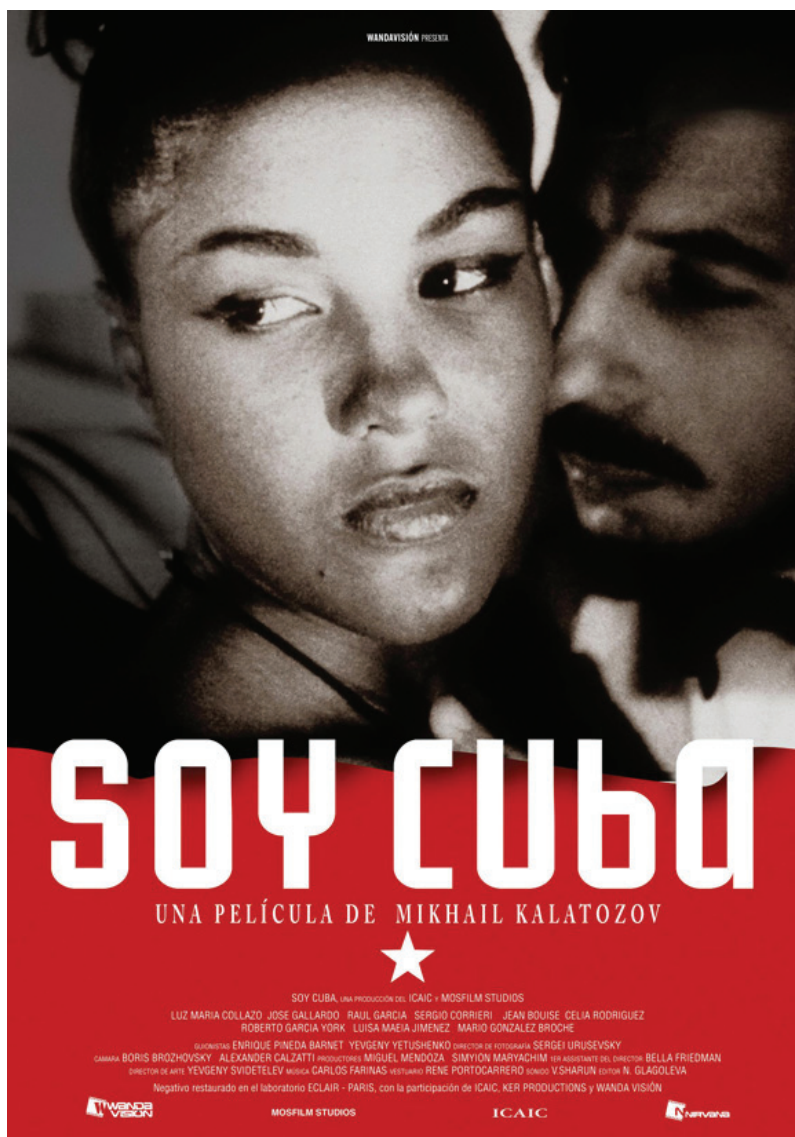


Identities overlapping:

o caso do filme Soy Cuba



Soy Cuba. Cartaz do filme. 1964.

Mariana Martins Villaça

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de História da Universidade Federal de São Paulo/Guarulhos. Autora, entre outros livros, de *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010. marimavi@hotmail.com

Identidades sobrepostas: o caso do filme *Soy Cuba*

Mariana Martins Villaça

¹ *Soy Cuba* (Я – Куба), URSS / Cuba, 1964, P&B, 140'. Direção: Mikhaïl Kalatosov. Roteiro: Enrique Pineda Barnet, Evgueni Evtuchenko. Fotografia: Serguei Urusevski. Cenário: Evgueni Svidetelev. Música: Carlos Fariñas. Som: Vladlène Charoune. Produção: Icaic/Mosfilm. Distribuição: MK2 Diffusion. Elenco: Luz Maria Collazo (Maria, Betty), José Gallardo (Pedro), Raúl García (Enrique), Sergio Corrieri (Alberto), Jean Bouise (Jim), Célia Rodríguez (Gloria), Luisa María Gimenez (Teresa), Mario Gonzalez Broche (Pablo), Salvador Wood (Mariano), Roberto García York, Fausto Mirabal, Bárbara Domínguez, María de las Mercedes Diez, Isabel Moreno, Isis del Monte, Tony López, Héctor Castañeda, Roberto Villar, Roberto Cabrera, Raquel Revuelta (voz off em espanhol), Nina Nikitina e Gueorgui Epifantsev (vozes off em russo). Prêmio: *Prix Excellent* em 1964, no VI Congresso da União Internacional de Técnicos Cinematográficos, em Milão. Prêmios da versão restaurada (DVD, 1995): prêmio da *National Society of Film Critics Awards*, em 1996 e Prêmio *Découverte* do Festival de Cannes, em 2004.

² *Soy Cuba, o mamute siberiano*, Brasil, 2004, 90', doc. Direção: Vicente Ferraz. Produção: Isabel Martinez; Fotografia: Vicente Ferraz e Tareq Daoud; Montagem: Dull Janiel e Mair Tavares; Música: Janny Padrón; Produtora: Três Mundos Produções; Estúdio/Distrib.: Imovision. Entrevistados no documentário: Enrique Pineda Barnet, Alexander "Sacha" Calzatti, Alfredo Guevara, Raúl García, Raúl Rodríguez, Yolanda Bennet, Sérgio Corrieri, Luz Maria Collazo, Salvador Wood, Carlos Fariñas, Juan Varona, Luis "Lolo" Carrilo. Prêmios: Em 2005 foi considerado "Melhor Filme" no Festival de Gramado e "Melhor documentário" no Festival de Guadalajara, recebeu o prêmio *Tiempo de Historia* em Valladolid e prêmio da Imprensa Internacional, em Chicago.

RESUMO

Analizamos o projeto, a produção e a recepção de *Soy Cuba* (Mikhail Kalatosov, 1964), co-produção cubano-soviética. Por meio da análise de artigos, cartas e depoimentos, refletimos sobre as tensões que permearam a realização do filme, entre 1961 e 1964, face aos acontecimentos políticos e às mudanças nas relações entre Cuba e URSS, no contexto da crise dos mísseis. Abordamos a participação de cada um dos países nessa co-produção, bem como elementos da narrativa e da estética que contribuíram para a atribuição de determinados sentidos políticos à obra e sua condenação, em Cuba e na URSS, pela crítica e pelos institutos que a produziram. Dialogamos ainda com a análise histórica e a memória construída sobre o filme, presentes no documentário *Soy Cuba, o mamute siberiano* (Vicente Ferraz, 2004).

PALAVRAS-CHAVE: cinema cubano; Revolução Cubana; crise dos mísseis

ABSTRACT

We analyze the design, production and reception of the film *Soy Cuba* (*I am Cuba*; Mikhail Kalatosov, 1964) a Cuban-Soviet co-production. Through the analysis of articles, letters and testimonials we reflect on the tensions that surrounded the making of the film, between 1961 and 1964, due to political events and changes in the relations between Cuba and the USSR in the context of the Cuban Missile Crisis. We discuss the participation of each of these countries in this co-production as well as narrative and aesthetic elements that contributed to the attachment of specific political interpretations of the work and its condemnation, in Cuba and in the USSR, by critics and by the institutions that produced it. We also discuss the historical analysis and memory built around the film, present in the documentary *Soy Cuba, The Siberian Mammoth* (Vicente Ferraz, 2004).

KEYWORDS: Cuban cinema; Cuban Revolution; missile crisis.

80

A história da polêmica co-produção cubano-soviética *Soy Cuba*¹, dirigida por Mikhail Kalatosov foi tema, há poucos anos atrás, do premiado documentário *Soy Cuba, o mamute siberiano* (2004), de Vicente Ferraz, exibido na 29ª Mostra BR de Cinema em São Paulo, em 2005². Ferraz, em seu longa-metragem de estréia, empreendeu uma cuidadosa desconstrução do processo de produção dessa obra ficcional, lançando luz sobre um projeto fracassado tanto em Cuba como na União Soviética, cujas causas suscitam inúmeras indagações ao historiador.

Na trajetória desse filme chamam a atenção, logo de cara, as ambições e expectativas que orientaram sua realização. Tratava-se da primeira grande

produção feita em solo cubano após a Revolução (1959), concebida como um filme “monumento” que não só deveria traduzir a radicalidade das transformações vividas na Ilha como as bases fundacionais de um novo cinema socialista, arejado do ponto de vista estético e político, sem as máculas do realismo socialista que marcara, durante muito tempo, a produção soviética moldada sob o stalinismo. Para a realização de tal façanha, havia total apoio do governo cubano e vultosos recursos soviéticos (provenientes dos Estúdios Mosfilm e do Conselho Estatal de Cinematografia da URSS), à disposição de uma conceituada equipe de profissionais soviéticos e cubanos, provenientes dos meios literário, artístico e cinematográfico.

A realização do filme durou oficialmente 14 meses, mas se arrastou por mais de dois anos, pois abrangeu uma fase de “pesquisa de campo” em Cuba, no final de 1961, a elaboração do roteiro e a pré-produção em Moscou, ao longo de 1962, e as filmagens que ocorreram entre fevereiro de 1963 e março de 1964. No intervalo de tempo entre a primeira visita dos soviéticos a Cuba e o início das filmagens, ocorreu a Crise dos Mísseis (cujo ápice se deu em outubro de 1962), acontecimento que, a nosso ver, teve grande relevância nos resultados finais desse projeto. O desfecho da Crise dos Mísseis, que derivou num imprevisto abalo das relações diplomáticas - e pessoais - entre cubanos e soviéticos, ecoou uma mudança de conjuntura política que nos parece fundamental para a compreensão do destino trágico da obra, como veremos adiante.

Além de fatores políticos implicados, a demora e a monumentalidade da produção geraram tensões dentro da equipe e desta com os cineastas cubanos, ávidos por filmar e certamente insatisfeitos por terem sido preteridos nessa missão de realizar “a” grande obra cinematográfica da Revolução. Como afirma Alfredo Guevara em seu depoimento a Vicente Ferraz, naquela época em que a imediatez dos registros e da produção artística se impunha como necessidade, se já era um “luxo” levar 14 semanas na realização de um filme, 14 meses era considerado simplesmente um disparate. Nesse sentido, outro depoimento, do operador Juan Varona, enfatiza o quanto essa equipe foi privilegiada, ao dispor de locações variadas para as filmagens, espalhadas pela Ilha (o que demandava transporte, estadia e alimentação para uma equipe muito numerosa), ou um número alto de figurantes, chegando a mobilizar cerca de cinco mil soldados cubanos.

O desfecho da polêmica história da produção de *Soy Cuba* culmina com a rejeição geral ao filme, no momento de sua exibição. A narrativa, a estética e a *mise-en-scène* desagradaram o público e a crítica dos dois países, sendo a obra logo condenada ao esquecimento, ainda que a meta inicial fosse exibi-la em larga escala e mundialmente. O filme, além de decepcionar os produtores envolvidos (Icaic – Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos – e Mosfilm, bem como os governos dos dois países), evidenciou um nítido desencontro entre concepções de arte revolucionária, entre entendimentos do que seria a “cubanidade”, bem como um descompasso entre a cultura cinematográfica dos públicos cubano e soviético para os quais o filme especialmente se destinava.

No entanto, após ter ficado pouquíssimo em cartaz nos dois países e ter sido esquecido por cerca de trinta anos, a crítica de cinema norte-americana chamou a atenção para o filme, agora reavaliado e considerado uma legítima “obra de arte” cinematográfica, após sua exibição em 1992, no Telluride Film Festival (EUA). No ano seguinte, ao ser exibido também

³ Ver *Dossier-exposition Soy Cuba* disponível em <http://www.kinoglaz.fr/soy_cuba.htm> Acesso em 16 nov. 2010. VENTURA, Mauro. Eu sou Cuba. *O Globo*, 26 mar. 2004, Segundo Caderno, p. I-3.

⁴ ZANIN, Luiz. Soy Cuba: um filme esquecido da Guerra Fria. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 12 jan. 2006. Disponível em <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/soy-cuba-um-filme-esquecido-da-guerra-fr/>>. Acesso em 05 out. 2010.

⁵ Esse artigo é um desdobramento da tese de doutorado finalizada em 2006 e publicada com o título *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010. Neste livro, abordamos a história dessa produção nas páginas 115 a 123.

no Festival de San Francisco, Martin Scorsese e Francis Ford Coppola se encantaram pela obra e decidiram restaurá-la e relançá-la comercialmente, em 1995³. Divulgado internacionalmente, o filme passou a ser considerado *cult*, um exemplar raro, um “fóssil” cinematográfico (como sugere a alusão ao “mamute siberiano”, expressão do crítico J. Hoberman que figura como subtítulo do documentário), no qual era possível contemplar marcas do estilo indiscutivelmente grandiloquente de Kalatosov e traços do realismo socialista.

Realizado após e em função desse inesperado *revival* de *Soy Cuba*, o documentário de Vicente Ferraz, além de nos contar detalhes curiosos do processo de feitura do filme, valendo-se de material de arquivo, depoimentos e artigos de jornal, lançou luz sobre a relação entre memória e esquecimento, em nível individual e coletivo. Ferraz entrevistou integrantes da equipe de produção que não tinham conhecimento, à época dessas entrevistas, da inesperada fama que arrebatara o filme.

São bastante lúcidos, no documentário, os depoimentos prestados pelo maestro Carlos Fariñas e pelo ex-presidente do Icaic, Alfredo Guevara, a respeito do significado da “redescoberta” do filme. Guevara alerta que o filme só foi resgatado – e tratado como uma espécie de “achado arqueológico” – porque o significado daquela realização e seu teor político não representariam mais uma ameaça aos EUA. Fariñas, nesse mesmo sentido, comenta que após o comunismo não ser mais perigoso, os americanos deixaram de criticar o realismo socialista, trazendo obras representativas dessa tendência para seus museus e transformando-as em algo *cult*, fenômeno que se aplica a *Soy Cuba*.

No documentário, há momentos que deixam entrever o desconforto de alguns entrevistados ao relembrares a história de *Soy Cuba* ou ao perceberem o quanto suas impressões negativas se diferenciavam da recente celebração internacional. Como afirma o crítico de cinema Luiz Zanin, o documentário explora, portanto, as “múltiplas recepções possíveis de uma obra segundo momentos históricos diferentes”⁴, abordagem que vem ao encontro dos interesses e inquietações do historiador ao focar não apenas as relações entre arte e política, como as imprevisíveis ressignificações (políticas e estéticas) de algumas obras sob efeito do tempo histórico.

Um de nossos objetivos, neste artigo, é buscar compreender os desencontros latentes na realização de *Soy Cuba* e que, em parte, explicam a recepção negativa e o “desconforto” registrado pelo documentário. Levando em conta que foi uma co-produção, procuramos refletir sobre a parcela de responsabilidade dos cubanos no tão alardeado “fracasso soviético” do projeto. Para isso, dialogamos com a análise construída pelo documentário de Ferraz, nos servindo das informações que levantamos sobre o filme junto à fortuna crítica e ao longo da pesquisa que empreendemos sobre as relações entre o Icaic e a política cultural em Cuba, compreendendo que muitas das tensões inerentes à história dessa co-produção se vinculam aos conflitos vigentes no meio artístico-intelectual, após a Revolução⁵. Outro objetivo deste trabalho é revisitar o filme, focar aspectos narrativos e estéticos, a fim de verificar o quanto este carrega as “máculas” do realismo socialista, repudiado pela maioria dos cineastas cubanos e pelo próprio discurso de Kalatosov.

Ser ou não ser cubano-soviético

Em geral *Soy Cuba* é descrito como uma produção soviética, identidade derivada da nacionalidade de seu diretor e do resultado final da obra, considerado mais “eslavo” que “caribenho”, como nos sugere o documentário de Vicente Ferraz. Entretanto, a despeito da origem soviética do realizador e de boa parte dos recursos financeiros, houve grande participação de cubanos em todo o processo de produção. Além dos atores cubanos envolvidos, o escritor Enrique Pineda Barnet foi co-autor do roteiro, o maestro Carlos Fariñas compôs a trilha-sonora, o pintor René Portocarrero prestou assessoria artística e fez o cartaz do filme, sem falarmos nas funções administrativas ou “técnicas”, como a de secretária de produção, exercida por Yolanda Benett, assistentes de câmera, iluminadores, operadores, dentre outras. Além disso, a obra contou com o apoio do governo de Cuba, das Forças Armadas e foi oficialmente coproduzida pelo Icaic.

A direção do instituto cubano, além de disponibilizar veículos, equipamentos, instalações e outros serviços, opinou sobre o roteiro em dois momentos importantes da elaboração e despendeu esforços para promover o filme, dentro e fora de Cuba. Assim, entendemos que não se deve atribuir o decepcionante resultado da obra (naquela época) à visão “exótica” soviética. Ainda que o poder de decisão de um e de outro país tenha sido certamente desigual no processo de produção, houve uma inegável cooperação que nos leva a considerar a dupla responsabilidade dos dois países sobre o projeto original e a obra acabada. A história da elaboração do roteiro, como veremos, demonstra essa “cumplicidade”.

A idéia de fazer uma co-produção brotou do governo soviético, segundo depoimento de Alfredo Guevara (presidente do Icaic entre 1959 e 1982, e de 1992 a 2000) no documentário brasileiro. No início dos anos 1960 proliferavam, em Moscou, espetáculos e eventos inspirados na Revolução Cubana⁶. Com esse espírito, o governo soviético, em 1961, designou Mikhail Kalatosov para realizar um filme grandioso, que ecoasse a solidariedade e a cooperação recém firmadas entre Cuba e URSS, principalmente após a adesão do governo cubano ao socialismo.

Em Cuba, apesar de ter sido o cinema documental o principal foco de investimentos estatais, logo após a Revolução, o governo tinha clareza de que a realização de um grande filme de ficção, por um renomado cineasta socialista, muito contribuiria para a difusão da nova imagem do país. Um filme assim endossaria a qualidade do cinema que vinha sendo realizado em Cuba, e que já colecionava assinaturas de realizadores conceituados como Cesare Zavattini, Armand Gatti, Andrzej Wajda, Román Karmen, Theodor Christensen, Chris Marker, Joris Ivens, e outros integrantes da primeira leva de estrangeiros que veio ensinar e produzir no Icaic, entre 1959 e 1962. Além disso, uma produção cubano-soviética selaria, do ponto de vista simbólico, uma parceria ainda vista com desconfiança por intelectuais, artistas e líderes políticos cubanos temerosos de que a Ilha fosse submetida a outro imperialismo.

Vale notar que o Partido Comunista de Cuba sequer existia (seria fundado em 1965) e o partido cubano mais próximo da URSS era o moribundo Partido Socialista Popular, o PSP, criado em 1925 e, após 1961, dissolvido nas Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI), que fundira e centralizara as principais forças políticas vigentes em Cuba. O

⁶Por exemplo, o espetáculo *Viva Cuba*, dirigido por Moiseiev, a ópera *Hija de Cuba* (composta por Konstantin Listov, com libreto de Medovi e Poliakov) e a peça teatral *El cumpleaños de Teresa*, mencionados pelo escritor cubano Pineda Barnet que salienta, entretanto, as dificuldades dos russos em adentrar a realidade cubana, afirmando que a peça, segundo suas impressões, era uma somatória de deformações subjetivas, mal gosto e exotismo. PINEDA BARNET, Enrique. Después de pasar un charco. *Cine Cubano*, n. 9, La Habana, 1963, p. 56-66.

⁷ Ver seção “Notas y noticias” de *Cine Cubano*, La Habana, n. 9, 1963, p. 77.

⁸ Ver as oito resenhas que integram o dossiê Tercera Semana de Cine Soviético. *Cine Cubano*, La Habana, n. 10, 1963, p. 44-60.

⁹ PINEDA BARNET, Enrique. El cadillac de puro charol. *Cine Cubano*, La Habana, n. 8, 1962, p. 53-58.

PSP era visto com alguma restrição pela opinião pública pois sua direção inicialmente hesitara em apoiar o Movimiento Revolucionário 26 de Julio (M-26) e a guerrilha contra o governo de Fulgencio Batista (1952-59). No entanto, após a tomada de poder pelo M-26, dada a necessidade de agregar todas as forças ao novo governo, bem como a pouca quantidade de quadros confiáveis para dirigir instituições culturais de peso, vários integrantes do PSP foram postos à frente de institutos e órgãos, caso de Alfredo Guevara, nomeado presidente do Icaic.

Após a declaração do caráter socialista do regime, em 1961, Guevara, fiel a sua formação política, não escondia seu entusiasmo pelo estreitamento de laços entre Cuba e a URSS, enquanto boa parte dos cineastas do Icaic mostrava-se temerosa em relação à superpotência, ainda que houvesse interesse pela ampla cinematografia socialista, principalmente a polonesa e a tcheca. Nessa época foram firmadas três coproduções com países socialistas: além de *Soy Cuba*; a produção cubano-tcheca dirigida por Vladimir Cech, *Para quien baila La Habana*, e a produção cubano-alemã, *Operación preludeo*, a cargo de Kurt Maetzig.⁷

É nesse contexto de construção de uma identidade socialista, aplaudida por uns, acompanhada com receio por outros, que chegam a Cuba Kalatosov e parte da equipe: Serguei Urusevski (fotógrafo) e Evgueni Evtuchenko (roteirista). Tal visita tinha o objetivo de empreender um “reconhecimento de campo”, postura que revela alguma preocupação da equipe em compreender Cuba e vencer parte da inegável distância entre as duas realidades.

Mikhail Kalatosov (1903-1973), nos anos 1960, era um cineasta maduro, mundialmente reconhecido, que já havia dirigido 16 filmes, após seu primeiro, em 1918. O mérito internacional havia sido conquistado em 1958, com a premiação, em Cannes, de seu filme *Quando voam as cegonhas*, então considerado um prenúncio da nova fase do cinema soviético. Dessa “nova onda soviética”, como se referiam os cubanos (emprestando o termo da *nouvelle vague*) participavam, além de Kalatosov, Andrei Tarkovski (que se tornaria famoso, em 1963, ao ganhar o Leão de Veneza por *A infância de Ivan*), Grigori Chujrai (diretor de *A balada do soldado*), Mijail Kalil, Stanislav Rostovski, dentre outros cineastas que procuravam abordar a experiência da revolução russa e das guerras mundiais de um ponto de vista subjetivo, anti-stalinista, buscando realizar o que chamavam de filmes-poesia ou poemas cinematográficos.⁸ Acompanhava o famoso diretor, o cinegrafista Serguei Urusevsky (1908-1974), também diretor de fotografia e pintor amador, que já havia trabalhado com Kalatosov em diversas produções, dentre as quais a mencionada *Quando voam as cegonhas* e *A carta que não se enviou* (1959). Cabe mencionar que sua esposa Belka, que viria a Cuba num segundo momento, teve papel primordial no processo de filmagem de *Soy Cuba*, ao exercer, por seu domínio do espanhol, a mediação entre a parte russa e cubana da equipe, e também ao selecionar os atores (em geral, não atores) e prepará-los. Completava o trio, com Kalatosov e Urusevski, o jovem poeta Evgueni Evtuchenko, escolhido como roteirista por já ter sido enviado a Cuba como correspondente do Pravda e conhecer algo da Ilha.

Enrique Pineda Barnet⁹, inicialmente cicerone dos soviéticos e depois co-roteirista do filme, narrou brevemente aspectos do “reconhecimento de campo” realizado por Kalatosov e companhia, por Havana e diversas províncias do país. Pineda Barnet e Saul Yelin, responsável pelas relações

internacionais do Icaic, acompanharam os estrangeiros por semanas. Em seu artigo a modo de crônica, destacou as visitas de caráter oficial a Carlos Rafael Rodríguez, Haydée Santamaría, Che Guevara, Fidel, Raul Castro e Vilma Espín, Alejo Carpentier, Juan Blanco e René Portocarrero. Também narrou o “turismo social” a escolas e bairros pobres que passavam por reurbanização (como Las Yaguas, que inspirou a primeira história narrada no filme). O mais interessante do relato, vale destacar, é que este nos informa, *en passant*, que os russos também apostaram no hipódromo, assistiram grupos de dança, *descargas* (sessões de jazz cubano), rituais de santería, o famoso espetáculo de cabaré do Tropicana, shows de cantoras “da noite” como Elena Burke e La Lupe, dentre outros programas reminiscentes da época de Batista.

Após atuar como guia, Pineda Barnet foi convidado a colaborar com o roteiro, então estruturado provisoriamente em cinco partes: “O colonialismo e seus efeitos na cidade”, “A tragédia do campesinato”, “A gestação da luta operário-estudantil”, “A luta no campo”, “A luta nas montanhas e o triunfo”.¹⁰ Após as viagens e algumas semanas de trabalho, um esboço de roteiro foi submetido ao Icaic, onde recebeu críticas e observações de Alfredo Guevara e dos cineastas Tomás Gutiérrez Alea e Júlio García Espinosa.

Ao final de 1961, os três russos voltaram a Moscou, seguidos por Pineda Barnet, um mês depois, já início de 1962, para continuarem trabalhando e prepararem-se para as filmagens. Pineda Barnet passou muitos meses em Moscou e deixou registrado, num outro artigo de janeiro de 1963, as inúmeras dificuldades enfrentadas por ele e seus parceiros no desenvolvimento do roteiro¹¹.

De início, segundo Pineda Barnet, havia clareza da equipe apenas em relação ao que se deveria evitar, como a menção direta a fatos históricos, a construção de heróis “puros” e o excesso de diálogos. A idéia geral era produzir um filme nada tradicional: um poema cinematográfico, atraente para as massas, baseado em princípios socialistas. Foram feitas várias versões das diversas partes do roteiro, pois sempre surgiam problemas como o artificialismo, a distância da realidade cubana, a falta de unidade, a disparidade de estilos entre os redatores, enfim, dificuldades agravadas por entraves na comunicação, ainda que houvesse a mediação de um tradutor mútuo, o jovem Pavel Grushkó, contratado no meio do processo¹².

São vários os momentos de desabafo de Pineda Barnet ao narrar o martírio que parece ter sido a escritura do roteiro: “Algo no sale, pero no sabemos qué”; (...) “La primavera avanza por Moscú. Me preocupaba lo que tenemos realizado del guión, siento que falta mucho de profundidad...”; “(...) intervienen ya factores de colaboración, de lograr afinidades de gusto estético, de estilo, de comprensión cabal de las mutuas ideas. Todo esto, más la diferencia idiomática, las traducciones, la formación cultural...”¹³

Depois de meses de trabalho, acordou-se que os problemas não sanados no roteiro seriam resolvidos nas próprias filmagens: “con la incorporación de estos compañeros cubanos [técnicos e atores], habrá menos posibilidades de cometer faltas al mostrar la Revolución Cubana y al revelar los caracteres y el espíritu del pueblo cubano”. Nesse sentido, Pineda enfatiza a importância da intervenção do ICAIC: “La lectura de la gente del Icaic dará el resultado final”.¹⁴ Essa leitura tem início ainda em Moscou, quando o cineasta Julio García Espinosa, vindo do festival de Karlovy Vary (Tchecoslováquia), participa das últimas reuniões da equipe em solo russo.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 57.

¹¹ PINEDA BARNET, Enrique. Después de pasar un charco, *op. cit.*, p. 56-66.

¹² *Idem, ibidem*, p. 58 e 61

¹³ *Idem, ibidem*, p. 59, 62 e 63.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 61 e 65.

¹⁵ Carta a Carlos Fariñas de 22/03/1962 *apud* GUEVARA, Alfredo. *Y si fuera una huella? Epistolario*. Madrid/La Habana: Ediciones Autor/Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, 2008, p. 110.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 110 e 111.

¹⁷ Ver GUEVARA, Alfredo. Declaraciones de Andrzej Wajda sobre Cuba; Seis preguntas a John Woward Lawson; RODRÍGUEZ ALEMÁN, Mario. Encuentros con Grigori Chujrai; Valentin Jeshov habla sobre Balada del soldado. *Cine Cubano*, La Habana, n. 8, 1962, p. 1-4 e 27-33.

¹⁸ Para mais detalhes sobre esse episódio ver GOTT, Richard. *Cuba: uma nova história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 224-238. Há dois extensos capítulos dedicados ao tema em MONIZ BADEIRA, Luiz Alberto. *De Martí a Fidel: a Revolução Cubana e a América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 443-524.

Em 1963, quando Pineda Barnet, de Moscou, publica esse relato sobre o processo de elaboração do roteiro, o clima entre Cuba e URSS já havia mudado em relação ao do início do projeto. Assim, o sentido político de sua preocupação em mostrar que aquele não era um projeto apenas dos soviéticos e, principalmente, ao justificar possíveis fragilidades do roteiro, se torna mais evidente ao compreendermos alguns desdobramentos da crise dos mísseis.

Os mísseis e o filme: efeitos da crise de outubro

Conforme frisamos anteriormente, os comunistas do antigo PSP, como Alfredo Guevara, receberam a declaração do caráter socialista do regime cubano com vívido entusiasmo. Este é latente em sua carta endereçada ao maestro cubano Carlos Fariñas, escolhido por Kalatosov para compor a trilha sonora do filme, pois se encontrava estudando, como bolsista, no Conservatório Tchaikovski de Moscou. Guevara, além de comunicar a Fariñas sobre sua nova missão, demonstra ávido interesse pelo “renascimento cultural da URSS”, fenômeno que, segundo ele, vinha sendo propiciado pelo governo de Nikita Krushev. Guevara expõe ao colega sua vontade de absorver o máximo possível desse país: “Si podemos aprender de nuestros amigos soviéticos, de sus problemas, conflictos y luchas, de sus aciertos, y de la forma en que van encontrando el camino, por qué no hacerlo?”¹⁵. Assim, deseja do músico obter informações sobre o quê de mais promissor se produzia culturalmente no país, reclamando do parco intercâmbio existente entre Cuba e URSS: “Cómo suplir semejante deficiencia, cómo hacer entender que nuestro cérebro funciona y que aspiramos a recibir algo más que condensados, cómo enviar al infierno las pastosas traducciones de Literatura Soviética, hechas acaso con el afán piadoso pero capaces de hacer odiar hasta a Gorki? (...) Hay que hacer algo, hay que secar oceanos, pero hay que abrir la comunicación entre lo que allá pasa y lo que aquí presentimos”¹⁶.

Reiterando o entusiasmo expresso pelo presidente do Icaic, a revista *Cine Cubano* (também dirigida por Guevara) em 1962, preparava o leitor para a boa acolhida a Kalatosov e sua equipe, que em breve (outubro de 1962) regressariam a Cuba para iniciar as filmagens. A revista procurava informar seu público sobre as qualidades do Novo Cinema Soviético e destacava que Kalatosov e Evtushenko, após sua primeira visita, haviam se encantado pela Ilha e transmitiam esse encantamento a outros cineastas estrangeiros, como testemunhara o polonês Andrei Wadja.¹⁷

Esse empenho na promoção de Kalatosov deve ser entendido no contexto daquele ano de 1962, quando a presença soviética é maciça em Cuba, em virtude da Operação *Anadyr*, firmada no mês de julho. Esta operação implicou o desembarque de milhares de soldados russos, armamentos pesados, tanques e aviões, em função da instalação dos mísseis nucleares que provocaram uma das piores tensões da Guerra Fria: a “crise de outubro”.¹⁸ Essa “invasão soviética” causava algum incômodo no meio cultural cubano não só em razão do inegável clima de guerra se aproximando como também em virtude da sensação de que a URSS poderia exercer controle sobre Cuba.

Kalatosov voltou a Ilha justamente nesse mês de outubro, no auge da Crise dos Mísseis, e em início de filmagens foi convidado a participar de uma mesa-redonda no Icaic, realizada no dia 26. A mesa era composta

por cineastas cubanos - Julio García Espinosa, Jorge Fraga, Tomás Gutiérrez Alea - e cineastas estrangeiros que se encontravam no país realizando co-produções: Kalatosov, o alemão Kurt Maetzig, o francês Armand Gatti e o tcheco Vladimir Cech. O título da mesa era uma indagação: “O que é o moderno na arte?”, e servia como pretexto para a discussão da situação da arte contemporânea no mundo socialista e, especialmente, para questionar a política do realismo socialista, tema candente no próprio Icaic¹⁹. O tema e a composição dessa mesa revelam o claro propósito dos cineastas cubanos em aproveitar a presença dos socialistas para discutir a possível normatização da arte em Cuba, após as declarações de Fidel acerca da política cultural da Revolução, suas famosas *Palabras a los intelectuales*.²⁰

Além de procurarem afugentar o fantasma do realismo socialista, pedindo testemunhos críticos aos convidados, os cineastas cubanos aproveitavam a oportunidade para se fazerem ouvir, com o aval dos estrangeiros. O número de *Cine Cubano* publicado após a mesa, no início de 1963, trazia outros depoimentos de estrangeiros sobre o tema, antecidos por um pequeno texto introdutório de Alfredo Guevara que justificava a discussão, argumentando que havia muitas pessoas no país que se dedicavam a “desenterrar mortos”.²¹

Sabemos que o desfecho da crise dos mísseis, ainda que tenha evitado o mal maior (o conflito nuclear) não foi inteiramente do agrado do governo cubano, que acabou não tendo suas exigências e condições contempladas nas negociações entre os governos soviético e norte-americano, após semanas de tenso diálogo. Fidel esperava incluir, como condição aos EUA para a retirada dos mísseis soviéticos da Ilha, alguns pontos que diziam respeito à soberania de Cuba, como o direito de possuir armamentos pesados para sua defesa e a desocupação da base militar de Guantánamo (até hoje em poder norte-americano). Ao fim e ao cabo, o governo cubano foi praticamente excluído das negociações entre Krushev e Kennedy, o que provocou um grande esfriamento na relação entre Cuba e URSS.

O “dever de reciprocidade”, para usarmos uma expressão de Moniz Bandeira²², que imperava em Cuba diante da generosidade econômica demonstrada pelos soviéticos desde 1961, dava lugar então a certo ressentimento político que servia de alimento para a concepção de que Cuba deveria buscar sua autonomia e seu modo próprio de socialismo. Essa concepção, latente no meio cultural desde o início da Revolução, rapidamente encontrou eco e reverberou entre escritores e artistas, principalmente aqueles que não tinham vínculo algum com o antigo PSP e, principalmente, temiam uma “sovietização” de Cuba, caso da maioria dos cineastas do Icaic e em particular, Tomás Gutiérrez Alea²³. Podemos afirmar, assim, que há, no fim de 1962 e ao longo de 1963, um clima propício para os discursos e as iniciativas de afirmação do socialismo “cubano” e da arte nacional. É esse o período da realização de *Soy Cuba*, projeto que acaba, por obra do destino, “chegando atrasado” ao casamento cubano-soviético que se mostrava muito mais harmonioso até outubro de 1962.

Além desse clima um pouco pesado entre cubanos e soviéticos, após a Crise dos Mísseis, o meio cultural cubano vivia um intenso e particular conflito político-ideológico que, novamente, colocava a questão do realismo socialista no centro do debate. Enquanto Kalatosov realizava sua grande produção, em 1963, acompanhado por um *staff* de mais de cem pessoas, o Icaic fervia com a chamada Crise de 1963, nome dado às sucessivas discus-

¹⁹ Nessa mesa, os cineastas estrangeiros e cubanos defendem as obras de artistas comumente injustiçados como Stravinsky, Picasso e Chagall. Ver Sobre El moderno en el arte. In: FORNET, Ambrosio (org.) *Alea, una retrospectiva crítica*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007, p. 290-296.

²⁰ Estas haviam sido publicadas no ano anterior, em função da polémica gerada pela censura a um curta-metragem denominado *P.M.*, realizado de forma independente por cubanos não pertencentes ao Icaic, sobre uma temática considerada inadequada (o registro noturno da boemia na região portuária de Havana). Sobre o “Caso P.M.” e seus desdobramentos Ver MISKULIN, Silvia. *Cultura ilhada: imprensa e revolução cubana (1959-1961)*. São Paulo: Xamã, 2003.

²¹ São publicados depoimentos de Mihail Romm, Andrzej Wajda, Gregori Kozincev, e Nazim Hikmet. A apresentação de Alfredo Guevara se intitula “Testimonios/Prolongando una discusión”. *Cine Cubano*, La Habana, n. 10, 1963, p. 50-60.

²² MONIZ BADEIRA, Luiz Alberto. *De Martí a Fidel, op. cit.*, p. 449.

²³ Esse cineasta, ao longo dos anos 1960, realizou filmes que trazem críticas ácidas à burocracia de modelo soviético e ao realismo socialista, como *Las doce sillas*, *La muerte de un burócrata* e *Memórias del Subdesarrollo*, filme que termina com cenas documentais da Crise dos Mísseis.

sões na imprensa, geradas por discrepâncias ideológicas e estéticas entre membros do Instituto e intelectuais comunistas provenientes do ex-PSP, que ocupavam cargos significativos no meio cultural e acadêmico (como o Consejo Nacional de Cultura e a Universidad de La Habana). Essa crise englobou uma série de debates públicos, além de artigos (acompanhados de réplicas e trélicas) publicados no jornal *La Gaceta de Cuba* e na revista *Cine Cubano*²⁴. Os principais envolvidos nos debates eram, de um lado, Alfredo Guevara e os mesmos cineastas cubanos que participaram da mesa-redonda com Kalatasov: García Espinosa, Gutiérrez Alea e Jorge Fraga, opositores do realismo socialista e da condenação de obras de cineastas estrangeiros considerados “depravados e derrotistas” (como Fellini, Antonioni e Godard). Tal era a avaliação sustentada por intelectuais comunistas que, do lado oposto, endossavam o realismo socialista e defendiam a proibição de filmes “sem mensagem” e da arte de vanguarda, considerada de difícil compreensão para as massas.

Ao longo de inúmeros artigos, manifestos e abaixo-assinados, o combate moral ao realismo socialista pareceu triunfar, mas não houve um desfecho claro para a questão e nem pronunciamento oficial a respeito (este se delinaria em 1965, quando Che Guevara publica suas opiniões acerca do lugar dos artistas e intelectuais na nova sociedade). De toda forma, após a Crise de 1963, ocorreu certa “reacomodação política”: Alfredo Guevara rompeu definitivamente com seus ex-correligionários e se posicionou ao lado dos cineastas no combate ao realismo socialista, mas sem radicalizar a luta pela defesa da liberdade de expressão em Cuba. Por outro lado, o grupo dos “comunistas ortodoxos” (historicamente pró-soviéticos) perdeu gradativamente força política e os cargos por eles ocupados foram preenchidos por figuras ligadas ao antigo M-26 e ao círculo político de Fidel Castro. Ainda assim, a tensão em torno dos contornos e limites da arte em Cuba se prolongaria não só pelo resto dos anos 1960 como pela década seguinte, em função das aproximações e distanciamentos entre os governos cubano e soviético, bem como da dinâmica própria dos debates e ações envolvendo a política cultural.

Os desdobramentos políticos da crise de outubro e os debates mencionados ajudam a entender o nacionalismo e certo “pé atrás” dos artistas e intelectuais cubanos em relação à URSS e aos comunistas “de carteirinha”, bem como a má-vontade com que a crítica e o público receberam *Soy Cuba*, em 1964. Esse filme, ao final, se mostrou inegavelmente marcado, a despeito das intenções renovadoras de Kalatosov, pela tradição cinematográfica soviética e pela cultura política comunista, não isentas do tão debatido (e combatido) realismo soviético, como procuraremos demonstrar.

A narrativa no filme: moldes talhados pelo realismo socialista

O filme aborda quatro histórias individuais que se passam antes da Revolução, com exceção da última, cujo desfecho ocorre em meio à vitória dos rebeldes. Os quatro episódios narrados se alternam entre cidade e campo, cuidado que revela a preocupação em transmitir a idéia de uma Revolução de alcance nacional, totalizadora, em que atuaram como protagonistas tanto camponeses analfabetos do Oriente, como estudantes intelectualizados de Havana, perfis de Mariano e Henrique, dois dos principais personagens da obra. Distribuindo assim o “protagonismo re-

volucionário”, todos poderiam se identificar com a leitura da Revolução construída pelo filme.

Vale destacar que dos quatro protagonistas, três não eram atores profissionais: Luz Maria Collazo (Maria/Betty), José Gallardo (Pedro) e Raúl García (Henrique). Kalatosov optara por selecionar tipos convincentes para a obtenção da “forma simbólica e poética” que almejava, como declarava, não pesando nessa escolha a interpretação tecnicamente qualificada: “No he escogido actores experimentados. Algunos no han actuado nunca y otros apenas empiezan. Yo creo que el cine no necesita mucho del actor profesional, porque lo que cuenta para lograr un personaje en la pantalla, es antes que todo una presencia humana”²⁵.

Ainda que essa opção fosse questionável, a *performance* dos não-atores não foi o grande problema apontado pela crítica: a forma narrativa incomodou muito mais. De fato, ainda hoje causa algum estranhamento o uso da voz *off*, que recita um texto (mais pedagógico que poético), em primeira pessoa, identificando-se, reiteradas vezes, como sendo a própria Cuba. O título inicialmente provisório (*Soy Cuba*) acabou permanecendo, por soar bem nas duas línguas, a despeito de ser considerado “sem graça”, segundo o roteirista cubano²⁶. O narrador é, assim, uma voz feminina que, em tom suave, lento e declamatório, pontua o começo do filme e o fim de cada episódio, apenas reiterando o que parece já ter ficado óbvio em cada pequena história. A voz *off* principal, a despeito de ser interpretada por uma consagrada atriz do teatro cubano, Raquel Revuelta, confere uma solenidade artificial e excessiva para a obra. Como se não bastasse a pouca qualidade do texto pseudo-poético declamado, há uma reiteração irritante: a cada frase pronunciada em espanhol, outra voz feminina a repetia em russo, como num monótono ditado de curso de línguas.

Esse recurso parece ter sido uma solução encontrada para que o filme prescindisse de legendas nos dois países e atingisse, pela empatia da língua, ambos os públicos. O mínimo uso de diálogos havia sido uma exigência de Kalatosov na elaboração do roteiro, uma vez que o objetivo final era buscar imagens suficientemente poéticas que sintetizassem idéias. No entanto, a solução conseguida foi uma quase sobreposição de falas (uma vez que toda frase é falada em espanhol e imediatamente em russo), que provoca um estranhamento pelo grande contraste que há entre os timbres dos atores cubanos e russos, e entre as musicalidades das duas línguas.

Como se não bastasse, a inserção de números musicais apenas colaborou para aumentar o estranhamento, uma vez que nas seqüências em que os atores aparecem cantando, esses são dublados, em espanhol, por vozes de cantores profissionais (algumas delas já um tanto familiares ao povo cubano), cujos timbres também destoam do biotipo do ator. No terceiro episódio, por exemplo, há uma seqüência na qual temos um mendigo, senil e banguela, sentado à entrada do edifício onde o protagonista, o universitário Henrique, sobe até a cobertura, para tentar assassinar o chefe de polícia (cuja residência se situa do outro lado da rua). Esse velho mendigo entoava uma linda canção, ao violão (instrumento que não é exatamente o que ele porta) com uma voz de timbre incorporado e aveludado que contrasta com sua fragilidade e sua comedida *performance* (seus dedos mal dedilham o instrumento). Nos depoimentos do maestro Carlos Fariñas e de Enrique Pineda Barnet ficamos cientes de que foi opção de Kalatosov manter aquele figurante para interpretar um cantor de rua (uma vez que

²⁵ Depoimento de Mikhail Kalatosov, s/d, publicado no verbete “Soy Cuba” em GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. *Guía crítica del cine cubano de ficción*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2001, p. 327-328.

²⁶ PINEDA BARNET, Enrique. Después de pasar un charco, *op. cit.*, p. 59.

tinha o tipo desejado pelo diretor) e que ambos fizeram o possível para minimizar o ridículo desta discrepância, compondo para o filme uma obra que minimamente se “encaixasse” nos movimentos da boca do mendigo (que articula, de forma sofrível, algumas palavras). Vale acrescentar que, por ironia do destino, a canção composta às pressas, intitulada simplesmente “Canción triste”, acabou se tornando um “clássico” do repertório para violão, na América Latina.

A seguir adentraremos, brevemente, cada um dos episódios que compõem o filme, a fim de compreendermos a estrutura narrativa adotada por Kalatosov e percebermos outros aspectos que desagradaram o público e a crítica, nos dois países.

O pecado de Maria

Antes de conhecermos a primeira protagonista, o filme começa com uma famosa seqüência na piscina do então luxuoso hotel Capri. Essa seqüência convida o espectador ao *voyerismo*, uma vez que a câmera, em movimento contínuo, percorre vertical e horizontalmente toda a extensão da cobertura do edifício, estimulando o olhar quase “hipnótico”, favorecido pelo jazz executado pela banda ali presente e pelas belas mulheres que desfilam. Para surpresa do espectador, a câmera literalmente mergulha na piscina, acompanhando uma mulata que solta sensualmente seus cabelos.

Neste primeiro episódio, é narrada a histórica da católica Maria, mulata que vive numa favela da periferia, noiva de um vendedor de frutas, e que se rende secretamente à prostituição. Usando o codinome Betty, Maria faz sua estréia como garota de programa numa boate freqüentada por norte-americanos. Nessa boate, decorada com bambus, máscaras e totens africanos, a música incide fortemente, seja na forma da romântica balada interpretada pelo *crooner*, seja no batuque avassalador que conduz as mulheres – e a protagonista – ao transe.

Um dos estrangeiros que se encontra na boate, Jim (interpretado pelo ator francês Jean Bouise), aparentemente mais tímido e “puritano” que seus colegas, escolhe Maria e a acompanha a seu barraco, onde paga pela relação sexual e pelo crucifixo que a jovem leva ao pescoço, tomando-o para si ao dizer-se colecionador. Antes de sair, é surpreendido pelo noivo de Maria que, estarrecido, fica sem ação. Ao final, acompanhamos o americano perambulando pela favela, buscando sair dali, atormentado pelo assédio das crianças que lhe pedem esmolas, enquanto mulheres e velhos o fitam de maneira incômoda.

Analisemos a construção dos personagens: de um lado, há o jovem bom, o vendedor de frutas que canta pregões pelas ruas de Havana, sonha em se casar na Igreja e tem, ainda, inclinações revolucionárias: colabora com o movimento estudantil repassando clandestinamente armas aos estudantes. Seu opositor, Jim, tem comportamentos que sugerem, à primeira vista, alguma “má consciência” indicada pela hesitação em ser publicamente despudorado e lascivo como seus amigos (piores que ele), bem como em sua curiosidade pelo universo “exótico” de Maria (não quer ir a um motel, faz questão de conhecer seu barraco, acha isso “interessante”). Entretanto, o que parecia ser má-consciência logo se traveste de fetichismo e se dissipa completamente ao notarmos o terror que o invade quando se vê perdido no meio da favela, enojado e ameaçado pela miséria do “povo”. A voz *off*

reforça: “Soy Cuba/ por que foges?/ não veio se divertir? Divirta-se!/ Não desvie seu olhar. Veja! (...)” [tradução nossa]

No conjunto dos quatro episódios narrados pelo filme, que tecem um movimento crescente em direção à “explosão da ação”, esse segmento inicial cumpre a função de “presságio”: a fraqueza de Maria, que se vende, bem como a ousadia e a impunidade de Jim parecem ser condenadas pelos olhares do povo. Os moradores da favela se mostram em geral passivos, mas alguns fitam a câmera incisivamente, de frente, ou demonstram expressões angustiadas, como se tivessem apenas à espera de um “gatilho”, na forma de uma liderança ou do momento propício à ação.

O componente religioso, nesse episódio, se reveste de significações políticas. A fé e a “pureza” de Maria não resistem à força do “pecado”: uma vez na boate, Maria é obrigada a dançar com o americano e paulatinamente se vê tomada pelo apelo corpóreo instintivo, “primitivo”, provocado pela percussão e pela música. Possuída pela dança e pelo ambiente caricaturalmente “afro” da boate, Maria liberta seus demônios até que a realidade lhe traz de volta o conformismo e a resignação. A ambigüidade da construção do “lado Betty” de Maria se revela na euforia contagiante dos momentos de “transe” da protagonista: certos movimentos que lembram os rituais de Santería expressam a maneira como Kalatosov percebe a cubanidade, ainda que esse não seja um aspecto identitário endossado pelo novo regime (lembramos que as manifestações religiosas e a própria Santería eram combatidos pelo governo cubano).

A emulação do agricultor

Pedro, que protagoniza o segundo episódio, é um pobre plantador de cana, viúvo e pai de um casal de filhos adolescentes. Prestes a iniciar a colheita de uma farta safra de cana com a qual espera sanar parte de suas dívidas, fica sabendo que as terras nas quais é arrendatário haviam sido recentemente vendidas à United Fruit Company. Ficamos sabendo por *flash back* que, anos antes, Pedro, por ser analfabeto, havia sido enganado por um mandatário local, assinando a venda de suas próprias terras. Ao ser informado por esse mesmo mandatário que não poderia mais permanecer na casa em que morava ou usufruir da colheita, manda os filhos ao povoado mais próximo e atea fogo a tudo. Em meio às chamas de um incêndio de proporções magistrais, Pedro acaba morrendo do coração, não sem antes libertar seu cavalo, a quem não tem coragem de sacrificar. Cabe aqui um parêntese para destacar que a metáfora do cavalo disparado acabou se tornando um “lugar comum” na cinematografia cubana, pois, dentre outros fatores sugeridos por esse símbolo, remetia ao apelido de Fidel, “El caballo”.²⁷

Trata-se do episódio mais melodramático do filme, cuja função, ao que parece, é a de elevar o nível de indignação do espectador, após a história de Maria. Essa intenção é reiterada pela voz *off* que conclui, depois que tudo acaba mal: “Sou Cuba/ às vezes me parece que corre sangue em minha seiva/ Quem é o responsável por esse sangue?” [tradução nossa]. Na história de Pedro a violência emerge como reação legítima, porém a ação do camponês explorado é descontrolada, autofágica, condenado os filhos ao desamparo e à orfandade. Pedagogicamente, o próximo episódio encaminha a “receita” da correta reação.

²⁷ Uma vidente alerta sobre o “cavalo” que vê nas cartas, no filme *Las doce sillas*, e cavalos em disparada marcam o final de *La Última Cena*, ambos filmes de Tomás Gutiérrez Alea.

O estudante-mártir

O terceiro episódio é ambientado novamente na capital, e na primeira seqüência temos outro incêndio provocado. Este ocorre num cinema a céu aberto, um *drive in*, cujas telas exibem um cinejornal noticiando os feitos de Fulgencio Batista. Estas são incendiadas pelas tochas de estudantes que agem com rapidez e fogem em seus carros, provocando um grande tumulto no local. Em seguida, conhecemos Henrique, um estudante da Universidad de La Habana que acompanha fervorosamente, pela imprensa, as notícias das lutas dos rebeldes. Ele e seus colegas recebem a notícia falsa de que Fidel estaria morto. Contrariando as orientações de Alberto (interpretado por Sergio Corrieri), o líder da organização estudantil, Henrique decide matar o chefe da repressão policial do governo de Batista, ao saber do assassinato de alguns dos seus colegas de movimento. Todavia, Henrique recua ao ver que seu “alvo” se encontrava na presença dos filhos pequenos e da mulher. Determinados acontecimentos, logo depois, funcionam como rituais de passagem para a transformação gradual do rapaz: Henrique presencia *mariners* tentando encurrular uma moça (Gloria) no centro da cidade e, mais tarde, o assassinato de um colega, pelo mesmo chefe de polícia que pretendia matar, após uma batida policial num apartamento onde os estudantes produziam panfletos. Revoltado, Henrique decide convocar uma passeata, nas escadarias da Universidade, locação inspirada em *O encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein.

A partir desse momento não há mais diálogos e a trilha sonora acentua a dramaticidade. Um tiro é disparado na direção de Henrique, e acerta casualmente uma pomba. Henrique a toma em suas mãos e sai em passeata. Essa logo conta com a adesão popular e se transforma num conflito policial de grandes proporções. Os estudantes reviram automóveis e são atacados com jatos d’água. Após resistir ao máximo, Henrique decide se lançar à morte: caminha não mais com uma pomba e sim com uma pedra na mão, em direção ao chefe policial que antes hesitara em matar, e é por ele atingido. Toda a seqüência é filmada em câmera lenta, inclusive a agonia interminável de Henrique. O rito de sacrifício, já anunciado pela metáfora da pomba, se completa com a total transformação do estudante em mártir, na seqüência seguinte. Nesta, o caixão de Henrique, coberto com a bandeira de Cuba, é conduzido pelas ruas de Havana enquanto a população, nas janelas, acompanha o grande cortejo fúnebre e lança pétalas de flores. A seqüência em que acompanhamos esse cortejo é a mais famosa de *Soy Cuba*, começa inicialmente em silêncio mas logo é invadida pelo badalar dos sinos e por um magistral arranjo sinfônico da melodia-tema do filme.

Com esse desfecho, o espectador aprende que o único caminho possível é o da luta e que o sacrifício individual de Henrique não foi em vão: a população se comoveu, o aplaudiu, o tomou como exemplo. O processo de aprendizagem do jovem que gradativamente se mune da bravura imprescindível ao combate se desdobra como processo de aprendizagem do espectador, que a cada episódio melhor conhece o que é “ser Cuba”. Henrique, amadurecido, se imbuí do papel de líder que conduzirá a massa e entregará sua vida à “causa”. A ação não resulta em vitória, mas serve ao coletivo que, ao final, está mobilizado e unido.

A glória do soldado

No último episódio acompanhamos a cena que alude ao acidentado “desembarque do Granma” em dezembro de 1956, isto é, a volta para Cuba dos 82 rebeldes do M-26 que haviam se exilado no México e que, a bordo do iate Granma e sob a liderança de Fidel, regressam para retomar a luta contra Batista. Em virtude de vários problemas ocorridos no desembarque, alguns desses rebeldes são capturados. No filme, inquiridos sobre quem era Fidel, vários deles respondem “– Eu sou Fidel”, a modo da famosa passagem de *Spartacus* (1960) de Stanley Kubrick.

Em seguida conhecemos o camponês Mariano, que vive com a mulher (Amélia) e vários filhos pequenos numa cabana no alto da serra. Um rebelde desgarrado (interpretado novamente por Sergio Corrieri) aparece na casa de Mariano, cansado e faminto. Recebe comida e em seguida tenta convencê-lo da importância da guerrilha, mas seus argumentos são rechaçados pelo camponês, que diz preferir “viver em paz” e acaba expulsando o guerrilheiro. Momentos depois, um bombardeio aéreo atinge a serra, a família entra em pânico e tenta escapar correndo. Mariano acaba se perdendo da mulher, um de seus filhos é atingido e sua casa é destruída. Mais tarde, após reencontrar a esposa, escondida com as crianças numa fenda de rocha, atrás de uma queda d’água, Mariano está mudado: decide se juntar aos guerrilheiros e a lutar pela revolução. A voz *off* reitera solenemente essa disposição: “Sou Cuba /suas mãos antes pegavam a enxada/ e agora disparam, protegendo seu futuro” [tradução nossa]. Se no primeiro episódio o soar dos tambores contribuíra para a metamorfose de Maria, neste, os estrondos ritmados do bombardeio parecem corromper a pureza de Mariano e despertar sua consciência revolucionária.

Ao tomar parte do grupo de rebeldes, o camponês reencontra o guerrilheiro que havia passado por sua casa, e que agora o acolhe com simpatia. Mariano deseja lutar junto aos novos companheiros, mas antes tem que conquistar um fuzil, tomando-o de um soldado de Batista. Após a façanha, que lhe garante o reconhecimento dos colegas, Mariano caminha sem hesitar (como fizera Henrique), empunhando seu fuzil, por um terreno completamente minado, do qual escapa ileso. Ocorrem alguns confrontos bem sucedidos e Mariano, vitorioso e junto ao grupo (em meio ao qual vemos um ator muito parecido a Fidel) marcha triunfante, entoando o hino nacional de Cuba.

Nesse último episódio temos, como no anterior, o problema da hesitação do indivíduo, a dificuldade em acertar o caminho, e por fim, a “iluminação” diante da certeza inabalável de seu papel histórico. Mariano, inicialmente pacífico, incrédulo em relação à validade da luta, passa pelo indefectível “trauma”, típico das narrativas realistas socialistas, que em seu caso toma a forma da morte do filho (lembramos que, no caso de Henrique, é a morte dos companheiros). Esta provoca a tomada de consciência do personagem, mas não o isenta do necessário “ritual de passagem” (a prova de coragem) que o eleva da categoria de homem comum a herói. No desfecho do filme, o reconhecimento, por parte de Mariano, da necessidade de submissão às ordens superiores, em prol da ação coletiva, parece ser a lição fundamental e fator imprescindível ao êxito da ação.

Assim, tomando esses quatro episódios a partir da ordem linear e gradativa instituída pelo filme, vemos que a narrativa, como um todo,

²⁸ Ver ROBIN, Regine. *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible*. Paris: Payot, 1986,

²⁹ MAGALHÃES, Iara Helena. Comentários sobre o documentário *O mamute siberiano*. Disponível em <<http://www.charutos.com.br/soycuba/soycuba.htm>>. Acesso em 08 out. 2010.

empresta diversos procedimentos comuns em obras identificadas como realismo socialista. Dentre estes aspectos, temos a adoção de personagens-típos, a evolução da trama visando a aprendizagem política, a construção do “herói positivo”, a celebração do sacrifício individual, o desfecho redentor dentre outras estratégias já mapeadas, tanto na cinematografia como na literatura soviéticas²⁸.

Virtudes e excessos da grandiloquência

A seqüência mais famosa do filme, o cortejo fúnebre de Henrique, filmada sem interrupções graças ao uso de vários recursos técnicos, como a acoplagem da câmera a um pequeno teleférico instalado no alto de prédios, é descrita por Iara Magalhães como um “instante privilegiado da história do cinema”: “A câmera entra por uma varanda, atravessa uma sala onde pessoas trabalham enrolando charuto, sai por outra janela, novamente na rua, seguindo do alto, rasante à procissão”.²⁹

Esse e outros momentos são destrinchados por Ferraz como num *making off* revelando o quanto *Soy Cuba* lança mão de uma série de procedimentos e aparatos que sinalizam a disposição dos profissionais em explorar as recentes possibilidades técnicas da cinematografia sem economia de recursos humanos e materiais. Tudo em nome da realização de um grande poema cinematográfico, no qual o “específico fílmico” deveria suplantar a objetividade dos diálogos ou a sutileza das idiosincrasias culturais.

O uso recorrente da grande-angular em busca dos efeitos plásticos de monumentalização da paisagem (tanto rural como urbana), os movimentos absolutamente virtuosísticos da câmera (que, por meio de guias e pequenos teleféricos dá vôos rasantes, sobe e desce acompanhando paredes e ângulos surpreendentes) são algumas mostras da aclamada grandiloquência do filme. Esta é conquistada graças ao preciosismo técnico de Urusevski, que faz uso, por exemplo, de películas especiais com negativos infravermelhos (usadas pelas Forças Armadas soviéticas), mais sensíveis à luminosidade, e que conferem um tom prateado ao branco e preto tradicional. Também pode-se atribuir essa grandiloquência ao rigor de Kalatosov: em busca do realismo e do caráter épico do filme, o diretor contabilizou mais anedotas que seu parceiro. Para dispor de 5 mil soldados, como figurantes, por exemplo, as Forças Armadas cubanas deslocaram várias tropas da região oriental de Cuba, até o local onde seria filmada uma cena de batalha, no episódio final do filme. Tal deslocamento, a pé, teve que ser acompanhado de constantes comunicados à população, por rádio, de que não se tratava de uma mobilização de guerra. Além disso, os bombardeios aéreos, os efeitos de pirotecnia nas cenas de combate foram outros aspectos da produção que se tornaram “folclóricos”, mas que na época certamente despertaram críticas por parte dos cineastas cubanos, muito mais identificados com o documentarismo “urgente” de Ivens e Marker, ou com a proposta da “câmera na mão” do Cinema Novo.

Assim, o uso da câmera lenta, presente no filme em diversos momentos, destoava da preferência cubana pelo cinema “ágil”. Vale destacar que a câmera lenta era um recurso presente em outras obras soviéticas do período pós-stalinista, segundo o professor e pesquisador Rubens Machado. Este cita uma resenha crítica publicada por Almeida Salles no *O Estado de São Paulo*, em 1965, intitulada “Maneira e forma”, dedicada ao

filme anterior de Kalatosov, *A carta que não se enviou* (1959), para evidenciar alguns aspectos que já marcavam o estilo autoral do cineasta russo. Dentre eles, a eloqüência, certo exagero “estetizante”, a ingenuidade do relato eram críticas apontadas por Almeida Salles ao filme anterior que parecem diagnosticar algumas marcas inegáveis da dupla Kalatosov-Urusevski.³⁰

Da mesma forma, a atenção conferida à expressividade dos *closets*, nos remete ao vocabulário imagético já consolidado pelo realismo. Como nos indicam os depoimentos de Pineda Barnet, o trio que trabalhou junto na elaboração do roteiro assistiu e buscou inspiração na expressividade plástica do filme *Que viva México!* de Eisenstein (datado de 1931 e então parcialmente remontado na URSS)³¹. Entretanto, a expressividade que “sobrou” na fotografia, parece ter faltado na atuação. Em razão da inexperiência de muitos dos atores, a *performance* deixa a desejar, em alguns momentos, ou é algo afetada, em outros, nesses casos acentuando o dramatismo fácil e a própria grandiloqüência presente em outros elementos do filme.

A condenação de *Soy Cuba*: para além da incompatibilidade de temperamentos

Cumprindo seu papel de co-produtor, Alfredo Guevara, em discurso feito na estréia de *Soy Cuba* em Havana, em 14 de julho de 1964, alertava que não se tratava de uma obra cinematográfica convencional e procurava legitimar a parceria em questão³². Pouco depois, em carta a um produtor espanhol, Guevara lamentava o rechaço que *Soy Cuba* havia recebido por parte da comissão organizadora do Festival de Veneza e afirmava, em tom de propaganda oficial:

*Es la mejor de las coproducciones que hemos hecho y un filme artisticamente importante. La fotografia y la música son excepcionales y el tono general del filme es de gran dignidad. Es un filme poético, a veces conmovedor, con instantes de mucho aliento y pocas caídas. En su imagen podemos reconocernos como pueblo. Y como revolución: bien sabes que esto no suele suceder en las coproducciones (ya hemos tenido alguna experiencias y creo que no las repetiremos en los próximos años)*³³.

A postura “salvacionista” de Guevara, expressa também na revista *Cine Cubano*, numa elogiosa reportagem a Urusevski³⁴, não foi acompanhada pelos jornalistas e críticos, que endossaram o problema do “olhar exótico” predominante na obra³⁵. Ficamos cientes, por meio do documentário de Ferraz, que a *Gazeta de Cuba* detratou categoricamente o filme: na resenha de Luis M. López intitulada provocativamente “No soy Cuba”, a fotografia e os movimentos de câmera, considerados exagerados, foram efusivamente condenados. O subtítulo dessa resenha, “Urusevsky baila el twist”, sugeria falta de autenticidade do trabalho do fotógrafo, que no filme, segundo esse jornalista, dançara a música do inimigo.

O depoimento de Alexander “Sacha” Calzatti, membro da equipe de Kalatosov, enfatiza a repercussão das críticas cubanas em Moscou que, segundo ele, teriam causado muita mágoa nos realizadores. Declara, entretanto, que governo e público soviéticos igualmente rechaçaram a obra, que ficou apenas uma semana em cartaz. O governo soviético considerou a obra perigosa do ponto de vista ideológico uma vez que mostrava aspectos do estilo de vida norte-americano que imperava em Cuba nos

³⁰ Observações proferidas por Rubens Machado em 01 set. 2010, em sua aula no Curso “Cinema Contemporâneo na América Latina”, promovido pela Fundação Memorial da América Latina, no Memorial da América Latina, em São Paulo (SP).

³¹ PINEDA BARNET, Enrique. Después de pasar un charco, *op. cit.*, p. 57 e 58.

³² Cf. GUEVARA, Alfredo. La materia viva del poema: el pueblo. In: GUEVARA, Alfredo. *Tiempo de Fundación*. Madrid/La Habana: Iberautor/ Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2003, p. 113

³³ Carta de Alfredo Guevara a Ricardo Muñoz Suay, representante da produtora UNINCI (Unión Industrial Cinematográfica), de 20 ago. 1964 *apud* GUEVARA, Alfredo. *Y si fuera una huella? Epistolario*, *op. cit.*, p. 141.

³⁴ Ver MANET, Eduardo. 80 minutos con Serguei Urusevski. *Cine Cubano*, La Habana, n. 20, 1964, p. 1-8.

³⁵ Ver FORNET, Ambrosio. Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción del Icaic. *Revista Temas*, La Habana, n. 27, out.-dic. 2001, p. 5.

³⁶ Como se nota nas opiniões dos professores Paulo Edgar Resende (Núcleo de Análise de Conjuntura Internacional-PUC-SP) e Martin Cesar Feijó (Fundação Armando Álvares Penteado) publicadas em reportagem de Lilian Burgadt, intitulada "Documentário de Vicente Ferraz destrincha a visão distorcida que soviéticos difundiram sobre cubanos em filme dos anos 60". Disponível em <http://www.charutos.com.br/soycuba/soycuba.htm>. Acesso em 08 out. 2010.

anos 50. Ainda que a intenção inicial do diretor houvesse sido a de fazer a crítica ao ambiente marcado pelos "prazeres mundanos" do capitalismo, era inegável a sedução – potencializada pela carga erótica – exercida pelo luxo, pela musicalidade, pelo sincretismo religioso e pela sensualidade das cubanas. Além de passagens explícitas (como as seqüências da piscina e da boate, no primeiro episódio), o filme era repleto de signos que poderiam ser interpretados como apologia dos prazeres capitalistas, como a coca-cola sorvida com avidez, a alegria provocada por uma *Juke Box*, o clima festivo do *drive in*, a imponência dos conversíveis ou o glamour das vitrines das lojas em Havana. Talvez involuntariamente a equipe soviética deixara entrever todo o fascínio que a Ilha - pré-revolucionária - exercia sobre ela. De fato, "Sacha", no depoimento a Ferraz, afirma que a Revolução Cubana lhe parecia muito menos violenta, mais "humana" que a Russa, destacando aquilo que mais lhe chamava a atenção no processo revolucionário: as "milicianas" (jovens cubanas que integravam as Milícias armadas).

Vicente Ferraz destaca em suas declarações que estão disponíveis nos "Extras" da versão em DVD do documentário, as dificuldades da "alma eslava" em compreender Cuba. A constatação da abissal diferença de temperamento, que teria causado o estranhamento de ambos os públicos, é também afirmada por alguns entrevistados, como o ator Raúl García. Essa visão também se repete na avaliação de vários comentaristas do documentário, que atribuem aos soviéticos um excesso de "frieza" ou uma "visão puritana marxista-leninista".³⁶

O próprio Alfredo Guevara, na entrevista a Vicente Ferraz, ao fazer uma avaliação do impacto de *Soy Cuba*, sugere essa culpa soviética e afirma que o filme não teve importância alguma para os cubanos, não deixou marca alguma na produção cinematográfica nacional (opinião que contrasta nitidamente com as suas, de época, e as de outros membros da equipe, que destacam os ganhos pessoais e profissionais de sua participação no projeto, fundamentais em suas trajetórias posteriores).

Em nossa opinião, essas avaliações que alegam a frieza do olhar russo ou negam qualquer relevância do filme à época são reveladoras, pois procuram minimizar o que foi um complexo e acidentado processo de realização de um projeto extremamente ambicioso. O resultado controverso desse projeto revela não apenas os equívocos –duplamente partilhados – como os inesperados rumos políticos tomados pela história, ainda que o episódio da Crise dos Mísseis tenha praticamente desaparecido nas avaliações de época e nos depoimentos posteriores. De toda forma, não deixa de surpreender o esforço de muitos e a engenharia que o projeto mobilizou, bem como a ânsia de renovação (pouco lograda) e as pretensões de se fazer uma síntese histórica acompanhada da síntese de uma identidade.

A documentação sobre *Soy Cuba* demonstra, em primeiro lugar, que houve nítida dificuldade, tanto da parte cubana como da parte soviética em concretizar o idealizado (e acalentado) poema cinematográfico. Em segundo lugar, uma vez pronto - ou semi-pronto - o roteiro, com o aval dos cubanos, as filmagens, pós-outubro de 1962, ocorreram sob a condução da dupla Kalatosov-Urusevski, com interferência cubana bem menor em relação à fase anterior, quando a parceria se mostrava mais efetiva. Sobre essa menor interferência cubana no andamento das filmagens (a despeito da numerosa equipe), e o aval institucional para a exibição do filme, podemos supor que talvez os cubanos não tenham feito questão de debater

efetivamente ou avaliar o andamento dessa obra. Pensamos, inclusive, que o êxito da co-produção, logo após a Crise dos Mísseis, importava muito menos que no início do projeto, tanto para o governo como para o meio cinematográfico. Talvez nunca saibamos, mas pode ter havido uma velada torcida, principalmente dos cineastas cubanos, para que a co-produção não resultasse numa grande obra, afinal, isso representaria méritos para os soviéticos e o êxito de um filme carregado (propositalmente ou não) das marcas do realismo socialista, tão temido. Certamente ainda há muito o que se investigar sobre os desdobramentos da Crise dos Mísseis e os bastidores desse filme que, de toda forma, nos propõe um fabuloso enigma sobre os níveis de encontro entre os olhares e interesses cubanos e soviéticos.



Artigo recebido em novembro de 2010. Aprovado em janeiro de 2011.