estavam pondo a revolução em perigo. Foi então que no ICAIC decidimos criar um noticiário revolucionário que contestaria a influência dos noticiários contrarrevolucionários (Depoimento a Rodi Broullon, Gary Crowdus e Allan Francovich em 1978. Retirado de LABAKI, 1994, p. 38-39).

A opção pela implementação dos noticiários e dos cine-móveis novamente expressam ecos da experiência de anos anteriores da cinematográfica soviética. Após a Revolução de 1917, o Governo criou os chamados “trens vermelhos”, responsáveis pela difusão território adentro de curtas de agitação, chamados de *agitka*, que por sua vez, assumiam versões diárias (*Kino-Pravda*) e semanais (*Kino-Nedelya*). Idealizados por Dziga Vertov – que, curiosamente, como Santiago Álvarez, foi estudante de medicina - com “o intuito de estimular a conscientização política e a integração nacional” (VILLAÇA, 2010, p. 69), serviram de influência estética para muitos dos membros do ICAIC, apesar de Álvarez negar as

⁹ Referência às atividades contrarrevolucionárias financiadas pelos EUA, sendo a mais notável a invasão da Baía dos Porcos, em 1961.

coincidências como algo planejado. As semelhanças entre as propostas surgiriam provavelmente do acaso de ambos os cineastas estarem imersos em realidades revolucionárias durante suas produções. Além disso, o documentarista afirma já ter rodado metade dos seus filmes quando assistiu *Vertov* pela primeira vez (LABAKI, 1994).

Nesses primeiros tempos de ICAIC também era comum que os cineastas transitassem entre a produção documental e ficcional, além de frequentemente acumularem funções em diferentes obras. Havana esbarrava na falta de profissionais qualificados para consolidar sua prática cinematográfica e tal escassez de mão de obra não era compatível com os anseios de construção de uma grande cinematografia. Com isso, Cuba realiza um aceno aos realizadores estrangeiros simpáticos à Revolução para visitarem a Ilha, culminando com o desembarque de artistas consagrados no país que, além de promoverem um intercâmbio cultural com os membros do Instituto, tornaram-se propagandistas dos feitos do Governo ao divulgarem seus filmes rodados em Cuba mundo afora. No decorrer dos primeiros anos, nomes como Chris Marker, Joris Ivens e Roman Karmen visitaram o Instituto de Cinema, capacitando cineastas cubanos, que viriam a trabalhar como assistentes em seus filmes. Jean Paul Sartre e Agnès Varda passaram também pelo país; a cineasta francesa encerrou sua estadia com a realização de quatro documentários (VILLAÇA, 2010).

Sem dúvidas, o ápice desse intercâmbio cultural entre cubanos e estrangeiros foi a realização da primeira coprodução cinematográfica entre Cuba e URSS. Um ambicioso projeto começou a ser desenhado após o estabelecimento do caráter socialista da Revolução Cubana, em 1961. A União Soviética viu em suas mãos uma oportunidade ímpar de utilização do país latino, concentrado em revolucionar também seu cinema, como vitrine propagandista. A união dos melhores quadros da cultura dos dois países teve como resultado uma icônica ficção chamada *Soy Cuba*. Apesar do caráter documental da produção majoritária do ICAIC, foi justamente a ficção que desencadeou os mais interessantes debates políticos.

2.1. SOY CUBA - A REVOLUÇÃO CUBANA VISTA PELAS LENTES SOVIÉTICAS

Conforme discutido, propiciar a refundação do homem através do didatismo dos bens culturais foi um mecanismo adotado pelo Estado Cubano, sendo o ICAIC o

organismo responsável pela materialização da pedagogia socialista em arte. Enquanto isso, o cinema soviético já vinha realizando esses mesmos esforços em sua cinematografia, desenhando sua própria “versão” do indivíduo socialista. Buscava expandi-lo pelo mundo devido ao aprofundamento dos conflitos da Guerra Fria, e as dificuldades cubanas de desenvolver sua cinematografia resultaram na tempestade perfeita¹⁰ chamada *Soy Cuba* (1964), de Mikhail Kalatozov: a primeira coprodução cinematográfica entre os dois países.

Desde a morte de Stálin, em 1953, a “Era do Degelo¹¹” representava um novo direcionamento do Cinema Soviético e o pragmatismo do Realismo Socialista se tornava cada vez mais difuso. Kalatozov foi um dos expoentes dessa nova tendência e desfrutava de grande prestígio após vencer a Palma de Ouro de 1958 com *Quando Voam as Cegonhas* (1957), obra que carrega em seu enredo a roupagem soviética da figura do “homem novo” através da temática da Segunda Guerra Mundial.

O enredo deste filme nos apresenta um casal apaixonado, formado por Boris e Veronica. Com a entrada do país na Guerra, o jovem é enviado para batalha e decide deixar sua amada pra trás, alistando-se voluntariamente. A decisão do protagonista culmina com sua morte em combate, nos levando à clareza da opção pela práxis do sacrifício, elemento até então pouco recorrente na cinematografia do país. Antes do Degelo, os filmes da Era Stálin - fortemente cerceados pelas restritivas diretrizes culturais de seu governo -, apesar de também carregarem o sentimento patriótico, apresentavam o otimismo constante e finais felizes. Com o início do Governo de Nikita Khrushchev, os cineastas puderam abordar temáticas mais realistas em seus filmes, sendo *A Balada de um Soldado* (1959), de Grigori Chukhrai, uma outra obra com a presença arquétipo do “homem novo socialista” e que também obteve reconhecimento internacional.

Se por um lado a *Mosfilm* avançava na reestruturação de sua produção, o ICAIC, conforme já comentado, esbarrava na escassez de equipamentos cinematográficos e de mão de obra qualificada para expandir sua cinematografia. A partir da ruptura total com os Estados Unidos e o alinhamento de Cuba ao

¹⁰ União de fatores desfavoráveis que resultam na produção de um evento de grande magnitude, geralmente negativo.

¹¹ Processo também chamado de “desestalinização”, marcado pelo relaxamento parcial da censura e da repressão política.

socialismo, no ano de 1961 desembarca em Havana um grupo de trabalho do Comitê Estatal de Cinema da União Soviética com a proposta de realização de um filme que retratasse a trajetória da luta revolucionária do país. Seria a oportunidade de levar às telas do mundo os eventos que culminaram com a vitória do grupo de Fidel Castro através de uma coprodução de soviéticos e cubanos. O consagrado diretor Mikhail Kalatozov foi o nome sugerido por Moscou e consigo traria equipamentos e equipe, composta por nomes como o do fotógrafo Sergei Urusevsky – também responsável pela fotografia de *Quando Voam as Cegonhas*.

A elaboração do roteiro foi um processo encabeçado pelos principais poetas dos dois países: levguêni levtuchenko e Enrique Pineda Barnet. A intenção dos envolvidos era a concepção de uma história marcada por tons épicos, e apenas através da cooperação entre seus melhores nomes da poesia tal objetivo seria alcançado. Os cineastas russos consideravam fundamental o desenvolvimento do enredo somente após o desembarque em solo latino e, portanto, uma vez no país, iniciaram uma jornada de reconhecimento de território: viagens pelo interior com os membros da equipe cubana, responsáveis pela explicação das particularidades da cultura local e pelo aprimoramento das discussões. Afinal, apesar dos russos terem experienciado uma Revolução décadas antes e da crescente aproximação entre os dois povos, a realidade caribenha e os respectivos detalhes do processo instituído em *Sierra Maestra* nada remetiam aos pormenores da distante conjuntura eslava. Buscava-se a realização de um grande manifesto cinematográfico em defesa da Revolução Cubana e contra as agressões estadunidenses, que ganharam tons críticos com Crise dos Mísseis de 1962 e a instalação do Bloqueio Econômico, momentos experienciados in loco pelos cineastas estrangeiros. Para Kalatozov, *Soy Cuba* seria “sua resposta e de todo o povo soviético contra o bloqueio naval, cruel agressão do imperialismo americano¹².”

Buscando exibir o processo de transição por qual Cuba passou, o filme é dividido em quatro atos e se inicia no parque de diversões norte-americano que era a Havana pré-revolucionária, acompanhando a história de Maria. Em meio a uma colossal festa da elite local e estrangeira, percebemos que a jovem frequenta tal espaço pela sua necessidade de se prostituir, enquanto fora do ambiente

¹² Fala de Kalatozov exibida no documentário *Soy Cuba – O Mamute Siberiano* (2005), de Vicente Ferraz.

carnavalesco vive na miséria. O segundo conto se concentra em torno do camponês Pedro, que mesmo após atingir sua maior safra de extração de açúcar, descobre que suas terras foram vendidas para a *United Fruit* e deve abandonar a propriedade o mais rápido possível. A sequência termina com o protagonista incendiando a plantação e falecendo em meio às chamas. A terceira parte retorna ao ambiente urbano, em meio à ebulição de uma rebelião estudantil capitaneada por Enrique. Os estudantes não conseguem realizar grandes avanços e frustram o personagem principal, que decide assassinar o chefe de polícia. A tentativa fracassa com Enrique morto pelo próprio oficial em uma revolta nos redores da Universidade de Havana. O trágico acontecimento gera comoção e seu corpo é carregado como mártir pelas ruas da cidade.

O encerramento de *Soy Cuba* se passa novamente na zona rural, com Mariano, um pacato fazendeiro. Após os apelos de um guerrilheiro que passava solitário pela região para que adira à luta, o protagonista o expulsa de sua casa. Logo após tal evento, as tropas ditatoriais de Fulgêncio Batista começam a bombardear a região, destruindo a residência e matando o filho de Mariano. Com isso, decide aderir a luta armada, levando-o a uma triunfal marcha vitoriosa até a capital do país.

Tornaram-se evidentes os esforços em torno da elaboração de uma obra grandiosa, poética. O filme contou com um ostensivo investimento financeiro por parte de Moscou e demorou dois anos para ser concluído. Rodado em filme preto e branco infravermelho do Exército Vermelho, impressiona pela sua inacreditável cinematografia, composta por arrojados planos-sequência e sofisticados empregos de iluminação. Chegou a mobilizar um efetivo de cinco mil soldados cubanos como elementos de figuração quando requisitados pelo diretor Kalatozov e teve a filmagem paralisada por três dias pelo fato do céu não apresentar as nuvens desejadas pelo fotógrafo Urusevsky¹³. Além disso, busca colaborar com o despertar de consciência do próprio homem socialista nos mais diferentes setores e camadas da sociedade cubana. A recorrente temática do indivíduo superior, dotado de capacidade ímpar de sacrifício, é envolto pela roupagem histórica caribenha. Portanto, grande era a expectativa em torno do filme. Entretanto, uma vez os 140 minutos de *Soy Cuba* apresentados, há desagrado de ambos os lados.

¹³ Ver *Soy Cuba – O Mamute Siberiano* (2005), de Vicente Ferraz.

Os cubanos alegavam que o filme era tecnicista demais e que a fotografia se sobrepunha ao roteiro. O conteúdo estava a serviço da imagem e o correto deveria ser o contrário. Além disso, a opção da direção por um lento e exagerado tom melodramático nas atuações e na narração do filme (há uma voz-off de uma personificação de Cuba em cada conto da história) não foram de acordo com as ideias de membros da própria película sobre a correta abordagem dos fatos históricos, por terminarem representando apenas uma caricatura do país. As críticas locais afirmavam que aquela não era a realidade cubana através do trocadilho *No Soy Cuba* sobre o filme. O ator Raúl García afirma sobre Kalatozov: “*Talvez não tenhamos entendido a sua personalidade, mas certamente ele não entendeu a nossa.*” Enquanto isso, em Moscou, afirmava-se que a obra era em demasiado idealística e havia temores de desvios ideológicos no povo soviético com a exibição de episódios da vida americana¹⁴.

Soy Cuba permaneceu em cartaz no país por apenas uma semana e posteriormente foi engavetado pelo ICAIC e pela *Mosfilm*, tendo sua redescoberta apenas nos anos 1990 com a desintegração da União Soviética. Ironicamente, o “reencontro” do filme é feito por produtores justamente estadunidenses como Martin Scorsese e Francis Ford Coppola que, ao assistirem a obra pela primeira vez, divulgam-na mundialmente, gerando aclamação internacional. O sonho de Kalatozov e Urusevksy teve que esperar trinta anos, mas tornou-se real. Em contrapartida, Alfredo Guevara, presidente do ICAIC na época, em depoimento a respeito da “descoberta” do filme por cineastas norte-americanos anos depois, adverte que a recuperação da obra somente foi realizada pois a mesma já não despertava mais perigo aos interesses dos EUA por ser uma peça de arqueologia.¹⁵

A saga épico-trágica da coprodução foi marcada pela aproximação dos povos cubano e soviético e, apesar do tortuoso percurso de convergências e divergências, o resultado da cooperação foi uma obra cinematográfica de qualidade ímpar, que nos ajuda a compreender a realidade histórica daquele momento de Guerra Fria. A experiência *Soy Cuba* evidenciou para o ICAIC que o caminho da superação dos desafios da produção artística deveria ser trilhado por seus próprios passos através de um cinema que compreendesse a realidade das dinâmicas latino-americanas,

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

retratada de maneira superficial pelos estrangeiros, que, apesar dos esforços, demonstraram falta de conhecimento sobre a temática.

Nos anos seguintes, predomina o constante debate por um cinema possível, verdadeiramente capaz de dialogar com os dilemas da sua realidade e difusor da consciência socialista¹⁶. Os resultados foram os maiores feitos da cinematografia cubana: o aprimoramento da produção documental e ficções como *La muerte de un burocrata* (1966), *Las aventuras de Juan Quin Quin* (1967), *Memorias del Subdesarrollo* (1968) e *Lucía* (1968), objeto de estudo do próximo capítulo.

¹⁶ Ver Julio García Espinosa, “*Por un cine imperfecto*”, escrito em 1969 e disponível em <www.programaibermedia.com/pt/nuestras-cronicas/julio-garcia-espinosa-por-un-cine-imperfecto> Acessado em 06/11/2018

3. *LUCÍA*: A TRANSFORMAÇÃO DAS DINÂMICAS SOCIAIS NO DECORRER DA HISTÓRIA CUBANA

"Dá-me uma gardênia, mãe!"

(Lucía, 1895)

"Eu pego a estrada que você escolher!"

(Lucía, 1932)

"Eu vou continuar trabalhando!

E você vai me deixar viver!"

(Lucía, 196...)

Os anos 1960 foram de grande efervescência para Cuba e constituem o áureo período de seu cinema. Conforme comentado, após a Revolução, o país tornou-se palco de grandes intercâmbios culturais, tendo em seu território o desembarque de nomes renomados da cinematografia mundial. Apesar das contribuições estrangeiras terem propiciado a capacitação dos profissionais locais, falharam em encontrar um tom cinematográfico verdadeiro para descrever as transformações em curso. A busca por um estilo nacional autêntico atravessa as turbulências das cooperações internacionais e se encontra em duas obras, de dois então jovens diretores cubanos.

Memorias del subdesarrollo, de Tomás Gutiérrez Alea, e *Lucía*, de Humberto Solás, chegaram às telas em 1968. Diferentemente do caráter fundamentalmente propagandístico da cinematografia soviética de então, os dois filmes não retratam uma realidade pasteurizada e realizam questionamentos sobre importantes problemáticas ainda persistentes nas dinâmicas sociais revolucionárias através de uma estética marcada pelo experimentalismo. A combinação de elementos do neorrealismo italiano e da prática documental resulta nessas duas peças de excelência da cinematografia latino-americana, que insistem em nos alertar sobre a

não-finitude da caminhada ao progresso e que acreditar no fim da história¹⁷ é observar a própria destruição.

É impossível realizar esse breve panorama histórico sem citar os dois filmes, uma vez que ambos trouxeram seus impactantes discursos no mesmo ano e até a atualidade são as obras de maior destaque do cinema cubano. Entretanto, pelo caráter monográfico deste estudo, nas próximas páginas vamos nos aprofundar somente no estudo de *Lucía*, por sua maior proximidade temática com os capítulos anteriores, já que, através de uma pedagogia cinematográfica autêntica, condena as práticas do período pré-revolução e estabelece o desenvolvimento das capacidades físico-teóricas de cada indivíduo como única ferramenta de dissolução desses resquícios antiquados.

O longa-metragem de estreia de Humberto Solás – que aos 27 anos assina a direção e divide o roteiro com Julio García Espinosa e Nelson Rodríguez – nos apresenta três personagens chamadas Lucía em três específicos momentos da história de Cuba. Do colonialismo aos anos 1960, observamos a transformação da práxis passional em práxis revolucionária através do recurso de protagonistas homônimas, o que nos possibilita a observação de como os diferentes regimes sociais moldam as dinâmicas entre homens e mulheres¹⁸.

Durante seus 160 minutos, *Lucía* resgata a tradição marxista de inevitabilidade do progresso histórico: perspectiva de teleologia civilizatória que propõe um futuro melhor que o presente. Em tempos de ICAIC não é fruto do acaso o filme iniciar com uma Lucía aristocrata e terminar com sua versão camponesa na contemporaneidade revolucionária. Contudo, apesar de estabelecer a realidade socialista como superior às já vistas, esse mesmo pensamento nos apresenta também sua face crítica, pois o movimento do eterno motor da história evidencia a constante necessidade de enfrentamento das infundáveis problemáticas sociais.

17 Teoria hegeliana defensora que em um momento determinado a humanidade atingiria tal equilíbrio que as transformações históricas já não aconteceriam mais.

18 Outra obra do diretor que emprega a figura da mulher como sujeito receptor das transformações sociais para ilustrar a historiografia do país é *Cecília* (1982), ambicioso projeto do ICAIC e sucesso de crítica.

3.1. 1895: A CUBA COLONIAL

O primeiro episódio se inicia em 1895, nos estágios iniciais da Guerra de Independência de Cuba contra a Espanha. Envoltura por uma sociedade marcada pelos preceitos religiosos, Lucía é uma aristocrata de meia idade, que após conhecer o espanhol Rafael, suposto “homem de negócios”, estabelece um relacionamento. O medo da solidão, que progressivamente anula as dinâmicas próprias das mulheres da época e conseqüentemente da própria protagonista, faz com que a personagem revele o esconderijo dos soldados cubanos para seu aparentemente confiável namorado, posteriormente revelado um espião colonial. A conseqüência é devastadora para a Lucía, que, abandonada, observa a invasão das tropas coloniais no local provocar a morte de seu irmão, um combatente da liberação nacional. A fatalidade dos acontecimentos radicaliza sua intrínseca condição de indivíduo passional: motivada por vingança, persegue o colonizador e o esfaqueia até a morte na praça da cidade.

Durante a projeção, observamos ecos da escola neorrealista. A estética emula as dinâmicas arquivistas e, através da fotografia contrastada, nos transmite a sensação de estarmos observando um registro histórico. Maior o impacto da cena, mais intenso se torna o preto e branco, que por sua vez confere potência e aprofunda a atmosfera de caos. A influência da corrente italiana se expressa também no enredo do episódio: a dinâmica épico-trágica da relação de uma aristocrata local com um farsante estrangeiro em tempos de combate é uma interpretação latina de *Senso* (1955), dirigido por Luchino Visconti (BISKIND, 1974).

A realidade colonial do final do século XIX nos é apresentada no momento inicial do filme por meio de um plano geral da cidade e da indicação do ano em que se passa a história. Após isso, observamos Lucía e sua mãe dentro de uma carruagem – o veículo é conduzido por um personagem negro, nos informando o poder de sua família e a reminiscência da herança escravista do país – rumo à igreja, alicerce fundamental daquela sociedade. O caráter de importância conferido às instituições religiosas é uma característica onipresente nas diversas experiências coloniais das Américas. Os colonizadores implementaram o cristianismo nos países de seu domínio e transformaram as práticas sociais através dos preceitos moralistas da doutrina.

“Menina, você se olhou no espelho antes de sair de casa? Está despenteada. Veja se se arruma um pouco”, dispara a mãe de Lucía à filha no diálogo inaugural do filme. Devido à alocação de numerosos efetivos masculinos na Guerra de Independência, o cotidiano é composto majoritariamente por mulheres, realidade aterrorizante, pois põe em risco a sagrada prática do casamento, objetivo final de suas vidas. Como o não-estabelecimento do matrimônio é impensável naquela sociedade permeada pelos princípios cristãos, as mulheres enxergam na valorização estética uma saída. Em busca de destaque frente à multidão feminina, se observam constantemente frente o espelho, ordenam-se dos melhores trajés e não hesitam em difamar outras mulheres, vistas como “concorrentes”.



Figura 2: A aristocracia cubana

Além da constante preocupação com a aparência, o núcleo aristocrata se reúne diariamente para a união de seus esforços em torno da confecção de tecidos para os combatentes da guerra. Fotografados alternadamente por planos conjuntos e trêmulos *close-ups*, os encontros contam com numerosas presentes amontoadas pelo salão. As opções pelos recursos de linguagem citados reforçam o enclausuramento social que envolve as personagens e a ausência de outras perspectivas senão a consolidação dos homens como agentes motores de absolutamente todas as suas atividades.

Esse contexto de paralisia social do país é o cenário que Solás estabelece como ponto de partida da caminhada da mulher cubana rumo ao despertar de consciência. A figura feminina, resumida ao estereótipo passional, não possui dinâmica própria, destinando suas ações exclusivamente em prol das figuras masculinas, tidas como viris e racionais. Se há a preocupação com a aparência, é devido à expectativa de ganho de admiração de algum homem, e, se fazem algo, é para ajudar os soldados. O latente esvaziamento da mulher colonial torna-se ainda mais evidente nos momentos de efetivas interações de Lucía com seu namorado Rafael.

O primeiro encontro de ambos ocorre na sequência inicial do filme através de um choque nas escadarias da igreja. O contato entre os então desconhecidos provoca um instantâneo encantamento mútuo. A opção de Solás na sequência por inesperados *close-ups* sobre o eixo – a montagem até então vinha utilizando somente planos conjuntos e médios -, a elevação da trilha sonora e poucos diálogos na sequência ressaltam a potência daquele momento, estabelecendo uma tonalidade melodramática, presente também nas posteriores cenas dos dois personagens. Entretanto, apesar de Lucía e Rafael serem exibidos pelos mesmos valores de plano, é errôneo interpretar tal fator como exemplificação de correlação de forças, pois a angulação denuncia a disparidade de poderes: desde o primeiro momento, o espanhol é sempre fotografado por *contras-plongée*, enquanto a cubana, por *plongées*. A dinâmica descrita confere ao homem controle da situação, já que a exibição de baixo para cima lhe estabelece força frente à diminuída protagonista, que, retratada de cima para baixo, revela-se frágil.

A concretização da relação amorosa dos dois se posta já nas próximas sequências do primeiro terço do filme. Após a saída de Lucía de um dos encontros com suas amigas em um dia chuvoso, vemos a dinâmica da cena da igreja reestabelecida, já que novamente Rafael surge inesperadamente e o diálogo também não se estende em demasiado. Contudo, dessa vez o domínio do estrangeiro produz resultados concretos, pois, apelidada de “gardênia”, a protagonista não resiste à ideia de relacionamento sugerida por ele. É a intensificação do seu esvaziamento, já que também aceita a integralidade de suas intervenções.

Conforme há o compartilhamento das nuances do casal, conhecemos suas histórias. Lucía afirma ter vivido sua infância em uma ancestral plantação de café de

sua família, fato que estranhamente desperta pronto interesse de Rafael. O espanhol pergunta a localização da propriedade, mas a aristocrata mente, afirmando não se recordar, afinal, o local servia de esconderijo para seu irmão Felipe e o resto dos combatentes do país.

Em contrapartida, a revelação de que Rafael possui uma esposa grávida na Espanha provoca desnorreamento em Lucía que, inconsolável, ouve os afagos de sua mãe de que tudo ficará bem por sempre ter sido “uma boa cristã.” O arrependido namorado suplica por perdão e consegue não só seduzir a insegura protagonista novamente, mas também a localização do cafezal, com o pretexto de que o casal poderia viver plenamente o amor na propriedade. A práxis passional de Lucía sucumbe à racionalidade do segredo, afinal, a revelação da informação colocaria em risco a vida de seu irmão e o próprio sucesso da Guerra.

Uma lenta sequência, que parece nos preparar para algo grandioso, nos exhibe o casal rumo à suposta felicidade. Rafael foge e abandona Lucía no cafezal, prontamente tomado pelas tropas coloniais. É o início da épica cena de combate, que através de um plano geral apresenta a aproximação do exército branco (Espanha) e do exército negro (Cuba). Poucos segundos são necessários para que os dois setores já sejam indistinguíveis na multidão, o que não só fortalece a percepção de ambiente de desordem, mas também nos permite especular sobre a real diferença gerada para os trabalhadores do país com a vitória dos independentistas, já que os Estados Unidos os apoiaram. A farda dos colonizadores contrasta com a nudez de seus adversários e nos informa também sobre as diferenças socioeconômicas dos grupos. Além disso, é a preocupação da narrativa com a fidedignidade histórica, afinal, os mambises¹⁹ frequentemente utilizavam a ausência de roupas como mecanismo de imposição de medo (MRAZ, 1978).

Em meio aos mortos da batalha, a relegada Lucía caminha pela plantação de café de sua família e observa a destruição gerada. A perplexidade por ter compreendido que seu companheiro apenas se aproximara dela com o propósito de se infiltrar na vida cubana e fornecer informações à colônia mistura-se com o desespero pela culpa de ter sido a responsável pela morte de seu irmão²⁰. A

¹⁹ Combatentes pela independência de Cuba

²⁰ O personagem de Felipe é um estudante de medicina e guerrilheiro. A construção desse arquétipo nos faz inevitavelmente traçar o paralelo com a figura de Che Guevara, que além da morte em combate, possui também extremamente semelhança física com o personagem.

crescente abertura do diafragma elimina gradualmente o contraste fotográfico e estabelece uma transição, apresentando Lucía já em sua casa. O recurso funciona como uma alegoria catalisadora da práxis passional da protagonista, afinal, após esse momento, ensandecida, Lucía vai atrás de Rafael.

Trajada de preto (durante todo o filme a personagem utiliza vestimentas claras, de preferência brancas), ela se direciona até o centro da cidade, onde há uma concentração de espanhóis. Entre eles está Rafael, seu farsante ex-companheiro, que agora já assume sua condição de colonizador. Em meio à multidão, Lucía se aproxima e o esfaqueia, causando grande alvoroço. Forças de todos os lados se mobilizam, o combate se torna generalizado e a protagonista é linchada.

A sequência final radicaliza os elementos neorrealistas através de excessivas câmeras na mão e crescente constância fotográfica, estabelecendo uma atmosfera esquizofrênica. O episódio se encerra com um *freeze frame* no rosto de Lucía que, de olhos abertos, parece compreender sua condição de completa irracionalidade em seu momento derradeiro, oferecendo-nos a interpretação de que sua próxima versão já terá maior capacidade de se rebelar frente a situações adversas.

3.2. 1932: A CUBA BURGUESA

A etapa intermediária se passa no ano de 1933, durante o Governo Ditatorial de Gerardo Machado. Agora, Lucía é uma jovem pertencente à pequena burguesia urbana e vive em um cotidiano esterilizado pelo absoluto domínio de sua mãe. O capítulo possui narração em *off* da protagonista em pontos cruciais, o que nos indica que os eventos são vistos a partir do futuro. Gradativamente, somos apresentados à história da protagonista, que, diferentemente do episódio anterior, consegue transcender sua classe social ao se converter em trabalhadora após se apaixonar por um guerrilheiro urbano: é o abandono parcial da práxis passional, pois, apesar de trabalhar e adquirir relativa consciência política, a personagem somente se engaja nas novas atividades pelo desejo de acompanhar seu marido.

A direção de Solás nesse episódio já se estabelece de maneiras distintas. Diferentemente do primeiro segmento, não observamos a fotografia contrastada, e a opção por maior abundância de recursos da narrativa clássica como *pans* e *zooms* se faz presente. O abandono da tonalidade documental por um ambiente controlado

é a interpretação estética do pensamento marxista de desenvolvimento da sociedade burguesa frente à colonial. Além disso, também ressalta a atmosfera árida de dominação vivenciada por Lucía, refém de sua condição social.

Novamente vestida inicialmente de branco, a protagonista divide o cotidiano com sua mãe, que, assim como as mulheres do primeiro trecho, condiciona sua vida à figura masculina, expressa nesse caso por seu marido. As observações no espelho se repetem e os assuntos da família se concentram apenas em torno do pai, que aparentemente possui uma amante. O caso extraconjugal evidencia a intocabilidade das falhas dos homens, pois a mãe de Lucía, através de falas racistas, culpabiliza a mulher como única responsável pelo adultério, retomando a percepção de rivalidade feminina.

“Como se você soubesse como”, a mãe toma o pente da filha e molda seu cabelo. Diferentemente da versão interior, a figura materna já interfere fisicamente no visual de Lucía, reforçando o abuso que permeia a protagonista. Sem dinâmicas próprias, sua inexpressividade é retratada em longos planos pela costa da casa de praia, reforçando seu insulamento e pequenez.

O cotidiano de solidão é contrastado pela primeira vez através de seu inesperado encontro com Aldo, um guerrilheiro urbano escondido em uma das casas da região. Conforme conversam, a personagem enxerga outras possibilidades de relação, em que pode conversar sem interrupções e receber elogios. “Não gostaria de ir, mas tenho que prosseguir lutando”; o revolucionário fala de suas experiências de luta. Suas frases agem como potentes disparos, que ao atingirem Lucía se convertem em *close-ups* denunciando seu encantamento por aquela realidade e pelo jovem. Após danças de tango na casa, retorna à sua moradia extasiada e já observamos os reflexos pedagógicos daquele encontro, pois, frente aos novos absurdos de sua mãe, se rebela.

A construção de uma identidade própria ganha seus desdobramentos com o retorno da família à cidade. Constantemente especulando sobre o futuro de Aldo, a protagonista o reencontra inesperadamente saindo de casa. Prosseguem juntos em um longo trajeto, que se encerra com concretização da relação entre o casal, que, diferentemente do primeiro episódio, é estabelecida de maneira mais verossímil, sem artifícios melodramáticos. Ambos decidem morar juntos e gradualmente observamos a protagonista se desvencilhando de seu passado: paulatinamente

desenvolve sua consciência de classe, se reconhecendo como proletária ao iniciar trabalhos em uma fábrica de charutos para auxiliar no sustento da casa.

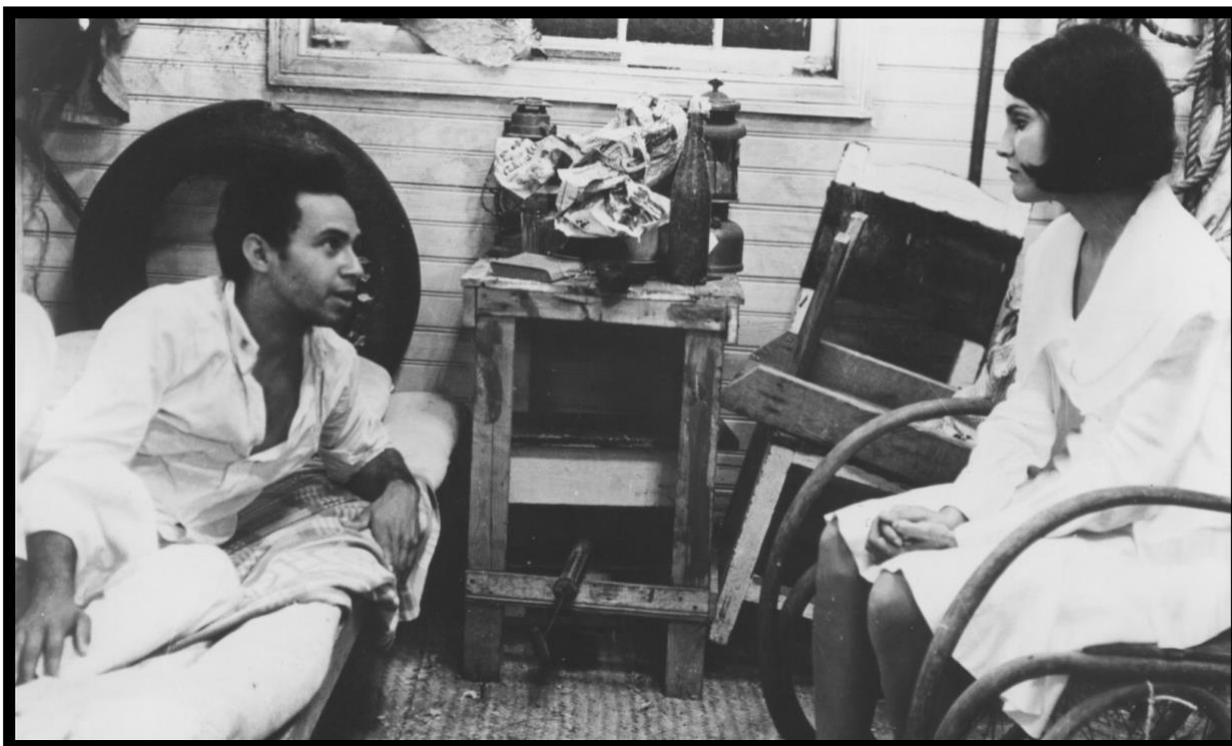


Figura 3: Aldo e Lucía se conhecem

Entretanto, é importante destacar que, apesar disso, a Lucía urbana é o estágio intermediário do desenvolvimento da narrativa, ou seja, uma vez que o filme se assume como uma eterna caminhada emancipatória, sempre haverá questões a serem tratadas. Percebemos que a personagem, embora tenha avançado na direção do trabalho e da libertação do controle familiar, substituiu um domínio por outro, não se desvencilhando dos resquícios passionais. Apaixonada, se vê totalmente condicionada a Aldo; em contraponto, destina seus esforços integralmente às práticas subversivas, fazendo da moradia do casal ponto de encontro das reuniões revolucionárias. A partir disso, Lucía se vendo cada vez mais distante de seu marido, decide também iniciar suas mobilizações na fábrica e organiza uma greve geral pela saída do ditador Machado do comando do país.

É interessante como a comparação do desenvolvimento das trajetórias das duas Lucías nos permite perceber os avanços da ordem burguesa frente à realidade colonial, percepção já estabelecida pela estética do episódio. Conforme discutimos, o trabalho é o alicerce fundamental da teoria comunista e através dele, Lucía pôde

avançar em sua caminhada rumo às novas dinâmicas, já que, a partir de agora, suas relações com outras mulheres não são as vazias de antes, mas calcadas em torno da mobilização social. Além disso, a protagonista não é receptora integral do que lhe é imposto, mas, como força produtiva e capaz de formar certas escolhas de maneira mais independente, contesta sua família e transcende de classe social.

As lutas se intensificam e Gerardo Machado cai, provocando sensações otimistas entre os envolvidos no processo. Lucía anuncia sua gravidez, uma alegoria para o estabelecimento de uma suposta nova ordem benéfica, e Aldo abandona a luta armada, aceitando um trabalho burocrático na crença de transformações legalistas. Contudo, após o êxtase inicial, observamos a crescente frustração do ex-combatente com a impossibilidade de promoção de mudanças profundas através aparato de Estado. Agora como burocrata se vê imerso nas “*buñuelianas*”, festas da burguesia do país, tornando-se o que sempre condenou. Em termos práticos pouco havia sido alterado, e ele se vê compelido à retomada das atividades subversivas. Teme pela segurança de Lucía e pede seu retorno à casa dos pais. A protagonista nega e afirma que escolherá o caminho de seu marido por ser “sua mulher”, corroborando seu estatismo, pois, apesar de não permitir o “retrocesso” de classe, resiste em se tornar agente de seu próprio destino.

Aldo é assassinado em combate e Lucía é informada durante seu expediente de trabalho. Ela é levada para o reconhecimento do corpo e, apesar do choque inicial, suas reações posteriores nos dão a impressão de que já compreendia a iminente morte de seu marido. A cena final do segundo episódio expõe seu caráter intermediário frente aos processos históricos, representados pelas evoluções das Lucías, ao exhibir a personagem principal em meio à cidade com malas na mão, mas hesitante de retornar à inaceitável vida de domínio familiar.

Em comparação à sua versão colonial, a protagonista trilhou metade de seu caminho libertador através se sua realização como trabalhadora. Entretanto, lhe faltava também ainda a outra face necessária ao indivíduo novo socialista: o estudo. Apenas com a união do desenvolvimento de suas faculdades físicas e mentais, teria todos os recursos para se rebelar frente às repressões.

3.3. 196...: A CUBA REVOLUCIONÁRIA

Ambientado na zona rural de Cuba, o clímax do filme se passa na contemporaneidade revolucionária. Lucía é casada com Tomás, que progressivamente cerceia suas liberdades, impedindo-na de trabalhar e estudar. Com a obrigatoriedade da campanha de alfabetização, os provenientes questionamentos oferecidos pela educação permitem que a protagonista tenha recursos para se desvencilhar da vida repressiva, se separar e retornar ao labor. Contudo, ainda apaixonada por seu marido, a personagem decide novamente intervir e propõe a Tomás um retorno baseado em novos termos: a utilização do conhecimento teórico-prático para transformar a realidade e a máxima representação do caráter de não-feitura do indivíduo socialista, que, em eterno conflito com os velhos costumes passionais, possui suas fraquezas.

A escolha do campo como cenário do ápice da história contrasta com a anterior pasteurização do ambiente urbano²¹. O plano geral de abertura reforça essa perspectiva de plenitude e progresso através da grandiosidade verde infundável. Surge um caminhão repleto de trabalhadores, que, de espírito leve, cantam e transparecem a realização daquela sociedade em formação. A escolha da grafia “196...” nos confere a percepção de continuidade de um já iniciado processo histórico, em contraponto às duas datas fixas dos episódios anteriores, indicadoras de rupturas no regime político do país. Com ânimo juvenil, mais camponeses embarcam no veículo, e entre eles está Lucía. A câmera acompanha a protagonista e nos possibilita observar o horizonte de novas oportunidades permeando os envolvidos. Composto somente por mulheres, o caminhão é um pequeno extrato das novas dinâmicas de gênero, uma vez que as figuras femininas, trabalhadoras, especulam sobre o que seus maridos pensariam disso tempos atrás; e também de novas dinâmicas raciais (observamos uma Lucía agora mulata, por exemplo), pois a aparente líder do grupo, Angelina, é negra.

Estabelece-se uma sequência de montagem com as mulheres trabalhando no campo. Apesar dos esforços que a atividade exige e do forte clima tropical, realizam

²¹ A questão do campo foi recorrente na cinematografia do país por sua importância econômica e pela consequente facilidade de descrever as dinâmicas de classe. Exposto como ambiente de exploração em enredos que retratassem o pré-revolução e idealizado em temáticas contemporâneas, a ruralidade se fez contraponto à frequente degradação urbana exibida em *Memorias del Subdesarrollo* por exemplo.

as atividades com descontração. Suprimem-se os sons diegéticos e pela primeira vez no filme escutam-se uma música: as letras da icônica canção *Guantanamera*²², utilizada em outros quatro momentos-chave da narrativa, comentam os eventos expostos na tela. O segmento termina com a recapitulação do primeiro encontro de Lucía com seu então futuro marido Tomás, que lhe oferece carona ao perceber que a jovem caminhava pela longa estrada com um pesado pacote de grãos.

Minha divina caipira guantanamera
 Guantanamera, caipira guantanamera.
 O mato rico caudal de inumeráveis grandezas
 e de incontáveis belezas de repouso espiritual.
 Homem e mulher por igual estamos no dever
 de atende-lo e extrair seus produtos como ofício
 e obter o benefício que dele queiramos ter.
 Ele nos presenteia sempre suas riquezas, ar e sol,
 Além do lindo carmesim de um amor sublime e puro.
 (*Guantanamera*, música de Joseíto Fernandes, tradução própria)

O avanço das dinâmicas públicas daquela sociedade também interfere na esfera privada dos personagens. A direção de Solás nos evidencia, diferentemente das representações anteriores, Lucía abordando sua sexualidade sem maiores tabus através de ardentes beijos (pela primeira vez exibidos no filme) e de menores preocupações de se vestir rapidamente após a relação sexual (no primeiro episódio há um brusco corte no momento de início do ato e, no segundo, já observamos o casal vestido).

Contudo, apesar do cenário de progresso retratado pelo desenvolvimento das esferas público e privada, os resquícios da velha sociedade ainda se fazem presentes ao gradativamente observamos o machismo de Tomás. Em meio aos apelos de seus companheiros para encerrarem a lua de mel e retornarem ao trabalho, ele não apenas impede Lucía de trabalhar, como a faz prisioneira em sua própria casa. Não permite que sua esposa tenha contato com outras pessoas sem sua presença e até mesmo agride um homem que com ela dançava em uma festa de aniversário. "O fantasma dos ciúmes faz cometer erros", comenta a segunda inserção de *Guantanamera*, enquanto é exibida a protagonista presa dentro de casa.

Para a correção dessa situação de opressão, a sociedade revolucionária exerce suas próprias intervenções. Os amigos mais próximos, ao saberem do

²² As letras da canção provêm de um poema escrito pelo herói da Independência Cubana José Martí. A versão em Lucía foi musicada e cantada por Joseíto Fernandez, que também inseriu outros versos.

cerceamento de liberdades presente no casamento de Lucía, tentam alertá-la nas poucas situações em que conseguem contato e também conversam com Tomás, afirmando que ele sempre foi um “bom revolucionário” (durante a projeção, nos é exibida sua presença em uma reunião do Comitê, por exemplo), não sendo cabível fazer de sua mulher uma escrava. “O pão da instrução é o mais nutritivo e sadio sem nenhum erro”, descreve a terceira entrada da música. Agora é o próprio Governo Revolucionário que interfere. Devido à Campanha de Alfabetização, Lucía, “vitima do imperialismo ianque”, passa a ter diariamente um professor em sua casa para sanar seu analfabetismo e inicia sua trajetória de transformação.

Tomás não compreende que “ela aprendendo, ele avança”, afirma a quarta entrada não-diegética. A protagonista se contrapõe ao marido e condiciona sua permanência no casamento à continuidade das aulas, pois não é como os “gusanos²³”. As classes são mantidas e o avanço nos estudos catalisam em Lucía uma crescente indignação com a situação estabelecida por seu marido.

Observamos a escalada da insustentabilidade da situação. De um lado, há Tomás inconformado com sua mulher tendo contato com o professor e realizando ações que não são voltadas a seu benefício exclusivo. Do outro, Lucía aprofunda seu processo conscientizador através da educação e do crescente desejo de retorno ao trabalho. Os apelos de seus amigos e do próprio professor para que abandone seu marido culminam na elaboração de um plano de fuga. Em uma das saídas de um Tomás cada vez mais entregue ao álcool, a personagem sai de casa e, como resultado de sua alfabetização, deixa um bilhete escrito a punho afirmando que não é escrava de seu marido. A potência pedagógica dessa sequência é memorável, pois confere também à plenitude da mulher socialista o desenvolvimento de suas faculdades mentais, laborais e amorosas.

Como consequência da separação, Lucía retorna ao trabalho, cumprindo seu dever revolucionário. Tomás, ao perceber a fuga de sua esposa, inicia a busca e a encontra na salina junto às companheiras. Acredita que a mulher é sua propriedade e ordena o retorno da jovem à casa, mas não obtém sucesso, se desesperando. Tenta conduzi-la por meio da força, mas suas amigas intervêm, evidenciando a capacidade de organização daquela sociedade, permeada pelos ideais revolucionários. A perseguição se estende e é embalada por uma trilha de caráter

²³ Termo pejorativo conferido aos contrarrevolucionários

cômico: a utilização do tom humorístico é presente durante todo o último episódio como estratégia pedagógica, pois através da satirização dos absurdos de Tomás, a discussão do machismo, fundamental para a construção de uma sociedade livre de explorações, torna-se mais palatável.

"Moralmente destruído, sua mulher embora se foi", aponta a inserção final da de *Guantanamera*. Desmoralizado por sua mulher e por seus companheiros, Tomás se afunda na depressão. Sensibilizada pela situação de seu marido e em conflito com os velhos costumes, Lucía vai a seu encontro, tentando estabelecer algum diálogo para uma possível retomada do relacionamento. Afirma que o ama, mas impõe a liberdade como termo fundamental, pois já não pode aceitar outra realidade.

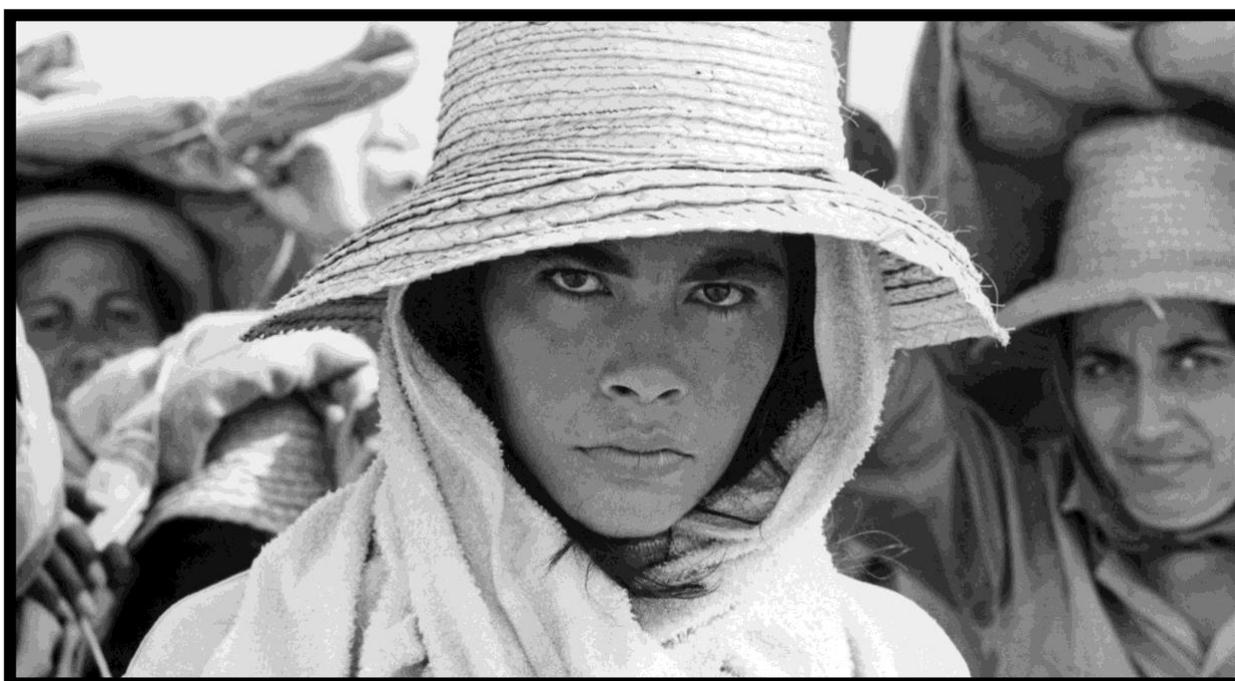


Figura 4: Acompanhada de suas companheiras, Lucía reprova Tomás.

Simultaneamente à figura da protagonista, é exibida uma criança que, sugestivamente vestida do já recorrente branco, apresenta uma feição poética, transcendental e, de longe, tudo observa. A discussão do casal culmina em outra briga e o filme opta como plano derradeiro por um *close-up* na criança, excluindo os protagonistas e nos evidenciando que respostas definitivas frente aos impasses sociais - exemplificados pelo machismo de Tomás e pela insistência de Lucía no relacionamento abusivo - somente serão alcançadas pelas próximas gerações. A jovem sai de quadro e nos é apresentado um lúdico plano em branco. A opção pelo

final aberto remete à própria concepção de eterno desenvolvimento do socialismo e do próprio indivíduo novo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento desse estudo possibilitou a análise dos esforços do Governo Revolucionário de Cuba em torno da construção de mecanismos pedagógicos para a transformação do homem. O desenvolvimento do socialismo, condicionado ao necessário abandono dos antigos costumes da sociedade capitalista, seria estabelecido somente a partir da progressiva refundação do sujeito, estimulada pelos aparatos educacionais do Estado. A ideia de uma nova humanidade proposta por Ernesto Guevara estabelece a figura do guerrilheiro como paradigma e resgata a importância da conciliação entre estudo e trabalho.

Às mulheres também foram conferidos os mesmos atributos e novas dinâmicas de gênero designadas com a vitória da Revolução Cubana. Medidas como a universalização da educação, inserção no mercado de trabalho e possibilidade de controle do próprio corpo subverteram as tradicionais funções femininas. Entretanto, o estabelecimento do viril soldado como referência impossibilitou à mulher socialista dinâmicas próprias, já que sua idealização foi forjada à luz de feitos associados à masculinidade.

A tomada do poder por si só não conceberia o homem socialista. A necessidade de outras maneiras de difusão pedagógica para reverter a “não-feitura” do sujeito encontrou no cinema seu referencial, expresso pelo *Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos*, o primeiro organismo cultural criado pela Revolução. O Projeto ICAIC nos evidencia a importância conferida à arte para transformar o indivíduo e, através da busca por uma cinematografia autêntica, tratar de dilemas e “orientar” a sociedade cubana. Entre as dificuldades técnicas de escassez de mão de obra qualificada e as turbulências das cooperações com cineastas estrangeiros, expressa na produção *Soy Cuba*, o país latino persegue o desenvolvimento artístico e realiza seus maiores feitos ao assumir o caráter imperfeito de seu cinema no final da década de 1960. Lançado no mesmo ano que o icônico *Memorias del Subdesarrollo*, *Lucía* nos apresenta o gradativo estabelecimento de consciência da mulher cubana.

Em três atos, o filme nos apresenta os diferentes papéis sociais de três personagens homônimas. Do colonialismo à Revolução, observamos a dissolução da subserviência em direção a compreensão da necessidade de ser agente da própria história, por meio da educação e do trabalho. Além disso, a obra ressalta a

não-finitude do percurso de tomada de consciência, que, frente à opressão dos aparatos de estado (Lucía I e II) e ao reminiscente machismo de até mesmo “bons revolucionários” (Lucía III), vive uma eterna batalha contra os resquícios da sociedade capitalista.

O pensamento marxista nos apresenta a história como um elemento-vivo, em constante desenvolvimento e *Lucía* nos resume esse conceito através da contraposição do passado colonial com a contemporaneidade revolucionária. Da mesma maneira que a transição socialista enfrenta os constantes resquícios do capital em busca do eterno amanhã, a não-completude da protagonista e consequentemente do “homem novo”, é uma alegoria que nos ensina a fundamental necessidade de sempre buscarmos a transformação da realidade através do aprofundamento teórico-prático.

REFERÊNCIAS

Filmografia

A Balada de um Soldado (1959), de Grigori Churkhrai.

Lucía (1968), de Humberto Solás.

Soy Cuba (1964), de Mikhail Kalatozov.

Soy Cuba – O Mamute Siberiano (2005), de Vicente Ferraz.

Quando Voam as Cegonhas (1958), de Mikhail Kalatozov.

Imagens

Figura 1 - Logotipos da *Federación de Mujeres Cubanas* - Granma

Figura 2 - A aristocracia cubana - Still de *Lucía*

Figura 3 - Aldo e Lucía se conhecem - Still de *Lucía*

Figura 4 - Acompanhada de suas companheiras, Lucía reprova Tomás – Still de *Lucía*

Bibliografia

BELL, José; LÓPEZ, Delia L.; CARAM, Tania. *Documentos de la Revolución Cubana 1960*. La Habana: Ciencias Sociales, 2007.

BISKIND, Peter. *Lucía - Struggles with history*. Jump Cut nº 2, 1974, p. 7-8

CASTRO, Fidel. “Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, primer ministro del gobierno revolucionario, en el acto de clausura del Primer Congreso Latinoamericano de Juventudes, el 6 de agosto de 1960”, Disponível em: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1960/esp/f060860e.html>>

Acessado em 27/11/2018

_____. *Palabras a los Intelectuales*. La Habana: Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, 1961.

_____. *O Homem Novo e a Nova Mulher em Cuba*. São Paulo: Global Editora, 1979, 2ª edição

ESPÍN, V. G. *Informes centrales de los congresos de la FMC*. La Habana, Imprenta Central de las FAR, 1990.

ESPINOSA, Julio García. *Por un cine imperfecto*: Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1970. 69 p.

GUEVARA, Che. *O socialismo e o homem em Cuba*, Texto dirigido a Carlos Quijano, Semanário Marcha, Montevideo: Março de 1965. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/guevara/1965/03/homem_cuba.htm> Acessado em 27/11/2018

LABAKI, A *O olho da Revolução - o cinema urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LENIN, V. I. *As tarefas das uniões da juventude*. Cadernos Cultura Popular nº 6 - Publicações Nova Aurora, Lisboa, 1974. Tradução de Manuel L. Martins. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/lenin/1920/10/02.htm>> Acesso em 27/11/2018

_____. *Collected Works* (New York: International Publishers, 1934), Vol. XLII, pp. 388-389.

LÖWY, Michael. *O pensamento de Che Guevara*. São Paulo: Expressão Popular, 2002.

MRAZ, Jason. *Visual style and historical portrayal in Lucía*. Jump Cut, 1978.

MÜLLER, Carolina de Azevedo. *Haydée Santamaría e a mitificação de uma "heroína da Revolução Cubana*. Guarulhos, 2018. 167 f.

NETTO, José Paulo. *O que é Stalinismo*. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985

NEWMAN, F. ; HOLZMAN, L., *Lev Vygotsky – Cientista Revolucionário*. São Paulo: Edições Loyola, 2002

REPUBLICA DE CUBA. *Ley de creación del ICAIC*, nº169, Primera sección La Habana, martes 2 de marzo de 1959. Disponível em: <<http://www.cubacine.cult.cu/articulo/2018/03/15/ley-creacion-ic>> Acessado em 27/11/2018

SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos. *Mulher e Revolução em Cuba*. Anais do IV Simpósio Lutas Sociais na América Latina, 2010, p. 114 – 124.

SMITH, Adam. *A Riqueza das Nações*. São Paulo: Nova Cultural, Coleção "Os Economistas", 1988

SUTHERLAND, Elizabeth. *Cinema of Revolution: 90 Miles from Home*. Films Quartely, vol. 15, número 2, inverno de 1961.

VILLAÇA, MARIANA. *Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

VYGOSTKY, Lev Semionovich. A Transformação Socialista do Homem. In: URSS: Varnitso, 1930. Tradução de Nilson Dória, 2004. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/vygotsky/1930/mes/transformacao.htm>> Acesso em 27/11/2018