

*Crítica e engajamento
político no cinema cubano:
ousadia e limites de Hasta cierto punto*



Lina, encenada por Mirta Ibarra. *Hasta cierto punto*. 1983.

Mariana Martins Villaça

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora da Faculdade Teresa Martin, de São Paulo. Autora de *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2004. marimavi@uol.com.br

Crítica e engajamento político no cinema cubano: ousadia e limites de *Hasta cierto punto*

Mariana Martins Villaça

RESUMO

O artigo analisa *Hasta cierto punto* (1983), do diretor Tomás Gutiérrez Alea, à luz dos dilemas vividos pelos cineastas cubanos no contexto de acirramento da crise econômica em Cuba nos anos 80. Com o objetivo de propor uma reflexão sobre certos comportamentos e valores vigentes na sociedade socialista, o filme aborda diversas questões como a ineficiência da economia, o machismo, o papel do intelectual, o paternalismo governamental em relação aos trabalhadores e a necessidade da “consciência revolucionária”. Examinamos os limites e ousadias da intenção crítica latente nessa obra, as alterações impostas pela direção do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, bem como o sentido político ambíguo presente na composição dos personagens, na fusão intencional de documentário e ficção e nas metáforas construídas pela narrativa fílmica.

PALAVRAS-CHAVE: cinema cubano; política cultural; revolução cubana.

ABSTRACT

This article analyses Tomás Gutiérrez Alea's film *Hasta cierto punto* in the light of the dilemmas facing Cuban directors due to the economic crisis of the 1980s. With the aim of reflecting on the behaviour and values present in a socialist society the film raises several issues such as the inefficiency of the economy, machismo, the role of the intellectual, governmental paternalism towards workers, and the necessity of a 'revolutionary conscience'. I examine the boldness and the limitations of the critical approach of this film, the alterations that were imposed by the Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (Cuban Institute of Art and Cinematography), as well as the politically ambiguous attitudes of the film's characters, the deliberate mixture of documentary and fiction, and the metaphors created by the film's narrative.

KEYWORDS: Cuban cinema; cultural policy; Cuban revolution.



*Si yo quisiera/ podría cortarle las alas
y entonces sería mía/ pero no podría volar
y lo que yo amo es el pájaro¹*

¹ Estrofe da canção basca “Txoria Txori”, interpretada pela cantora M. Labon, citada nos créditos iniciais do filme, que serviu de tema musical para a trilha sonora composta por Leo Brouwer e argumento para o filme.

O “Sonho de Ícaro” de um cineasta

Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), o *Titón*, além de ser considerado o mais renomado cineasta cubano do período pós-revolucionário, possui uma produção ficcional muito diversificada, marcada pela ambigüidade ideológica, e cuja análise nos permite entrever as principais transforma-

ções políticas no país, bem como os conflitos e negociações que se estabeleceram, em torno da política cultural, entre os cineastas e a direção do Icaic – Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, do qual Alea foi um dos fundadores.

Ainda que não fosse comunista, sua atitude política desde sempre foi de apoio ao governo instituído após a Revolução (1959) e ao regime socialista (1961), o que contribuiu para garantir-lhe lugar de destaque e recursos para a produção de seus filmes no Icaic. Como funcionário do Estado — posição *sine qua non* para a sobrevivência de um cineasta após 1959 —, Alea sustentou a condição paradoxal de intelectual “crítico e engajado”, problematizando os rumos tomados pelo socialismo cubano e expondo os chamados “erros da Revolução” através de metáforas, alegorias e narrativas em forma de parábola, ao longo de sua trajetória cinematográfica.

*Hasta cierto punto*², que abordamos neste trabalho sob a perspectiva da análise histórica, é considerado por ele e por vários pesquisadores de cinema uma de suas realizações cinematográficas menos bem-sucedidas, o que não o impediu de se tornar alvo de algumas discussões e assunto recorrente em entrevistas³. Após uma sucessão de três filmes de temática histórica (*Una pelea cubana contra los demonios*, 1972; *La última cena*, 1977 e *Los sobrevivientes*, 1978), Alea buscou se reportar de maneira mais explícita a questões contemporâneas relativas ao papel do intelectual cubano, tema que abordara diretamente em *Memórias del Subdesarrollo* (1968), sem conseguir atingir, entretanto, o aprofundamento alcançado naquela obra paradigmática da cinematografia dos anos sessenta.

Uma parte do assumido fracasso de *Hasta cierto punto* se deu em virtude de alterações feitas no roteiro devido à censura da direção do Instituto, que vetou determinados personagens e conflitos. Procuramos, aqui, expor as razões para tais proibições e salientar o papel do filme como crônica e representação do momento político e social que Cuba atravessava. Além disso, buscamos adentrar os dilemas políticos vividos pelos intelectuais cubanos, focando o caso de Alea, dividido entre a atitude de crítica diante dos problemas do socialismo, a crença na validade do processo revolucionário e a necessidade de atender às exigências do governo para que sua obra fosse produzida e divulgada.

Partimos da premissa, anunciada por Marc Ferro, de que o cinema, em sua condição de obra de arte polissêmica, mesmo estando sob os auspícios e formas de controle estatais, não expressa diretamente os projetos ideológicos que lhe dão suporte, uma vez que todo filme possui uma tensão própria. Também consideramos, como destaca Eduardo Morettin, a importância de que essa tensão seja considerada, no filme, como “um dado intrínseco à sua própria estrutura interna”, a fim de que possam ser identificados “os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua formatação em imagem”⁴. Na obra em questão, veremos que o conflito entre os personagens masculinos e o desencontro de expectativas vivido pelo par romântico nos oferecem, respectivamente, elementos para interpretarmos as discordâncias do cineasta com o *status quo* (bem como seu grau de adesão ao projeto encampado pelo Icaic), e sua necessidade de reiterar valores que alimentem sua fé, abalada, no processo político desencadeado pela Revolução cubana.

² *Hasta cierto punto*. Cuba, 1983. 68', 35 mm, colorido. Estréia: 23/02/1984. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Assistente de direção: Guillermo Torres. Roteiro: Juan Carlos Tabío, Serafín Quiñones, Tomás Gutiérrez Alea. Baseado em argumento de Alea. Produção: Humberto Hernández. Fotografia: Mario Garcia Joya. Cenografia: José M. Villa. Trilha Sonora: Leo Brouwer. Som: Germinal Hernández. Edição: Miriam Talavera. Atores: Mirta Ibarra, Oscar Álvarez, Omar Valdés, Coralía Veloz, Rogelio Blain, Ana Viña, Cláudio A. Tamayo, Lázaro Núñez, Elsa Medina, Pedro Hernández. Prêmios recebidos: Gran Premio Coral e prêmio de atuação feminina (Mirta Ibarra) no V Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 1983; Makhila de Prata (prêmio especial do Júri) no Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano, Biarritz, 1984; terceiro prêmio no IV Festival de Cinema de Damasco, Síria, 1985.

³ Ver OROZ, Silvia. *Tomás Gutiérrez Alea, os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Anima, 1985, p. 178; ÉVORA, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996, p. 191; RUFFINELLI, Jorge. Doce miradas (y media mirada más) al cine de Gutiérrez Alea”. *Cinemais*, n. 12, jul.-ago., 1998, p. 186, e MACBEAN, James Roy. A dialogue with Tomás Gutiérrez Alea on the dialects of the spectator in *Hasta cierto punto*. *Film Quarterly*, v. 38, n. 3, University of California Press, spring 1985, p. 28.

⁴ MORETTIN, E. V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates* (dossiê Imagem em movimento: o cinema na história), ano 20, n. 38, Curitiba, Editora da UFPR, jan.-jun., 2003, p. 15.

Em 1982, dois anos antes da estréia, Tomás Gutiérrez Alea iniciou as filmagens de *Hasta cierto punto*, que então tinha como título *Labirinto* e já havia sido idealizado no final dos anos 60. Nessa época, após o sucesso de *Memórias del subdesarrollo* (1968), Alea convidara o ator Sergio Corrieri, que havia atuado como protagonista desse filme, para interpretar um personagem que, dessa vez, seria o oposto do intelectual angustiado de *Memórias*: um roteirista bem-intencionado, afinado com os ideais do governo e decidido a contribuir com seu trabalho para melhorar a sociedade. O desenvolvimento da trama, entretanto, colocaria esse roteirista frente a uma problemática inesperada, que modificaria essencialmente sua percepção da realidade. Corrieri recusou o convite em função das atividades que então desenvolvia como diretor do Grupo de Teatro Escambray, e por preferir não se arriscar a ficar estigmatizado com mais um personagem envolto em dilemas ideológicos sobre o papel do intelectual e os problemas da sociedade cubana. Nesse momento, outros projetos surgiram para Alea e *Labirinto* acabou sendo engavetado, vindo somente a se realizar mais de uma década depois.

Nos anos oitenta, o roteiro foi então retomado, a seis mãos, e tratava da história de um roteirista que era convidado, por um renomado diretor do Icaic, a elaborar um roteiro para um longa-metragem de ficção que teria como tema o machismo na sociedade cubana. A partir desse mote, se desenvolve a narrativa: diretor e roteirista começam a realizar entrevistas com trabalhadores do porto de Havana, um reduto essencialmente masculino, a fim de recolher o material necessário à construção dos personagens e conflitos. No decorrer da pesquisa de campo, o roteirista se dá conta do quanto eram equivocadas suas concepções prévias sobre os trabalhadores e passa a querer dar um rumo diferente ao argumento imaginado pelo diretor, entrando em forte atrito com este. Complicando mais a situação, o roteirista se envolve com uma portuária, com quem vive uma delicada relação amorosa que o divide emocionalmente e põe em evidência seu comportamento machista.

O filme revela três choques simultâneos. Num plano geral, temos os problemas cotidianos dos trabalhadores nos anos oitenta, relacionados ao universo industrial que ganhara importância em Cuba: questões como produtividade, ineficiência e lentidão da burocracia, falhas de planejamento, má administração, abandono do trabalho (o "ausentismo"), escassez material, falta de "consciência revolucionária" da população etc. Todos esses fatos, revelados ao espectador através da filmagem das entrevistas com os trabalhadores, contrastam com a perspectiva otimista e celebrativa da propaganda política difundida pelo governo cubano na época.

Um segundo choque resulta na tomada de consciência do roteirista após seu contato com a realidade do povo, que o leva a questionar a validade de suas certezas e seu papel de intelectual. O terceiro choque é transmitido ao espectador por intermédio das personagens femininas: a portuária, que se torna amante do roteirista, e a esposa. Ambas descobrem nele comportamentos e fragilidades que as decepcionam, e o espectador, ao longo do filme, se apercebe dos limites morais e ideológicos do personagem que, a princípio, parecia ser o herói.

No resultado final do filme, o romance entre o roteirista e a portuária acabou se tornando o eixo principal da obra, o que não constava do projeto original⁵. Essa mudança acarretou no empobrecimento da intenção



crítica do projeto inicial, uma vez que o interesse de Alea era problematizar a permanência de comportamentos e valores condenáveis numa sociedade socialista, e comuns à classe trabalhadora, aos dirigentes e intelectuais. Ainda assim, mesmo relegado ao segundo plano, em favor do melodrama, e sem o humor cáustico que marcara *La muerte de un burócrata* (1966), percebemos o foco de Alea sobre questões que o incomodavam profundamente: a ineficiência dos planos econômicos, certos favoritismos dentro das empresas estatais, o paternalismo dos intelectuais e do governo em relação ao povo, o machismo e outros problemas que se traduziam em impasses para o desenvolvimento de Cuba.

A envergadura das asas

Nos créditos iniciais verificamos que o filme é dedicado a Sara Gómez, uma das poucas cineastas do sexo feminino (e negra) do Icaic. Ela foi assistente de direção de Alea nos anos sessenta, participou da tentativa de organização de um movimento negro de intelectuais cubanos⁶ e faleceu precocemente, aos 31 anos, em 1974. A alusão ao último filme de Sara, *De cierta manera* terminado por Alea e Julio García Espinosa em 1977, é explícita no título e na temática abordada em *Hasta cierto punto*, bem como nas entrevistas de época. O filme daquela cineasta, que priorizou em sua trajetória abordar questões relacionadas à marginalização na sociedade cubana, tratava da difícil adaptação da população de periferia às mudanças proporcionadas pela revolução e pela reforma urbana. Misturando documentário e ficção, a cineasta mostrava a reurbanização do bairro de Miraflores, em 1962, e suas conseqüências para a população local, que encontrava dificuldades em adaptar-se aos novos hábitos e comportamentos exigidos pelo governo. Temas como o machismo, a tensão entre as tradições religiosas afro-cubanas e o marxismo, o racismo, o incentivo à delação e a falta de “consciência política” das camadas menos favorecidas eram abordados aí. A problematização dessa realidade, pouco freqüente num contexto de permanente cobrança e mobilização política contra as ameaças internas e externas a Cuba, tornou o filme de Sara, assim como a obra de Alea, exceções dignas da atenção de pesquisadores da cinematografia cubana.⁷

O eixo condutor de *De cierta manera* é dado pelo romance entre Mário e Yolanda, um operário e uma professora “de boa família”; ele, mulato pobre, e ela, morena clara, de hábitos refinados. O ponto forte reside na ambigüidade sugerida principalmente pela figura de Mario: machista, com inclinações à malandragem, e ao mesmo tempo revolucionário. O espectador, nos anos setenta, experimentava a dubiedade causada pela identificação emocional com o personagem, muito carismático, e o julgamento moral de que este era um sujeito inadequado à sociedade socialista. Tal conclusão era reiterada pela narração, *off*, em tom pessimista, que atestava a lentidão da mudança da mentalidade popular e do processo de interiorização da ideologia revolucionária.

Em *Hasta cierto punto*, Alea retoma a constatação, registrada por Sara, do abismo existente entre o discurso político e a realidade social através das complicações de uma história de amor vivida também por um casal de classe e formação diferentes. Como Sara, que parece identificar-se com Yolanda, ele recria seus dilemas na figura de Oscar. Por meio dele, trata o

⁶ Junto com o cineasta Nicolás Guillén Landrián e uma série de intelectuais negros que foram reprimidos de diferentes formas, em 1968, sob a acusação de pretenderem divulgar um manifesto negro. Há a suspeita de que a morte de Sara tenha sido suicídio. Ver MISKULIN, Silvia. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. Tese (Doutorado em História) – FFLCH – USP, São Paulo, 2005, p. 166.

⁷ Ver PICK, Zuzana. *The dialectics of race and class: one way or another (De cierta manera)*. In: *The new latin american cinema: a continental project*. Austin: University of Texas Press, 1993, p.130-137, e PARANAGUÁ, P. (org.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 179-186.

⁸ Trilha instrumental bastante intimista, composta por Leo Brouwer a partir da melodia da canção basca, e executada pela Orquestra Sinfônica Nacional, dirigida por Manuel Duchezne Cuzán. Tem destaque no filme, além do tema instrumental citado, uma canção de Ramiro Gutiérrez, “Presencia simplemente”, com Pablo Milanés, que praticamente substitui o diálogo numa cena do casal protagonista no restaurante La Torre. Em outra passagem, na qual a letra da canção serve de contradição à cena, ouvimos o bordão dançante “Déjate de atrevimiento, mulata”, interpretado pela banda Irakere numa cena em que Oscar procura disfarçar seu machismo.

⁹ COLINA, Enrique. *Hasta cierto punto*. *Cine Cubano*, n. 108, 1984, p. 89-90. Ver também COLINA, Enrique. “Entrevista a Tomás Gutiérrez Alea sobre *Hasta cierto punto*”. *Cine Cubano*, n. 109, 1984.

machismo como um fenômeno generalizado da sociedade cubana, uma estratégia indireta para abordar questões mais profundas como a ineficiência da economia, a dupla moral, o autoritarismo encoberto e outros problemas pouco assumidos publicamente. A investigação de campo que (realmente) realiza no porto de Havana, as entrevistas e conversas com os portuários servem para legitimar sua abordagem diante da direção do Icaic. Não casualmente, esse é o filme de ficção de Alea em que há maior inserção de documentário.

Os personagens principais de *Hasta cierto punto* são três. Arturo (Omar Valdés) é o diretor, um intelectual limitado, com idéias esquemáticas a respeito da realidade dos trabalhadores e do documentário sobre machismo que pretende filmar. Em tom de brincadeira, no filme, se autodefine como pedante e muito “auto-suficiente” (crítica de caráter ideológico, em Cuba), justificando-se, em tom de autocrítica, que não era perfeito. Oscar (Oscar Álvarez) é um escritor de peças de teatro e roteirista, inquieto, mais flexível que Arturo em suas concepções (que, entretanto, também padecem de certa mitificação) e que busca realizar uma discussão ampla sobre as relações de poder na sociedade a partir do tema do machismo. Tal busca de aprofundamento o leva a se envolver com a portuária Lina (Mirta Ibarra), uma mãe solteira que havia tido seu filho aos 17 anos com um colega de escola negro (para escândalo da família). Lina, apelido de Laudelina, se mostra bastante inteligente, articulada e batalhadora, personificando o ideal da consciência revolucionária. Tanto assim que é escolhida por Oscar, personagem que conduz a narrativa, para ser a figura inspiradora da protagonista do filme, a ser interpretada justamente por sua mulher, Marian (Coralía Veloz). A trama se constrói, portanto, sobre um triângulo amoroso que se estabelece quando Oscar, apaixonado por Lina, se vê incapaz de decidir entre esta e Marian, mentindo para ambas e complicando-se também na finalização do roteiro.

Apesar do caráter evidente de melodrama, enfatizado pela trilha sonora⁸, pelas cenas de amor de Lina e Oscar, e pelos dilemas que ambos enfrentam, poderíamos dizer que Alea se preocupou em nuançar o clima romântico com certo naturalismo: algumas cenas evidenciam dificuldades cotidianas e situações de tédio e estranhamento. Mais de uma vez, ambos parecem não ter o que dizer um ao outro, como se já estivessem conscientes do esgotamento do relacionamento. Ainda assim, a abordagem do romance peca por certa superficialidade. Na época da estréia, o crítico Enrique Colina reclamava do predomínio do plano amoroso no filme, da falta de equilíbrio entre a intriga amorosa e a investigação social. Além disso, considerava os intelectuais do filme algo esquemáticos: o roteirista pecava pela ingenuidade sentimental, o diretor, “por certo maniqueísmo em sua autosuficiência y en la expresión demasiado evidente de su estrechez mental”, e até Lina, a portuária, não era bem caracterizada como “mulher do povo”. Ainda assim, o próprio Colina deixava entrever outros significados na obra ao admitir que Alea havia possibilitado o “reconocimiento de un universo con imperfecciones, cuyas aristas humanas alcanzan por igual a todos los sectores”.⁹

Quando questionado sobre as falhas do filme, Alea as atribuiu à sua própria incompetência de solucionar o desequilíbrio entre a trama amorosa e o argumento central (a crítica ao machismo), bem como à atuação deficiente dos atores, que ele havia selecionado mal e que se mostraram

incapazes de conferir maior profundidade aos conflitos previstos no roteiro. Importante ressaltar que o cineasta afirmava, ainda, para a imprensa estrangeira, que em Cuba havia total liberdade para escolher os temas a serem filmados, e que argumentos nunca eram “encomendados” oficialmente¹⁰. Desmentia a existência de um órgão de censura, apesar de se saber da existência, na ilha, de uma Comisión Clasificatoria de Películas, mas admitia que razões políticas e alguma discordância entre pontos de vista pudessem impedir a realização de projetos no Icaic¹¹. De fato, quando Alea admitia explicitamente ter encontrado dificuldade na aprovação do filme (fato que só teria acontecido uma vez, em sua carreira, segundo ele), se colocava também como indiretamente culpado. Nesse caso, a culpa consistia em haver se proposto a discutir o paternalismo do Estado e outras questões políticas e não ter conseguido realizar tal discussão de forma consistente¹². A compensação oficial por essa lealdade de Alea ao regime cubano não tardou: o filme, apesar das fragilidades apontadas pela crítica, obteve o principal prêmio no V Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.¹³

Juan Carlos Tabío, co-autor do roteiro, mostrou-se mais direto nas suas explicações:

*Fue un proyecto que sufrió cierta castración. Inicialmente abordaba un punto que era clave: el pragmatismo del obrero. En aquel momento se consideró que no era oportuno reflejar esa necesidad legítima del obrero de luchar por tener mejor salario, mayores estímulos materiales. Había una visión de que el obrero era un ser angélico, alejado de los apetitos materiales y terrenales, y la película tuvo que reducirse a una visión un tanto idílica y casi exclusivamente al conflicto machismo, de la relación hombre-mujer.*¹⁴

O roteirista salienta a importância das temáticas que ficaram implícitas nessa obra, uma vez que, na versão final, como vimos, a trama amorosa ganhou relevância maior do que se pretendia, decepcionando Alea, que proclamou, posteriormente, seu grande desencanto com o filme.¹⁵

O título do filme é esclarecido antes dos créditos iniciais, num engraçado depoimento de um trabalhador negro que diz, ao ser entrevistado sobre o machismo, que já havia mudado suas atitudes em relação à mulher, como exigia o novo momento histórico, em cerca de 80%, podendo talvez chegar, com o tempo, a 87%. Alertava, porém, não pretender ultrapassar essa cifra, visto que admitia que a igualdade entre homem e mulher era o correto, porém... “*hasta cierto punto*”. A expressão, pouco triunfalista e politicamente ambígua (tal como “*de cierta manera*”), definia a intenção crítica do filme e acabou sintetizando também, involuntariamente, o resultado deste como obra cinematográfica. Assim, é apenas “até certo ponto” que o romance do casal se desenvolve, que a discussão pretendida se faz, que o filme alcança os resultados esperados. Nas entrelinhas, se entendia que também era limitada a eficácia do governo, a disposição dos cidadãos em sacrificarem-se, bem como a visão dos intelectuais sobre a sociedade cubana. Mesmo os mais “bem-intencionados e críticos” não eram infalíveis.

Ao efetuar essa desmistificação do intelectual como “consciência crítica da sociedade”, Alea reiterava, propositalmente ou não, a tese do “pecado original” difundida por Che Guevara. Para o guerrilheiro, os intelec-

¹⁰ Apud MACBEAN, James Roy, *op. cit.*, p. 29.

¹¹ Apud OROZ, Silvia, *op. cit.*, p. 177 e 186.

¹² Apud CHANAN, Michael. Tomás Gutiérrez Alea. *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 1, summer 1996, p. 76.

¹³ Festival realizado em Havana, anualmente, desde 1979. Sobre a premiação, ver GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro. Un festival de la fuerza. *Cine Cubano*, n. 108, 1984, p. 8-14.

¹⁴ Apud GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. *Guía crítica del cine cubano de ficción*. La Habana: Arte y Literatura, 2001, p. 165.

¹⁵ Apud OROZ, Silvia, *op. cit.*, p. 178.

¹⁶ Cf. GUEVARA, Che. O socialismo e o homem em Cuba (Montevideo, marzo/1965). In: *Ernesto Che Guevara: política e ideología*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1990, p. 242-244.

tuais não eram revolucionários autênticos devido à sua formação e herança burguesas, e, sendo assim, deveriam abdicar de sua condição privilegiada e se igualarem aos trabalhadores do povo para tornarem-se verdadeiros “homens novos”¹⁶, homens de ação (e não de “letras”), prontos para se sacrificarem pelas causas coletivas e pela Revolução. Ao envolver-se por essa crítica, Alea, ao mesmo tempo em que se auto-emulava, por acreditar que os intelectuais tinham realmente que rever muitos de seus paradigmas diante da nova realidade política e social, também optava por um caminho seguro, aprovado pelo governo (a crítica ao papel do intelectual), por saber que um filme que não dialogasse com a perspectiva oficial não teria futuro em Cuba.

Explorando esses temas, Alea toca numa outra e velha discussão sobre a compreensão e a representação da realidade pelo cineasta. O problema da autenticidade, da existência ou não de uma realidade “palpável”, e a impossibilidade da neutralidade do artista/intelectual haviam ocupado os debates do Icaic e as páginas da revista *Cine Cubano* por mais de uma década. Em jogo estava também o papel do cinema numa sociedade socialista, e sobre isso há referências sutis e explícitas no filme. Não nos parece ser aleatória, por exemplo, a recorrência (sutil) com que os portuários demonstram certo espanto quando tomam conhecimento que Arturo e Oscar pretendiam fazer um filme de ficção, e não um noticiário ou documentário para a TV. A televisão cubana era gerenciada pelo Instituto Cubano de Radio y Televisión, com quem o Icaic, há anos, disputava verbas junto ao governo e rivalizava em função de diferenças políticas. Numa passagem explícita, Lina questiona Oscar sobre a validade da abordagem de problemas no cinema, afirmando que as pessoas, após um dia cansativo de trabalho, querem se divertir, ver algo bonito e agradável. A resposta de Oscar é previsível e muito ao gosto do discurso oficial: convence Lina de que os filmes deveriam servir para pensar, e que os problemas, levados ao cinema, passavam a ser do conhecimento de todos. Alea evidenciava, então, as tensões políticas que eclodiam no Icaic, ao mesmo tempo em que se expunha ideologicamente, reiterando o compromisso (por ele proclamado em seus ensaios teóricos) de tornar palpável o ideal de um cinema para pensar e divertir, cobrança implícita na fala de Lina.

O filme revela a distância entre as teorizações e a prática: Oscar se mostra surpreso com os depoimentos que ouve, principalmente ao conhecer uma portuária que afirma não ser vítima de machismo no trabalho (os colegas só haviam lhe importunado um pouco, e no início, ela conta). Esse dado contraria suas concepções sobre a sociedade: Lina é a antítese da mulher oprimida que esperava encontrar. Paralelamente, acompanhamos as atitudes machistas de Flora, esposa do diretor Arturo, ao aconselhar Marian, traída por Oscar, a suportar pacientemente os deslizes do marido. Por outro lado, Lina, a menos “cult” é quem se mostra mais consciente: indaga o porquê da inexistência de mulheres na equipe de filmagem, ainda mais sendo o machismo o tema do filme. Oscar fica sem resposta. Alea, dessa forma, questiona o caráter (pouco “igualitário”) do Icaic (que sempre foi um instituto basicamente masculino) e invoca a memória de Sara Gómez.

A desconstrução de estereótipos em torno da questão do machismo prossegue ao longo de *Hasta cierto punto*: Oscar, que se apresenta como um homem tímido, sensível, se volta injustamente contra Lina e faz uma



patética cena de ciúme, ao cruzar, na entrada da casa dela, com o ex-namorado, Diego, que saía naquele instante. Prevalece o sentimento de “macho traído” e Oscar interroga Lina, enfurecido, sem perceber que esta, aos prantos, acabara de ser vítima de violência sexual. Outros exemplos de machismo acontecem em cenas de Oscar e Arturo com suas esposas, e esse comportamento é assumido, sem crise alguma, pelos trabalhadores entrevistados, num contraponto à fala de Lina. Uma conversa de bar entre os portuários e os realizadores (Arturo e Oscar) revela ao espectador a posição unânime de que os homens acham que têm direito à infidelidade e que admitem que as esposas trabalhem apenas porque mantê-las em casa as torna mais ranzinhas, exigentes e predispostas a procurarem “outras distrações” (amantes)...

Cabe esclarecer que o machismo, no cinema cubano, foi um tema candente desde os anos sessenta. Passou a ser ainda mais explorado após 1975, quando entrou em vigor um conjunto de leis denominado Código da Família, cujo objetivo era determinar a igualdade de direitos e deveres do homem e da mulher, exortando a colaboração masculina nas tarefas domésticas. Nesse ano eram aprovadas pelo Partido Comunista as *Tesis sobre la cultura artística y literaria* e criava-se o Ministério de Cultura, ao qual todos os departamentos e instituições (inclusive o Icaic) seriam subordinados a partir de 1976. O Código da Família era decretado por ser necessário, para a saúde da economia nacional, que os maridos não fizessem objeção a que as mulheres trabalhassem fora e, além disso, cumprissem as funções designadas pelo governo: trabalho voluntário, treinamento militar, participação sindical, atuação nos CDRs (*Comités de Defensa de la Revolución*), atividades culturais voltadas à conscientização das massas etc.

Num contexto de acirramento da crise econômica, em que se multiplicavam as campanhas de mobilização massiva, era fundamental, para o funcionamento do Estado, contar com a mão-de-obra e a participação feminina. Este passa a ser um tema “oficial”. Assim, são vários os filmes do Icaic, nos anos 80, que discutem o chamado “machismo-leninismo” da sociedade cubana¹⁷, herdeiros do precursor *Lucía* (1968), de Humberto Solas, particularmente o terceiro episódio. Vale destacar que o mais famoso filme sobre as questões presentes no Código de Família foi *Retrato de Teresa*, de Pastor Vega (1979), que resultou em grande sucesso de público, além de uma polêmica que se arrastou por meses no jornal *Granma* e ecoou pelas ruas de Havana, emissoras de rádio e televisão. A contribuição de Alea na discussão do assunto, em *Hasta cierto punto* era vincular o machismo, comumente associado aos trabalhadores braçais, a um “intelectual sensível e revolucionário”. Para além dessa questão, usava o machismo como bode expiatório de outros dilemas do intelectual cubano.

Alguns detalhes na composição dos personagens têm significados políticos explícitos: no escritório de Oscar, vemos, acima de sua mesa, uma pequena foto de Che Guevara, símbolo do idealismo e do romantismo revolucionário (o mito do guerrilheiro incansável, que não desiste de seu ideal revolucionário) que se contrapõe ao suposto “castrismo” do diretor Arturo (este, muito bem inserido no sistema, lembra o revolucionário que, uma vez no poder, se acomoda, se torna um burocrata, como fizera *el máximo líder* cubano). Numa cena em que Oscar lê em sua cama, o livro que o vemos segurando, por instantes, é *Dialéctica del espectador*, única coletânea de ensaios teóricos de Alea, que havia sido publicada recente-

¹⁷ Nos seguintes filmes do Icaic há críticas ao machismo e alguma referência ao papel da mulher no casamento e na sociedade: os longas-metragens ficcionais *Se permuta*, Juan Carlos Tabío, 1983, 103'; *Habanera*, Pastor Vega, 1984, 101'; *Una novia para David*, Orlando Rojas, 1985, 103'; *Como la vida misma*, Víctor Casaus, 1985, 107', e vários curtas documentários, tais como *Ella vendía coquitos*, Gerardo Chijona, 13'; *El Piropo*, Luis Felipe Bernaza, 10', ou *Mamá se va a la guerra*, Guillermo Centeno, 1984, 18'.

¹⁸ Cf. PALENQUE, Alberto. Se permuta: uma crítica por uma entrevista. *Cine Cubano*, n. 109, 1984, p. 62-64. Comédia que trata de várias tentativas malsucedidas de troca de casas, procedimento comum na sociedade cubana (onde não há compra e venda de imóveis) satirizando as dificuldades da população em conseguir moradia.

¹⁹ Esse movimento foi inspirado no teatro novo soviético, lançado em Moscou, em 1973, e congregou importantes grupos teatrais dos anos sessenta: *Escambray, Conjunto Dramático de Oriente, Tercer Mundo, Los Doce*, dentre outros. Cf. BARQUET, Jesús. El teatro cubano en la encrucijada sociopolítica (1959-1990). *La Palabra y el Hombre*. Xalepa (México), n. 108, outubro-diciembre, 1998, p. 63-80.

²⁰ GONZÁLEZ, Reynaldo. *Cine cubano. Ese ojo que nos ve*. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002, p. 184.

mente em Cuba. Nessa obra temos suas teses sobre o cinema, dentre as quais a afirmação da importância de seu caráter de diversão e a perspectiva da não-passividade do espectador. Auto-referências como essa, sempre foram marcas de Alea e, nesse caso, estreitam seu vínculo com o personagem principal.

Um aspecto de “crônica do momento” se evidencia no fato de que Oscar é um roteirista que também escrevia para teatro e que havia sido convidado a fazer cinema, por Arturo, devido ao sucesso de sua peça, protagonizada por sua mulher Marian. No filme, a peça é considerada uma perfeita crítica construtiva, que ao mesmo tempo divertia e ensinava (como queria Alea). A necessidade de que a crítica fosse construtiva já era um jargão da política cultural da época, repetido nos comentários feitos às obras de Alea e à comédia, que realmente estava em cartaz, encenada pelo grupo Teatro Político Bertold Brecht. A peça, escrita a partir de uma idéia de Alea, estava sendo levada ao cinema naquele momento por Juan Carlos Tabío (co-roteirista de *Hasta cierto punto*), que inicia, com essa realização, sua carreira de diretor de longa-metragens no Icaic. Esse filme estréia com o nome de *Se permuta*, em 1984, mesmo ano da estréia do filme de Alea¹⁸.

Além de exibir um trecho da peça (estrelada por Marian), em *Hasta cierto punto* Alea recria, expondo as etapas de planejamento do documentário que são executadas pelo diretor e pelo roteirista, alguns procedimentos assumidos pelo *Movimiento de Teatro Nuevo*¹⁹, que surgiu oficialmente em 1977, em Cuba. A valorização da “criação coletiva” que pressupunha a investigação prévia da comunidade e a participação desta na construção da obra artística (como buscaram Arturo e Omar, em suas incursões pelo porto), o didatismo ideológico, a inspiração em Brecht e o uso de poucos recursos (uma câmera na mão) são marcas do teatro político cubano evidentes no filme. Segundo Reynaldo González, através da intertextualidade, da estratégia de pensar o cinema e o teatro cubanos dentro do filme, Alea “lanzó los dardos a su propio médio” e desnudou o dilema “entre el oportunismo y su conciencia de creador, mantenida bajo una sordina utilitaria”.²⁰

A metalinguagem é outro interessante recurso explorado no filme: a reprodução do documentário real, filmado em vídeo, no porto de Havana, por ele e pelo ator Omar Valdés, como se fosse obra de Arturo e Oscar, ameniza a responsabilidade de Alea sobre o conteúdo tratado nos depoimentos. E não são poucas as insatisfações levantadas pelos portuários reais e ficcionais: Lina, por exemplo, pergunta à assembléia até quando seria preciso esperar os materiais requisitados para fazer os reparos essenciais nos barracões do porto, uma vez que já existiam até voluntários para a tarefa. Essa questão tocava o problema do voluntarismo em Cuba, ou seja, aludia à prática recorrente do governo em apelar para “estímulos morais” para tentar resolver as freqüentes tarefas emergenciais simplesmente requisitando “voluntários”, sem oferecer a esses as condições ou a orientação adequadas, o que resultava em fracassos constantes. Além desse, outros erros de administração são apontados: um portuário (identificado como “personagem real” por ser apresentado ao espectador em vídeo e com razoável “sujeira” na imagem) reclama que a papelada das requisições se perdia sempre na burocracia; outro lembra que os mesmos problemas são continuamente levantados, sem solução, em todos os níveis de assembléia (mensais, trimestrais, em nível setorial, em nível nacional etc.);

outro ainda denuncia o descaso de colegas... Enfim, há um verdadeiro rosário de reivindicações que saem “da boca do povo”, provocando o desabafo de Arturo, que não esperava que os portuários fossem tão “reclamações” e diferentes dos operários socialistas que imaginava — e que deduzimos serem os celebrados “heróis positivos”, enaltecidos pelo realismo socialista que a política cubana endossou nos anos setenta.

Possivelmente, não escapem ao olhar do espectador diferenças sociais, culturais e materiais, ressaltadas no filme, envolvendo o ambiente “burguês”, intelectual, e os lugares freqüentados pelos operários. Entre o diretor e o roteirista já existe um certo desnível: a casa do primeiro (Arturo), supostamente um militante do Partido Comunista, tem piscina e é visivelmente mais suntuosa e moderna que a de Oscar, sóbria e condizente com os padrões de um escritor. Este, ao contrário do diretor, não gozava da regalia de fazer viagens ao exterior (ao que, aliás, ansiava Marian). A sobriedade e o conforto discreto da casa de Oscar, por sua vez, contrastam enormemente com a simplicidade do quarto-e-cozinha onde mora Lina, de paredes descascadas, de banheiro sem água encanada, e com a feiúra do porto e do boteco freqüentado pelos trabalhadores.

É visível o mal-estar experimentado por Lina nos lugares onde é levada por Oscar. A câmera, tomando o lugar do olhar da moça, foca uma madame exageradamente arrumada, no restaurante fino em que se encontra, e é nítido seu embaraço diante da formalidade do garçom. Também há certo desconforto, da parte de Oscar, ao não ser capaz de dançar uma salsa com Lina, ao acompanhá-la num show popular da banda Irakere, onde estão todos seus colegas do porto. Dois universos absolutamente distintos e desiguais da sociedade socialista que também se traduzem em códigos culturais e em perspectivas de ascensão profissional: Arturo e Oscar são homens da capital, de carreiras e casamentos “bem-sucedidos”, famosos, vaidosos, que andam de automóvel (o diretor possuía um Lada, carro símbolo da burocracia), gosto refinado e que podem contar com viagens eventuais e festivais no exterior (como os cineastas renomados do Icaic). Lina, no outro extremo, havia sido cozinheira no porto, fora promovida à função de *apuntadora* (encarregada de registrar saída e entrada de carga), mas não é nada entusiasta do trabalho repetitivo que faz há dez anos: pragmática, estuda administração portuária e aspira a um cargo um pouco melhor, e que só poderá obter no porto de Santiago de Cuba, sua cidade natal, por não haver vagas desse tipo em Havana. Nem tudo é para todos no socialismo, enfim.

A escolha das locações e o realce de certos detalhes também assumem significados políticos. As várias cenas externas e as tomadas das ruas de Havana dão a dimensão dos problemas urbanos de uma cidade que já sofria com a estagnação econômica. Ônibus extremamente lotados, longas filas, trânsito caótico²¹, construções interrompidas compõem os cenários. Até na luxuosa casa de Arturo há cadeiras em torno da piscina que estão quebradas (detalhe verbalizado em dois momentos). Otimismo e pessimismo se alternam diante das contradições. Se, por um lado, Lina comenta que seu filho adorou e voltou mais gordo do trabalho no campo (!), onde esteve por três semanas com a turma da escola, encantado por ter visto um funicular (suposto indício de desenvolvimento tecnológico em Cuba), por outro lado, pela mesma Lina tomamos conhecimento da quantidade de máquinas com problemas, do teto deteriorado dos barracões do

²¹ Destacamos a ironia presente numa rápida cena: ao transitarem por Habana Vieja, Arturo pede cuidado a Oscar, que dirige o veículo. Esse alega que está na preferencial, ao que o diretor retruca: “— Que preferencial, o quê?! Você pensa que estamos na Suíça?”

²² RUFFINELLI, Jorge. "Doce miradas (y media mirada más) al cine de Gutiérrez Alea". *Cine-mais*, op. cit., p. 187.

²³ Entrevista concedida a James Roy MacBean, na ocasião da estréia do filme no San Francisco Festival, (EUA) em 1984. Cf. MACBEAN, James Roy, op. cit., p. 28.

porto, da falta de eletricidade, enfim, da realidade que se impõe às "benesses" do socialismo.

Lina mora num aglomerado de casinhas pobres do outro lado da baía de Havana, em Casablanca, bairro com número grande de negros, de onde se avista o porto. E "porto" era um *locus* que, nos anos 80, aludia a um episódio de trágico significado político. Em 1980, haviam partido de Havana para os Estados Unidos, pelo porto de Mariel, mais de 120.000 cubanos, após o impasse político provocado pela invasão de 10.000 cidadãos à embaixada do Peru em busca de asilo. O "êxodo de Mariel", como se chamou a saída de todos os que partiram, com a ajuda dos EUA, refletiu escandalosamente a insatisfação popular com as condições de vida em Cuba. Numa hábil jogada política, Fidel Castro também "exportou", nessa emigração consentida, centenas de presos comuns, homossexuais, doentes mentais e demais "desajustados", aliviando o Estado cubano e apresentando o governo norte-americano com imigrantes indesejáveis. Todos os emigrados foram rotulados, em Cuba, de *gusanos* (vermes) e contra-revolucionários. O susto produzido pelo êxodo de Mariel, entretanto, levou o governo cubano a flexibilizar um pouco a política cultural interna após 1980, possibilitando o surgimento de uma tendência crítica, principalmente nas artes plásticas, que discutia o socialismo e a sociedade cubana. Também dentro desse contexto podemos pensar *Hasta cierto punto* e a motivação de Alea em fazer um filme que, em muitos aspectos, encara o porto de frente, aborda a questão da liberdade do indivíduo personificada em Lina.

O desfecho, um final "agridoce", como bem definiu Ruffinelli²², se dá quando Oscar procura por Lina em sua casa e não a encontra. Toma a barca que cruza a baía e se dirige aos barracões do porto, de onde observa, ao longe, gaivotas voando. Intercaladas nessa seqüência temos cenas rápidas de avião decolando, Lina com os cabelos ao vento, uma gaivota e... o filme acaba abruptamente. Sem que saibamos se as imagens são fantasias de Oscar ou realidade, fica no ar a suposição de que Lina teria partido para Santiago de Cuba, como vinha pensando em fazer, uma vez que lá poderia estar novamente com sua família e ocupar um melhor posto de trabalho.

Alea afirmou que sua intenção era que o fim fosse realmente abrupto e que a possível continuidade ou não do romance ficasse, literalmente, "no ar" e por conta do espectador²³. Essa solução, entretanto, não foi apreciada pela crítica e nem pelo próprio diretor, que reconheceu, mais tarde, que poderia ter trabalhado mais o final, avaliação com a qual concordamos. De toda forma, nos parece louvável que fique patente, nesse desfecho, a sensação de interrupção (provisória ou decisiva) do romance, bem como uma alusão à interrupção do próprio processo de realização do filme, como evidenciaremos adiante.

Esse fim de *Hasta cierto punto* reitera o primeiro final pensado por Oscar para seu filme, do qual tomamos conhecimento quando ele conversa com Lina enquanto ambos ouvem a canção basca gravada numa fita cassete. Oscar afirma que no final ocorreria a separação do casal, por causa do machismo do marido, que impedia a esposa de trabalhar no porto. Entretanto, ficamos sabendo, pouco antes do final de *Hasta cierto punto*, que Oscar decide dar outro desfecho, mais complexo, que é recusado por Arturo, argumentando que seu objetivo era fazer um filme sobre machismo, e não sobre "outras coisas" como parecia querer o roteirista. Arturo e



Oscar discutem seriamente, e aquele lhe dirige palavras duras, afirmando que pretendia educar o povo, que sabia o que fazer e não era, como Oscar, irresponsável, aventureiro. A essa altura, já sabemos que Arturo não admitia a “complexidade” da realidade e que, para ele, Oscar confundia muito a realidade com a ficção. Fica a sugestão, no final do filme concebido por Alea, de que ele, cineasta, também compactuava desse pecado de Oscar: a mistura de fantasia e realidade propositalmente assumida, contrariando o didatismo que se esperava de uma produção do Icaic, com uma clara “moral da história”.

O vôo sem pena

As filmagens levaram cerca de dez semanas e a primeira versão do filme, aparentemente, tinha a duração de 80 minutos, cortados para 68 minutos na versão final²⁴. Causa algum estranhamento um filme tão curto de um ficcionista habituado a aproveitar muito bem o lote de negativos e toda a estrutura humana e material necessária a um longa-metragem, valorizando os 120 minutos de película tão cobiçados pelos realizadores²⁵. Essa redução parece ter ocorrido em virtude de censura, conforme nos leva a supor uma carta de Alfredo Guevara, diretor do Icaic, que comprovava as exigências de cortes e alterações de roteiro. Antes de abordarmos tais exigências, é necessário fazer alguns outros esclarecimentos sobre as tensões políticas que envolviam o instituto, desde sua fundação, e a relação entre Alea e Guevara.

De 1959 a 1975, o Icaic gozou de razoável autonomia em relação às esferas do controle estatal, bem como de certa abundância de recursos, por ser considerado o órgão cultural mais importante para a conscientização política das massas: uma instituição privilegiada²⁶, enfim. A direção do instituto, desde sua fundação, era exercida por Alfredo Guevara, antigo membro do Partido Socialista Popular (nome do Partido Comunista nos anos 50), do qual haviam sido militantes vários outros cineastas por ele convidados a trabalhar no Icaic²⁷. Guevara assume a tarefa de projetar mundialmente a indústria cinematográfica cubana e, para o cumprimento desta meta, aglutina inúmeros profissionais e convidados estrangeiros, de diversas orientações estéticas e políticas, que ali produzem incessantemente, sob liberdade “assistida”. O governo fazia vistas grossas a cineastas críticos e irônicos como Alea, mas competentes, de renome internacional e assumidamente “revolucionários” em todos os seus depoimentos públicos. Essa tolerância era compensada, pela direção do Icaic, com o cumprimento, em dia, das metas de produção documental e a realização, em ritmo acelerado, de curtas-metragens, noticiários e filmes didáticos com a finalidade de difundir as campanhas de mobilização e as mensagens políticas do novo governo à população. Eram poucos os cineastas, como Alea, que tinham o privilégio de realizar essencialmente longas-metragens de ficção — status obtido, em parte, graças à excelente repercussão de seus filmes em festivais internacionais.

Nos anos oitenta, a situação era diferente, e o Icaic já não tinha mais tanta autonomia devido à dependência crescente de Cuba em relação à URSS, o que levou o governo cubano a tomar medidas de “sovietização” em todos os setores, instituindo o controle rígido das instâncias culturais. Em 1975, há o I Congresso do Partido Comunista de Cuba, que, além das

²⁴ Ver depoimento de Alea em MARQUÉS RAVELO, Bernardo, Hasta (incierto) punto. *El Caimán Barbudo*, n. 195, marzo 1984. Apud SCHROEDER, Paul A. Tomás Gutiérrez Alea. *The dialectics of a filmmaker*. New York: Routledge, 2002, p. 96.

²⁵ Alea relata a pequena cota de película que lhe foi destinada para a filmagem, além das dificuldades com o equipamento. Vale lembrar que, em mais de 30 anos e com o status de melhor diretor de Cuba, Alea conseguiu realizar no Icaic apenas 12 longas-metragens, dadas as condições econômicas e a política do Instituto que privilegiou os documentários. Dezenas de projetos acabaram ficando na gaveta. Ver OROZ, Silvia. *Tomás Gutiérrez Alea, os filmes que não filmei*, op. cit., p. 180.

²⁶ Segundo Raymond Williams em *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, instituições privilegiadas seriam organizações vinculadas ao aparelho estatal que desempenham, porém, sua função com alguma autonomia. Essa condição favorece a postura de enfrentamento ou questionamento do *status quo* e, por isso, segundo o autor, tais instituições são mantidas geralmente apartadas, sob “graus de distância relativamente fixados”, de acordo com o prestígio de seus “porta-vozes” (intelectuais e artistas) junto ao governo ou ao partido hegemônico. Em Cuba, além do Icaic, consideramos instituições privilegiadas a Casa de Las Américas e o Ballet Nacional.

²⁷ Guevara e os cineastas José Massip, Santiago Álvarez, Álvaro Alonso, Julio García Espinosa, Jorge Herrera, Pastor Vega e o fotógrafo Jorge Haydú, todos membros do Icaic, eram militantes, antes do triunfo da Revolução, do Partido Comunista da época, o PSP. Em 1965 foi fundado o Partido Comunista de Cuba, consolidando o monopartidarismo que na prática já existia desde a fusão de todas as legendas na ORI (Organización Revolucionaria Integrada) em 1961.

²⁸ SERRANO, Pio E. Cuatro décadas de políticas culturales. *Revista Hispano-Cubana*, n. 4, Madrid, mayo-septiembre, 1999, p. 35-54.

²⁹ Guevara censurou Alea numa carta a Jorge Fraga, escrita porque seu interlocutor se encontrava fora de Havana e ele próprio também viajaria em breve, para participar de uma reunião da Unesco. Ver GUEVARA, Alfredo. La manipulación de la realidad desde una aristocracia crítica. (21/04/1982) In: *Tiempo de Fundación*. Madrid: Iberautor, 2003, p. 422-427.

³⁰ Fornet tem alguns ensaios sobre Alea, publicados na coletânea: FORNET, Ambrosio (org.). *Alea, una retrospectiva crítica*. La Habana: Letras Cubanas, 1987.

medidas de reestruturação do Estado, reafirma a política cultural anunciada no *Congreso de Educación y Cultura*, em 1971, que determinava que a arte deveria ser uma “arma da revolução”²⁸. No ano seguinte, passa a existir o Ministério da Cultura, encarregado de gerenciar e fiscalizar orçamentos, gastos, resultados, autorizações, e todas as decisões institucionais no meio cultural. O cinema cubano se encontrava, assim, sob maior controle do governo e, além disso, no momento em que Alea decidia filmar *Hasta cierto punto*, Alfredo Guevara vivia as consequências de um recente processo de desmoralização e perda de prestígio causado pelo escândalo provocado pelos gastos exorbitantes da produção de *Cecília* (1981), de Humberto Solás, que paralisara todas as demais atividades do instituto (o próprio Alea não realizava longas-metragens desde 1978).

Entre Guevara e Alea se interpunham velhas rugas pessoais, originadas quando ambos eram membros da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, entidade fundada em 1951, voltada à promoção e discussão das artes em Cuba, bastante ativa durante a ditadura de Fulgêncio Batista, e dissolvida em 1960. Alea não era, como Guevara, entusiasta do marxismo-leninismo e nunca se filiou ao PCC. Desde a década de cinquenta, havia uma certa divisão entre artistas e intelectuais comunistas (militantes do então Partido Socialista Popular) e os chamados liberais (não filiados a esse partido, mas que apoiavam a guerrilha empreendida pelo *Movimiento 26 de Julio*, após 1956). Essa divisão, que continuou existindo dentro do ICAIC, acarretou calorosos debates sobre a política de exibição de filmes estrangeiros, o papel do intelectual e a relação entre arte e política em Cuba. A opção do governo cubano pelo socialismo (1961) e pelo partido único (oficializado como PCC em 1965) favoreceu a inclusão e a nomeação para cargos importantes, de comunistas “históricos” como Alfredo Guevara, aos quais os demais intelectuais e artistas passaram a se submeter. Através de suas obras, muitos cineastas e artistas encontraram vias para expressarem suas idéias, que em outros espaços lhes seriam nocivas.

Guevara sobreviveu como a autoridade máxima do Icaic por mais de vinte anos consecutivos. À sua condição de “amigo de Fidel” e “comunista histórico” somava-se a habilidade política de moldar-se às conjunturas: se antes de 1961 condenava o realismo socialista, mostrando-se não dogmático, após a decisão do governo cubano em adotar essa linha de política cultural e aproximar-se cada vez mais da URSS, em meados da década, passou a usar toda sua retórica para justificar princípios que antes condenava.

Como representava diplomaticamente Cuba em inúmeros eventos internacionais, as seguidas ausências de Guevara do Icaic e, principalmente, as críticas recebidas pelo mal gerenciamento das verbas (evidente no “Caso Cecília”) levaram o governo a afastá-lo das ferozes críticas do momento e nomeá-lo representante de Cuba na Unesco, em outubro de 1982, seis meses após ter escrito uma carta na qual censurava Alea²⁹. Antes de seu afastamento, mesmo desacreditado, Guevara continuou exercendo seu cargo com bastante autoritarismo, e é assim que reage ao ficar ciente de que Alea iniciara as filmagens de *Hasta Cierta Punto* sem dar-lhe conhecimento do roteiro.

Nessa carta, Guevara mostrava grande indignação, recriminando Jorge Fraga, que teria aprovado o roteiro do filme, com o aval do crítico literário Ambrosio Fornet³⁰, e autorizado a filmagem. Guevara ordenava

que esta fosse cancelada imediatamente e alegava que a aprovação de Fraga era incompreensível porque o roteiro do filme estava “cargado de ambigüedades, segundas lecturas y promesas críticas dirigidas inconscientemente”, e que era, além disso, uma “anécdota superficial y mediocre”, simplista ao retratar as relações entre a classe operária, os administradores e a intelectualidade por meio de “jueguitos y alusiones menores, saetazos y bobadas de niños-viejos”³¹. Ao longo da carta, não poupava pesadas críticas à obra de Alea, que classificava como vaga e demagógica. Afirmava ainda que o filme poderia comprometer não só o próprio diretor, como Fraga, Armando Hart (Ministro da Cultura) e ele próprio (que exercia desde 1975 o cargo de vice-ministro da Cultura, função que era automaticamente acumulada por quem fosse responsável pela direção do ICAIC).

Guevara confessava que havia experimentado a tentação de deter o filme e só não o fizera porque esse gesto desautorizaria Fraga. Acusava este e Ambrosio Fornet de serem cúmplices de Alea, por terem aprovado o roteiro e aceitar as intenções e “subtextos” presentes no filme. Diante dessa alegada displicência, Guevara pedia providências a Fraga, e avisava já haver informado o ministro Armando Hart sobre o caso, bem como de haver solicitado ao cineasta Julio García Espinosa, também filiado ao PCC, que ajudasse a buscar soluções³². Garantia que não permitiria o investimento de recursos do Icaic na realização de um filme que considerava, em última instância, uma provocação pessoal de Alea, em relação a quem alegava ter poder para atitudes ainda mais drásticas: “no estoy dispuesto a aceptar ni juegos, ni burlas, ni trampas, ni enmascaramientos, ni permitiré por cobardía que se hagan inversiones en venganzas de pacotilla para situaciones de pacotilla”³³. Guevara colocava-se como vítima de Alea e considerava seu filme vergonhoso:

*La contradicción que me separa de Titón, es decir, de un viejo amigo, en última instancia le concierne a él, y mucho menos a mí. Que la resuelva como quiera. Si de veras quisiera hacerlo, yo haría más de lo que merece la situación. Pero no aceptaré que se inviertan recursos de la revolución, a mi cuidado, en afinar dardos ridículos, canallescios y absurdos, y por demás no sólo conscientemente calumniosos y por tanto deshonestos, sino también vejatorios.*³⁴

Guevara apontava cinco passagens específicas do roteiro, indicando as reformulações que deveriam ser feitas. Criticava primeiramente o questionamento que os empregados do porto faziam à administração, afirmando que isso estimulava o enfrentamento e não era a melhor maneira do filme (e, por conseguinte, do Icaic) propor soluções para problemas assim. Recomendava que a culpa fosse assumida por todos. Também não aprovava o personagem do diretor (Arturo), e o fato deste ser esquemático, conservador, em detrimento das qualidades do roteirista (Oscar), de concepções mais abertas. Guevara considerava essa relação uma “deformação desonesta” da realidade, uma supervalorização dos intelectuais (digam-se escritores, roteiristas) e uma crítica injusta aos dirigentes (como ele). Sugeriu ainda que essa postura contrariava os princípios do regime cubano para o meio cultural: “hoy, ésa no es la política cultural de la revolución ni la actitud de los dirigentes que dan carácter a esa política”.³⁵

Estendia sua crítica à caracterização dos chefes de setor e represen-

³¹ GUEVARA, Alfredo, *op. cit.*, p. 423.

³² Aqui entendemos que García Espinosa ficaria encarregado de possíveis reformulações no roteiro e de usar de suas influências pessoais e políticas com Alea. Vale destacar que a administração de García Espinosa, assumida em outubro de 1982, encampa a “rectificación de errores” anunciada por Fidel, para todos os setores. Sua gestão é um pouco mais democrática que a de seu antecessor, pois cria três subgrupos de cineastas dentro do Icaic, coordenados por Alea, Manuel Pereira e Humberto Solás. Nessa época, há grande produção de comédias populares, nem sempre de boa qualidade, que exploram temas contemporâneos.

³³ A expressão “de pacotilla” é usada para menosprezar a atitude de Alea: insignificante, desprezível. Ver GUEVARA, Alfredo, *op. cit.*, p. 424.

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 426.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 427.

³⁷ *Idem*.

³⁸ A *Cine Cubano*, n. 108, de 1984, tem artigo sobre o filme e foto de Mirta Ibarra como destaque de capa.

tantes sindicais: “Los cuadros intermedios siempre son vacilantes, inconsecuentes, visten mejor (en algún momento se dice: tienen tipo de funcionarios), poseen automóviles, mejores casas, y su relación con la clase obrera se establece a partir de posiciones paternalistas”. Nesse sentido, afirmava que Alea havia feito uma “generalización condenatoria” ao apresentar, no filme, “una capa de mediadores mediocres, burocratizados, vacilantes, que operava como una especie de ‘nueva clase’”³⁶. Guevara propunha, como solução para consertar essa equivocada contraposição entre portuários e “integrantes de la superestructura”, que se adotasse como referência o filme *Moscú no crê em lágrimas*. Curiosamente (e essa pode ter sido a “resposta” encontrada por Alea para Guevara), tal obra é citada na versão final do filme, quando Oscar comunica a Arturo que a protagonista terá as características de Lina, e este pergunta ao amigo se ele estaria pensando em algo parecido à trama desse mencionado filme soviético, ao que Oscar responde afirmativamente. Esse detalhe parece confirmar que Alea tomou contato com o teor da carta de Guevara.

Além disso, Guevara criticava o final aberto e a crise de valores vivida pelo roteirista apaixonado que não consegue, efetivamente, se decidir. Esse tipo de atitude “vacilante” e o dilema que ficava “sem solução” pareciam a Guevara indesejáveis num filme cubano que tinha por finalidade ser educativo e conscientizador. Temia as citações metafóricas existentes no roteiro, principalmente uma lenda yorubá segundo a qual Oloffin, um velho sábio que havia criado o mundo, diante da constatação de sua situação caótica, resolvia, para não ter que “sujar as mãos” mandar Ikú acabar com os velhos responsáveis por deixarem a desordem chegar àquele ponto, instituindo que os homens não viveriam eternamente a partir de então. Guevara sugeria que essa lenda poderia ser mantida se sua interpretação fosse encaminhada de outra maneira, mais “construtiva”: “Esta leyenda, en forma metafórica, da la clave para entender la interpretación que propone la película sobre nuestra sociedad. Conviene reflexionar sobre las posibles interpretaciones, también metafóricas que suponen personajes como Oloffin e Ikú, y que, claro, pueden ser varias, recurso que puede hacer de un filme una incitación constructiva; o de una utilización múltiple, según se quiera y desde posiciones antagónicas.”³⁷ A lenda em questão acabou não fazendo parte desse filme, mas foi recuperada em *Guantanamera*, última realização de Alea, finalizada por Juan Carlos Tabío, em 1995.

Como se vê, Guevara cobrava que o filme fosse menos crítico, mais otimista, e, principalmente: cuidadoso ao tratar dos dirigentes e dos problemas da sociedade. O dirigente demonstrava o quanto a “carapuça” lhe servia, ao assumir as críticas de Alea como direcionadas a ele (e que, de fato, deveriam ser) e contra isso investia seu poder, acionado o mecanismo de relações e influências pessoais que sempre marcou a cultura política cubana. Em relação às suas “recomendações” podemos supor que, na versão final, além das supressões realizadas (a lenda yorubá), diálogos e ironias existentes no roteiro podem ter sido abrandados. O filme estreou em 1984, sem muito alarde, mas com o usual destaque da revista *Cine Cubano*, veículo oficial do Instituto, num indício de que o filme havia sido avalizado oficialmente.³⁸

Com falhas e acertos, censuras e concessões, Alea conseguiu fazer do filme uma metáfora de seus próprios dilemas como cineasta naqueles anos oitenta. Essa metáfora também dava ressonância à vida pessoal do



diretor, pois sua identificação com o personagem Oscar se expressava em mais de um aspecto: ao ser perguntado, em 1984, sobre o que mais gostava no filme, Alea respondeu que era ter conseguido levar às telas, pela primeira vez, uma história de amor. Esse feito talvez tenha sido fruto de seu envolvimento amoroso com a atriz Mirta Ibarra, protagonista do filme com quem se casou, nessa época, e que o acompanhou até o final da vida. Nesse sentido, concordamos com Paul Schroeder³⁹, que destaca que Alea voltou completamente as lentes para si mesmo, nesse filme, deixando de lado o distanciamento brechtiano que caracterizara seus trabalhos anteriores.

Como na canção basca, o filme sugere que a liberdade deve se sobrepor ao amor que escraviza. Considerando o contexto político e os indícios da censura que o filme sofreu, é fácil constatar que a mensagem de fundo visivelmente transcende a moral da canção. Nesse sentido, Alea faz uma homenagem (e um apelo) à liberdade, protestando contra todo e qualquer “aprisionamento”, ainda que este seja por uma causa nobre (como a ideologia, o amor, a pátria). O cineasta declara seu amor ao “pássaro”, mas assume a decisão e a necessidade de manter-se à distância, pré-condição para que possa admirar seu “vôo”. Sob outro prisma, Alea desnuda também seu relacionamento ambíguo com o Estado (e o Icaic), reconhecendo-se como amado e possível prisioneiro.

O filme revela, ainda, o conflito no qual Alea sempre se debateu e que se tornou mais intenso ao descobrir-se acometido de câncer, na última década de vida: o limite entre a sensação de cooptação e o senso de responsabilidade, a luta consigo mesmo, com a fidelidade às suas próprias crenças e expectativas frustradas. Sempre defensor do regime cubano no exterior, ainda que não escondesse as críticas em seus filmes, Alea acumulava decepções, mas parecia continuar esperançoso nos anos oitenta. Se o agravamento do autoritarismo ou a precariedade econômica em Cuba nunca foram fortes o suficiente para fazê-lo deixar a ilha, certamente lhe ofertaram boa dose de melancolia. De fato, Alea parece reconhecer, numa perspectiva talvez um pouco conformista, desiludida e autocrítica, o seu próprio limite — sobreposto aos limites do socialismo em que vive. Em *Memórias do subdesarrollo* temos um cineasta que coloca o intelectual (e a si próprio) em “cheque-mate”, exigindo que este assuma posicionamento político diante da voracidade dos acontecimentos, mas admitindo a esquizofrenia da nova situação deste intelectual, que só passa a ter lugar sendo engajado e vinculado ao Estado. Bem diferente é *Hasta cierto punto*, em que Alea cobra menos e relata a gradativa vitória da precariedade e da incompetência sobre a utopia, vislumbrando alguma remota saída no sentimento humano, na vontade individual, na persistência, na sinceridade. Enfoque humanista que vemos, novamente, em *Fresa y chocolate* (1994).⁴⁰

Nesse sentido, bem que poderiam ser suas as palavras de um trabalhador mulato, de rosto marcado e cabelos grisalhos, que faz um dos depoimentos mais interessantes, no filme. Ele afirma, circunspecto, que há muita injustiça, muita decepção e oportunismo, mas que possuía algo de muito precioso — sua consciência —, e que tratava de continuar fazendo o melhor que podia. Impossível captar a sinceridade contida nessas palavras, uma vez que o discurso parece verdadeiro, o olhar é direto, o rosto expressa dor, mas o entrevistado está nitidamente aborrecido, cansado, e Alea não exclui a pergunta final, algo impaciente, feita pelo traba-

³⁹ Ver SCHROEDER, Paul A, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁰ Ver BARQUET, Jesús. Paz, Gutiérrez Alea y Tabío; felices discrepancias entre un cuento, un guión y un film: Fresa y Chocolate. *Fe de Erratas*, Chicago, n. 10, mayo 1995, p. 83-86.

⁴¹ SAID, Edward. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 121.

⁴² GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. No siempre fui cineasta. *Cine Cubano*, n. 14, 1985, p. 52.

⁴³ Ver PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Tomás Gutiérrez Alea: órbita y contexto. *Cinemais*, n. 01, Rio de Janeiro, set.-out. 1996, p. 123-152.

lhador e que nos deixa uma sombra de dúvida sobre as declarações, que talvez houvessem sido enunciadas burocraticamente, para quem as queria ouvir: “agora acabou?” Após essa cena, vemos Oscar rasgando seu roteiro, incapaz de persistir ou traduzir para o papel sua experiência: para ele, algo havia acabado.

Segundo Edward Said, um dos desafios do intelectual é representar o que professa por meio de seu trabalho e em suas intervenções, “sem se enrijecer numa instituição ou tornar-se uma espécie de autômato agudo a mando de um sistema ou método”⁴¹. Acreditamos que Alea procurou permanecer sempre fiel à tarefa que elegera, de assumir uma postura “comprometida porém crítica”, como defendia junto a seus colegas do Icaic: “tenemos que afirmar nuestra identidad y nuestra revolución (...) y al mismo tiempo tenemos que criticarla para ayudar a mejorarla (...) creo que esa es una contradicción delicada que exige de nosotros una habilidad especial y un gran sentido de responsabilidad”⁴². Entretanto, sua obra não é simples resultado de sua autodeterminação, ou do suposto cumprimento de seus objetivos e, sendo assim, compartilhamos da opinião do crítico e jornalista Paulo Paranaguá, que usa o termo “possibilismo” para definir o viés da obra desse cineasta: Alea abraçou a causa de fazer um “cinema possível”, dentro das condições existentes em Cuba⁴³. *Hasta cierto punto* realiza a crítica política, em seu discurso explícito e em suas metáforas sugestivas, porém não se pode ignorar as limitações — estéticas e ideológicas — dessa obra, nas quais pesaram, sem dúvida, as intervenções sofridas e a necessidade da constante negociação. Como crônica de uma época e representação carregada de ambigüidade, o filme dá a medida dos embates enfrentados pelos cineastas cubanos. Daí podermos afirmar, como conclusão, que a persistência (de Ícaro), que marcou a postura desse cineasta, e a habilidade com que soube aproveitar a polissemia da linguagem fílmica lhe permitiram realizar vôos nem sempre elegantes, mas indiscutivelmente ousados, pelos céus cubanos.



Artigo recebido em fevereiro de 2006. Aprovado em abril de 2006.

