

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Yasser Socarrás González

***JE EST UN AUTRE:***

A construção da invisibilidade negra no cinema cubano produzido pelo ICAIC

Florianópolis  
2018

Yasser Socarrás González

***JE EST UN AUTRE:***

A construção da invisibilidade negra no cinema cubano produzido pelo ICAIC

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Ilka Boaventura Leite.

Florianópolis  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

González, Yasser Socarrás

JE EST UN AUTRE : A construção da invisibilidade  
negra no cinema cubano produzido pelo ICAIC /  
Yasser Socarrás González ; orientadora, Ilka  
Boaventura Leite, 2018.

114 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia  
Social, Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Invisibilidade negra.  
3. Cinema cubano. 4. Estereótipos. I. Leite, Ilka  
Boaventura. II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia  
Social. III. Título.

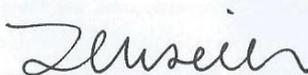
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**“Je est un autre”: A construção da invisibilidade negra no cinema cubano  
produzido pelo ICAIC.**

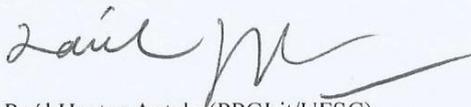
**Yasser Socarrás González**

Orientador(a): Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ilka Boaventura Leite

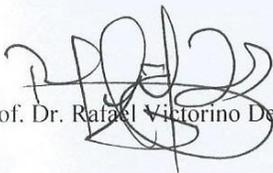
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos(as) seguintes professores(as):



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ilka Boaventura Leite (Presidente - PPGAS/UFSC)



Prof. Dr. Raúl Hector Antelo (PPGLit/UFSC)



Prof. Dr. Rafael Victorino Devos (PPGAS/UFSC)



Prof.<sup>a</sup>, Dr.<sup>a</sup>. Vânia Zikan Cardoso (Coordenadora do PPGAS/UFSC)

Florianópolis, 27 de fevereiro de 2018.

## RESUMO

Esta pesquisa surge da necessidade (re) pensar o tratamento dado à presença negra nas mídias na sociedade cubana atual e, mais especificamente, no cinema. Procura identificar como se deu a construção da invisibilidade negra no cinema cubano produzido pelo *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), a partir de uma revisão nas abordagens conceituais, epistemológicas e ideológicas (ZURBANO, 2006) no tocante ao racismo e suas manifestações empiricamente observáveis (MARQUES, 1995) em Cuba. Tomando este cinema produzido pelo ICAIC “como ‘campo’, passível de observação e interpretação antropológica” (SATIKO, 2012, p 31), busca problematizar o modo como a população negra é abordada nos filmes analisados.

Palavras-chave: Invisibilidade negra; cinema cubano; racismo; estereótipos; imagem dialética.

## ABSTRACT

This research arises from the need to (re)think the treatment given to the black presence in the media in the current Cuban society and, more specifically, in the cinema. It seeks to identify how the construction of black invisibility in the Cuban cinema produced by the Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry (ICAIC) was built, based on a review of the conceptual, epistemological and ideological approaches (ZURBANO, 2006) concerning to racism and its empirically observable manifestations (MARQUES, 1995) in Cuba. Taking this cinema produced by ICAIC "as a field, capable of anthropological observation and interpretation" (SATIKO, 2012, p. 31), it seeks to problematize the way black population is approached in the films analyzed.

Keywords: Black invisibility; Cuban cinema; racism; stereotypes; dialectical image.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer antes de tudo, à minha avó Llellita – onde quer que esteja – por se apresentar nos meus sonhos e simplesmente sorrir para mim. Saudades.

À minha mãe, pelo amor incondicional e sensibilidade, a meu pai por se abrir a mim e me deixar bagunçá-lo. A meu irmão, pelas loucuras que sempre me mexem. À minha filha, por me deixar ao descoberto, à flor de pele. À família toda, pela paciência, pelas contradições e por estar.

Um agradecimento muito especial à família Corrêa - Amorim, Maytza, Avito e Elisabete, Junior e Thiago. A eles que me trouxeram, acolheram, cuidaram e encaminharam no Brasil. Sem eles nada disto seria possível. Gratidão eterna.

À minha professora e orientadora, Ilka Boaventura Leite, pelo cuidado, o carinho e as oportunidades. Agradeço-a, especialmente, pelo universo que abriu para mim, por ter me ajudado nesta passagem e, sobretudo, pela paciência.

À Cinemateca de Cuba, especialmente, a Luciano Castillo por me abrir as portas e me dedicar tempo na sua apertada agenda. À Sara Vega, pelas dicas; e ao resto do pessoal, por me acolherem por longas horas nos seus arquivos.

Um agradecimento especialíssimo a José e à Larisse que são irmão e irmã. Pelo amor, pelas brigas e pelas aventuras.

À Cris, parceira que nos últimos meses tem se tornado parte importante da minha vida.

A meus amigos em Cuba, fiéis escudeiros, Raudel Conceção, Yaniel Espino, Dashiell Caballero, Yudanis Pérez e Aramis Rodrigues, os que sem condições aceitam participar de todas minhas loucuras. A Oneida e Gustavo, pelo bom cinema, rum e conversas compartilhados. A Tony e Mayte por me acolherem em Havana durante o trabalho de campo. Pelas mais de 12 horas ininterruptas conversando sobre a minha pesquisa (se não for um recorde, com certeza está perto). À Nany, pelas consultas acadêmicas e o carinho. A Lionel Valdivia, amigo, colega e poeta que me faz perguntar-me todo dia: “A dónde va la Isla?”

Agradeço à Lucila, pelo carinho e pela força dada em todo este processo. À Barbarela e Fábio, companheiros de apartamentos, amigos e cúmplices. Que ainda venha muita arte pela frente.

Aos colegas do NUER, em especial, Carla, Yersia, William, Júlia e Thabatha, os quais têm sido parte importante deste percurso.

Aos colegas da turma do mestrado, pelas longas conversas, contradições e comemorações, em especial, à Isa, Guzmán, Rafaela e à Jaque, pelo carinho e pela parceria.

Um agradecimento muito especial aos amigos Val, Rodrigo, Jefferson e Lorena que vestiram a camisa e ajudaram com a formatação, correções e traduções do texto que hoje apresento. Gratidão.

Gostaria de agradecer aos professores Raul Antelo (PPGLit/UFSC) e Rafael Devos (PPGAS/UFSC) pelos seus aportes na banca de qualificação.

Agradeço também à Universidade Federal de Santa Catarina e à CNPQ, pelo subsídio necessário à dedicação a esta pesquisa.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Still filme P.M. (1961), Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez Leal.....	41
Figura 2 - Still filme P.M. (1961), Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez Leal.....	42
Figura 3 - Still filme El negro (1960), Eduardo Manet.....	48
Figura 4 - Still filme El negro (1960), Eduardo Manet.....	51
Figura 5 - Still filme El negro (1960), Eduardo Manet.....	55
Figura 6 - Still filme En un Barrio Viejo, (1963), Nicolás Guillén Landrián.....	58
Figura 7 - Still filme En un Barrio Viejo, (1963), Nicolás Guillén Landrián.....	62
Figura 8 - Still filme En un Barrio Viejo, (1963), Nicolás Guillén Landrián.....	63
Figura 9 - Stills filmes El negro (1961), Eduardo Manet e En un Barrio Viejo, (1963), Nicolás Guillén Landrián.....	64
Figura 10 - Still filme Crónica cubana (1963), Ugo Ulive.....	71
Figura 11 - Still filme Crónica cubana (1963), Ugo Ulive.....	73
Figura 12 - Still filme Crónica cubana (1963), Ugo Ulive.....	74
Figura 13 - Still filme Un Día en el solar (1965), Eduardo Manet.....	75
Figura 14 - Still filme Un Día en el solar (1965), Eduardo Manet.....	76
Figura 15 - Still filme Un Día en el solar (1965), Eduardo Manet.....	77
Figura 16 - Still filme De cierta manera (1974), Sara Gómez.....	79
Figura 17 - Still filme De cierta manera (1974), Sara Gómez.....	80
Figura 18 - Stills filmes EL outro Francisco (1974); Rancheador (1976) e Maluala (1979), Sergio Giral.....	83
Figura 19 - Still filme EL outro Francisco (1974), Sergio Giral.....	86
Figura 20 - Still filme Patakin quiere decir fábula (1984), Manuel Octavio Gómez.....	88
Figura 21 - Still filme La bella de Alhambra (1989) de Enrique Pineda Barnet.....	89
Figura 22: Still filme Hacerse el Sueco (2000), Daniel Díaz Torres.....	91
Figura 23: Stills filme Hacerse el Sueco (2000), Daniel Díaz Torres.....	93
Figura 24: Still filme La vida es Silbar (1998), Fernando Pérez.....	94
Figura 25: Still Filme La vida es Silbar (1998), Fernando Pérez.....	95

## SUMÁRIO

<b>PRÓLOGO.....</b>	<b>7</b>
A PASSAGEM.....	7
CINEMA CUBANO OU CINEMA EM CUBA?.....	11
<b>SEQUÊNCIA I: REVOLUÇÃO, JUSTIÇA SOCIAL E RACISMO.....</b>	<b>20</b>
CENA 1. EXT./ DIA. REVOLUÇÃO, JUSTIÇA SOCIAL E RACISMO.....	20
CENA 2. EXT./ DIA. CULTURA(S) NEGRA(S) EM CUBA?.....	28
<b>Cena 2.1. Ext./Noite. Negritude em pauta.....</b>	<b>30</b>
CENA 3. INT./ DIA. CINEMA E POLÍTICAS CULTURAIS NO SOCIALISMO CUBANO .....	37
<b>Cena 3.1. Ext./Noite. “Dentro da Revolução, todo...”. O caso P.M.....</b>	<b>39</b>
<b>Cena 3.2. Ext./Dia. Uma imagem e seu contexto.....</b>	<b>40</b>
<b>SEQUÊNCIA II: IMAGENS QUE TOCAM O “REAL”.....</b>	<b>45</b>
CENA 4. INT./NOITE. APÓS O INCÊNDIO.....	45
CENA 5. EXT./DIA. “EL NEGRO” E “EN UN BARRIO VIEJO”: DO EXPOSITIVO AO REFLEXIVO OU O PERIGO DAS “BOAS INTENÇÕES” .....	48
CENA 6. EXT./DIA. IMAGEM CINZA.....	64
<b>SEQUÊNCIA III: “DE CIERTA MANERA”. O ESPELHO QUE NOS OLHA.....</b>	<b>67</b>
CENA 7. EXT./DIA. CINEMA EM CUBA E INVISIBILIDADE.....	67
CENA 8. EXT./DIA. O TRÂNSITO.....	69
CENA 9. EXT./DIA. “NEGROMETRAJES”, A (RE) AFIRMAÇÃO DO COMPONENTE AFRICANO EM CUBA?.....	82
CENA 10. EXT./DIA. REAPARECE “EL GALLEGO”. E “LA MULATA”, E “EL NEGRITO?” A RECOLONIZAÇÃO DO CINEMA CUBANO.....	89
CENA 11. EXT./DIA. NOVOS ARES.....	96
<b>EPÍLOGO.....</b>	<b>98</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>101</b>
<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>109</b>
<b>GLOSSÁRIO.....</b>	<b>113</b>

## PRÓLOGO

### A PASSAGEM

Na Conferência de 25 anos do NUER, intitulada *Mas, onde fica a viagem?*<sup>1</sup>, o crítico e professor de Literatura Comparada, Raul Antelo, coloca-nos frente a um instigante questionamento feito pelo poeta Henri Michaux no seu livro *Equador* (1929). O poeta belga, ao se encontrar navegando pelo Amazonas, pergunta-se: “mais où est l’Amazon?”, o que o conduz a uma pergunta ontológica mais capital ainda, “Mais, où est-il ce Voyage?” (MICHAUX apud ANTELO, 2011, p. 1). Antelo, a partir daí, reflete: “embora Michaux esteja no rio, navegue por ele, ele não vê o rio. Para vê-lo é preciso subir, vê-lo do alto, não basta a horizontalidade do deslocamento, mas se exige, fundamentalmente, a verticalidade da abstração, uma cartografia, uma ficção”.

Diante desta reflexão, percebo o quanto foi crucial a necessidade da “verticalidade da abstração” para levar a diante esta pesquisa que hoje apresento. Desenvolver “*Je est um autre*<sup>2</sup>: A construção da invisibilidade negra no cinema cubano produzido pelo ICAIC<sup>3</sup>” exigiu de mim subir tão alto quanto pude para, assim, adentrar nesta viagem, nesta etnografia que não deixa de ser uma espécie de ficção que hoje apresento para vocês, meus leitores. Ficção no sentido proposto por Foucault, para o qual “ficção é a trama das relações estabelecidas, através do próprio discurso, entre aquele que fala e aquele do qual fala” (FOUCAULT apud ANTELO, 2011, p. 7).

O meu texto é, mais do que tudo, uma passagem pessoal que em primeira instância me obriga a me perceber como um Outro: “*Je est um autre*” (*Eu é outro*). Esta passagem tem um aspecto presencial, o meu deslocamento ao Brasil, mas que trouxe, concomitantemente, uma passagem no nível do inconsciente: de uma tradição nacional à outra, de uma área de formação à outra, de uma tradição teórica à outra. Só assim, sendo Outro, um espectador que observa desde o alto, e que intervém, pratica cortes no que observa, remonta esses fragmentos e os devolve na procura de novos sentidos, é que posso realizar esta viagem.

---

<sup>1</sup> Palestra ministrada o dia 4 de novembro de 2011 pelo pesquisador e professor Raul Antelo na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), como parte do ciclo de palestras pelo 25 aniversário do Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas - NUER/UFSC.

<sup>2</sup> Frase do poeta Arthur Rimbaud aparecida no que se conhece como “*Lettres du voyant*” dos cartas escritas pelo poeta em maio de 1871.

<sup>3</sup> Estas são as siglas de Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Durante todo o texto utilizarei indistintamente as siglas e o nome todo.

No ano 2012, formei-me em Comunicação Audiovisual na especialidade de Direção de Cinema Rádio e TV pelo Instituto Superior de Arte em Cuba. Meu trabalho de conclusão de curso intitulou-se: *Proceso de dirección del comercial “El Club del espeldrum”*<sup>4</sup>. O objetivo fundamental desse trabalho foi propor a utilização da linguagem publicitária em prol de oferecer alternativas aos padrões de beleza eurocentristas. E foi durante esta pesquisa que me deparei com uma série de questões no âmbito pessoal e social referentes à minha condição de negro que colocaram em xeque todas as minhas próprias concepções.

Até então, eu acreditava não ter crescido em um ambiente que fosse hostil a mim quanto à questão racial, mas que também não foi propício para me perceber como negro na dimensão política que hoje tenho. Meu pai sempre me ensinou que, por ser negro, eu devia me esforçar em dobro para ser reconhecido e, acima de tudo, propor-me a ser o melhor, se realmente eu queria ser valorizado, contudo ele nunca me falou de sua bisavó ex-escrava.

Ser um negro, cubano, diaspórico, distingue-me diante das mais diversas circunstâncias as quais enfrento a cada dia. É certo que minha criação como artista, mais do que influenciada eu diria, ela está permeada pela condição de negro. Consequentemente, a maioria dos meus trabalhos audiovisuais tenham negros como protagonistas, com suas histórias particulares.

A conjugação desta forma de assumir o mundo, combinado com a ideia de aportar desde minha condição de criador e pesquisador a esta longa luta, é o que me faz hoje retomar essa questão na minha formação. Como parte da minha passagem, decidi continuar esta formação na Antropologia Social, área com a qual tive muito pouco contato anteriormente e na qual, hoje, finalizo a minha pesquisa de mestrado. A minha passagem por este Programa de Pós-Graduação e, especialmente, formar parte do Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas - NUER/UFSC, serviu como espaço de formação que me propiciou avançar com os debates sobre racismo, acompanhar as pesquisas dos colegas em formação e tecer novas reflexões sobre meu tema de pesquisa.

A minha pesquisa busca contribuir com o debate atual em torno do lugar e da presença negra no universo audiovisual em Cuba e, mais especificamente, olhar para o processo de invisibilização negra no cinema produzido pelo Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, órgão que deteve por mais de trinta anos o controle de toda a produção cinematográfica em Cuba. Trata-se, portanto, de eleger não somente a instância que centralizou a produção cinematográfica, mas também de considerar que esta fase recobre um

---

<sup>4</sup> Espeldrum é uma das formas populares em Cuba de nomear o Black Power ou cabelo Afro.

período importante de consolidação de um tipo de imagem e imaginário sobre o negro em Cuba que se refletiu em diversas instâncias da vida cultural do país.

O que me leva a desenvolver esta pesquisa é a necessidade que percebo de (re) pensar o tratamento dado à presença negra nas mídias da sociedade cubana atual e, mais especificamente, no cinema. Embora nos últimos anos seja percebido um avanço nas pesquisas focadas em temas referentes às relações étnico-raciais no país, desconheço algum tipo de trabalho ou abordagem sobre a representação negra nos meios de comunicação em Cuba. Fato é que a primeira vez que se falou em um programa televisivo oficial sobre a persistência do racismo em Cuba foi no ano 2010, após mais de 50 anos de Revolução. E só foi retomado este tema publicamente no mesmo espaço no ano de 2015. Sendo assim, é preciso entender que após o triunfo revolucionário em Cuba “nenhuma das vias de influência social – educativa, meios de comunicação massiva – teve uma ação direta sobre estas manifestações sociais com um conhecimento ‘desde dentro’, ou seja, atendendo a suas variáveis sociais, culturais e sócio psicológicas.” (HERNÁNDEZ.; SELIER, 2002<sup>5</sup>, tradução minha)

Apesar das tentativas do governo cubano para que a sociedade toda se veja refletida nas mídias tradicionais e sintam-se uma parte importante no processo revolucionário e de construção da nação cubana, é possível perceber aí diversas contradições. Um exemplo substancial disso é a ausência quase total de protagonistas negros e negras nos filmes. Ainda que nos últimos anos nota-se uma maior presença, principalmente, nas novelas de televisão, na maioria dos casos se reforçam estereótipos que têm acompanhado as pessoas negras por séculos. A apresentação de personagens negros carentes de profundidade intelectual tem potencializado o tratamento estereotipado em vez de procurar um olhar mais individualizado e próximo da diversidade das pessoas negras, com suas histórias particulares.

Resulta alarmante que até os anos 90 em Cuba, o cinema foi realizado, quase em sua totalidade, financiado pelo ICAIC. Fato que presumivelmente deveria ser vantajoso para a construção da autoimagem das pessoas negras neste meio, dado que o ICAIC como instituição do Estado deveria contribuir à formação da nova sociedade proposta pela Revolução, onde todos e todas, sem distinção de sexo ou raça, poderiam ou tinham o direito de participar e consequentemente de serem representados. Portanto, isto não aconteceu somente com os negros, mas com as diversidades formadoras da nação, embora tenham sido com os descendentes dos africanos escravizados que a discriminação foi muito mais evidente, como

---

<sup>5</sup> O texto *Identidad racial de “gente sin historia”*, está baseado na pesquisa de grado das pesquisadoras Yesenia Selier y Penélope Hernández.

procurarei demonstrar ao longo deste trabalho, destacando também as poucas vozes dissidentes e denunciadoras.

O ICAIC supostamente cumpriu sua tarefa, mas centrando-se na epopeia revolucionária. Contudo, enfatizou muito mais uma sociedade homogeneizada pela Revolução e voltada exclusivamente para a construção de seu próprio destino. O ICAIC procurou criar uma ideia do todo, deixando de lado as particularidades dessa sociedade com mais de 400 anos de colonialismo e desigualdades, onde o negro e as mulheres levaram sempre a pior parte.

[...] não haver considerado «a cor da pele» como o que é, uma variável histórica de diferenciação social entre os cubanos, esquecia que os pontos de partida dos negros, brancos e mestiços para aproveitar as oportunidades que a Revolução trouxe para eles, não eram os mesmos. Esqueceu-se de que o negro além de ser pobre, é negro, o que representa uma desvantagem adicional, inclusive na atual Cuba (MORALES, 2010, p. 41, tradução minha).

Este “esquecimento”, no entanto, condizia com as exigências do momento, pois era preciso construir e mostrar a imagem de uma nova sociedade compacta e uniforme, “con Todos y para el bien de Todos”<sup>6</sup>.

A população negra cubana, diante dos processos aqui descritos, pensou-se a si mesma historicamente primeiro como cubana e nem sempre ou prioritariamente como negra, embora vivenciasse este aspecto no seu dia a dia. Isto tem sido reforçado nas abordagens das particularidades da população nos meios de comunicação, quando, ao invés de revelarem protagonistas negras e negros, vemos que os protagonistas majoritariamente têm sido brancos e brancas. O pesquisador Richard Dyer aponta que:

Os brancos estão por toda parte na representação. Porém, precisamente como consequência disso e de seu estabelecimento como norma, parece não serem representados para si mesmos *como brancos*, mas sim como pessoas que estão marcadas por diverso gênero, classe, sexualidade e capacidade. Em outras palavras, ao nível da representação racial, os brancos não são certa raça, são simplesmente a raça humana. (DRYER, 2003 apud ROMAY, 2014, tradução minha)

O imaginário da nação, através das e reforçado pelas mídias está atravessado por personagens e atores brancos fazendo supor que estes seriam suficientes para representá-los e com isto esvaziando as possibilidades dos sujeitos/as negros/as se identificarem nas histórias

---

<sup>6</sup> José Martí, poeta, político e fundador do Partido Revolucionário Cubano, pronuncia o discurso “Por Cuba y para Cuba” o 26 de novembro de 1891. Este discurso promulgava a ideia de que a união entre todos os cubanos, dentro e fora da Ilha, era imprescindível para a vitória final na luta contra o colonialismo espanhol. Pensamento resumido na frase “*con Todos y para el bien de Todos*”.

que são contadas, contribuindo para o aumento da resistência por parte das pessoas não reconhecidas como brancas a assumir-se como tal.

Esta situação viu-se levemente transformada com o surgimento de escolas e cursos de cinema, com os avanços tecnológicos e a democratização dos meios de produção audiovisual em Cuba a partir dos anos noventa. Fazer cinema deixou de ser um privilégio da Indústria oficial, gerando outras formas alternativas de fazer. Desde então, surge uma nova perspectiva problematizadora da realidade cubana. Passam a existir novos “heróis” e “heroínas”. É possível perceber as mudanças que se tem dado nas abordagens ao universo feminino devido, em grande medida, ao vertiginoso crescimento da presença feminina nas narrativas fílmicas e também destas enquanto cineastas que produzem para elas, com elas e por elas mesmas. Mesmo assim, ainda se sente a ausência das negras e negros cubanos como protagonistas no universo audiovisual cubano, questão que será objeto de atenção e análise ao longo deste trabalho.

*Corte a*

## CINEMA CUBANO OU CINEMA EM CUBA?

O ano 1959 em Cuba foi um divisor de águas. Com o triunfo revolucionário e a instauração de políticas públicas que visavam a melhoria das condições de vida da maioria da população, cristalizou-se a ideia da existência de um antes (da Revolução), onde tudo ou quase tudo era ruim e inservível, e um depois (da Revolução) onde tudo ou quase tudo precisou ser refeito em prol da melhoria coletiva. Esse tipo de maniqueísmo contribuiu significativamente para um tipo de invisibilidade posta à imagem dos negros no cinema. Já o cinema pré-revolucionário não tinha escapado a esta lógica.

Por muito tempo, no entanto, foi um consenso geral considerar como cinema cubano somente o cinema produzido depois da Revolução e pelo ICAIC. Esta espécie de acordo, não escrito, baseou-se nos argumentos de que este cinema antes de 1959 foi um cinema de baixa qualidade estética e que, por ser um cinema puramente comercial, carecia de um conteúdo de acordo com a ideia que se tinha no novo Instituto do que devia ser um cinema nacional. Também e, sobretudo, a inexistência de uma indústria nacional, o que relegaria o cinema produzido antes da Revolução à categoria de tentativas individuais com fins lucrativos de fazer cinema em Cuba.

Além das temáticas, da qualidade técnica e estética, a principal diferença deste cinema produzido antes de 1959 em relação ao chamado cinema revolucionário é a marcada intenção

do governo pós 1959 de consolidar uma indústria cinematográfica nacional. Por isso grande parte das enciclopédias e textos sobre a história do cinema cubano, produzidos depois da Revolução, tenha considerado como “cinema cubano” o que foi produzido pelo ICAIC, chegando esta abordagem a omitir deliberadamente importantes filmes produzidos no período pré-revolucionário em certas ocasiões.

Este olhar, ao se tornar hegemônico, passa a ser descrito, mais recentemente, por alguns teóricos e críticos cubanos como icaicentrismo, termo que segundo o crítico de cinema Juan Antonio Garcia Borrero:

Quiere remitir la queja a un método historiográfico que en su afán de legitimar ese gran proyecto filmico (que resulta el llamado nuevo cine cubano), dejó a un lado todo lo que no se pareciera al postulado estético refrendado desde el centro (o seja desde o ICAIC) (BORRERO, 2009, p 23).

Este olhar icaicentrista tem contribuído na construção de um paradigma que delimita os filmes e diretores que estarão dentro dessa categoria de cinema cubano. Esta espécie de “historiografia politicamente correta” tem reforçado hierarquias e esquecimentos deixando de fora tudo o que não se enquadrasse dentro de um suposto critério do que é cinema cubano, cumprindo, assim, um papel de crítico e de juiz.

De modo similar, embora por motivos diferentes, estabelece-se por muito tempo a omissão de um cinema cubano da diáspora. O próprio García Borrero tem sido um dos especialistas que mais atenção tem prestado a esta problemática. Ele aponta quatro causas fundamentais para este silenciamento do cinema cubano na diáspora:

1. Obstáculos políticos.
2. Desconocimiento (casi absoluto) de esa producción realizada en ultramar.
3. Negación (*a priori*) de valores estéticos y éticos presentes en la misma.
4. Enfoque territorial, que define el carácter “cubano” de las producciones cinematográficas solo tomando en cuenta el lugar donde han sido realizadas (BORRERO, 2009, p 166).

Mas se detemos nosso olhar nas causas do silenciamento do cinema cubano da diáspora propostas por Borrero, especificamente quanto a *Obstáculos políticos* e *Negación (a priori) de valores estéticos y éticos presentes nas obras produzidas*, percebemos que existem pontos de contato com o que poderiam ser motivos de exclusão de filmes produzidos em Cuba e que destoam da ideia de homogeneidade pretendida.

O que pode ser considerado como cinema cubano é um debate recente dentro e fora de Cuba, portanto, aprofundar nele daria por si só uma pesquisa. Contudo, considero necessário fazer a distinção entre cinema cubano e cinema em Cuba, distinção a qual, apesar de parecer

óbvia, é necessária. Mais do que definir *a priori* o cinema cubano, esta pesquisa, pelo contrário, centra seu foco no cinema produzido em Cuba pelo ICAIC, mas sem desconhecer as fases anteriores e esses cinemas cubanos possíveis.

Resulta interessante para isto lançar mão da ideia deleuziana do “Devir” para entender como a noção de diferença pode nos ajudar na reconfiguração da compreensão dessas relações em torno de uma definição do que seria cinema(s) cubano(s). Para melhor compreendê-lo poderíamos entender o “Devir” como “o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se ‘desterritorializam’ mutuamente” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 24).

Por sua vez, Deleuze e Guattari afirmam que “Devir é um rizoma” e, talvez entender o que significa rizoma clarifique a ideia dessas relações propostas desde a noção da diferença. Os próprios autores ressaltam três características fundamentais do rizoma. A primeira destaca que rizoma é um sistema de passagem, um sistema de atalhos e desvios, mas que nunca se dá em vias diretas ou retas. Ou seja, é preciso olhar pra o cinema cubano deixando de lado essa ideia cronológica, linear e territorial que cria uma divisão rígida, tomando a Revolução e a Ilha como centro e tudo o que não é produzido desde aqui é excluído automaticamente. A segunda característica se deriva da anterior, esta não linearidade sugere que não exista um fio condutor neste sistema labiríntico que é o rizoma. O que me levou a transcender a ideia de um cinema nacional com uma série de características que o define, o que foi um caminho proveitoso na hora de desenvolver esta pesquisa. E uma terceira muito importante nestas propostas de reconfiguração da antropologia, o fato de que não existe nem centro nem periferia nestas relações rizomáticas. Neste ponto, o entendimento das configurações das relações entre cineastas cubanos e o Instituto, entre os filmes e os espectadores, entre eu e as imagens pesquisadas ocuparam um lugar central em todo o processo de análise e escrita. Foi, portanto, de grande utilidade para o trabalho antropológico que me propus, nesta pesquisa, a aplicação das características do rizoma às relações antes descritas.

Existem hoje vários críticos e historiadores do cinema em Cuba como Luciano Castillo, Juan Antonio García Borrero, Dean Luis Reyes, Reynaldo González os quais reescrevem de outra forma esta história muitas vezes mal contada, ou, pelo menos, contada desde uma única perspectiva o que resulta extremamente empobrecedora. Eles têm contribuído mais recentemente com suas pesquisas a uma melhor compreensão do que pode ser entendido como cinema cubano, noção que ultrapassa fronteiras temporais e territoriais.

*Corte a*

Para o desenvolvimento desta pesquisa foi necessária a realização de uma exaustiva revisão bibliográfica e filmográfica. Este processo começou com a tentativa de buscar dialogar com estudos situados nas áreas de Ciências Humanas, Artes, Literatura e Estética que se aproximassem ao recorte por mim proposto. Em um primeiro momento, resultou difícil, pois apesar de entrar em contato com pesquisadores cubanos, os quais têm trabalhado em algumas das áreas mencionadas com uma abordagem que privilegia os estudos das relações étnico raciais em Cuba, só foi possível reunir alguns trechos de textos ou artigos publicados em revistas ou anais, ou, às vezes, excelentes textos, mas que se afastavam de maneira importante do meu recorte. Na bibliografia sobre cinema em Cuba é quase inexistente a abordagem e a análise de filmes que discorrem sobre a temática étnico-racial. Do mesmo modo comecei a recuperar os filmes cubanos que tinha no meu poder, assim como os que se encontravam disponíveis na internet. Deparei-me com a ausência de filmes que apresentem uma análise sobre o racismo e a problemática racial na Cuba pós-revolucionária.

Este processo preliminar me proporcionou muito pouco material com o qual trabalhar, o que colocou em evidência a necessidade de me deslocar até Cuba na tentativa de poder acessar as bibliotecas, arquivos e videotecas disponíveis. Paralelamente, consultei o acervo existente no NUER e outros materiais disponibilizados pela orientadora. Neste caso, o resultado foi bem diferente, pois a abundância de novos materiais e fontes de consulta e diálogo me permitiu começar a armar o arcabouço teórico que sustentaria o trabalho.

O próximo passo foi pensar o meu campo, partindo do pressuposto que esta pesquisa toma “o cinema como ‘campo’, passível de observação e interpretação antropológica” (SATIKO, 2012, p 31). Com este entendimento, em janeiro de 2016 comecei a viagem, entrei em campo. Permaneci cinco meses em Cuba para realizar a pesquisa.

Durante este período me dediquei a recompilar os dados acessando aos arquivos, revisando a produção intelectual realizada nos últimos anos em Cuba no que se refere ao meu tema de pesquisa, participando de seminários e congressos como o *V Encuentro "José Antonio Aponte in memoriam"* organizado pelo *Comité Cubano Ruta del Esclavo*, em que tive a possibilidade de entrevistar e dialogar com alguns dos autores que formam parte do meu corpo teórico neste trabalho. Também participei do *XXII Taller Nacional de Crítica Cinematográfica*, evento único de seu tipo no país e no qual pesquisadores e pesquisadoras na área do cinema apresentam os resultados de suas pesquisas, realizam palestras mesas redondas e oficinas. O ponto mais importante da pesquisa de campo foi o acesso aos arquivos da Cinemateca de Cuba. Graças à colaboração do crítico e historiador cinematográfico e diretor

da Cinemateca de Cuba, Luciano Castillo, pude acessar a um conjunto de informações valiosíssimas. Também me foram cedidos uma grande quantidade de filmes para uma posterior análise inclusive o caso específico do filme “*El negro*”, que gentilmente me foi cedido por Luciano de sua videoteca pessoal. Outros, como o cineasta Rigoberto López, cineasta negro e presidente da *Muestra Itinerante de Cine del Caribe*, e Tony González, jornalista crítico e cinematográfico, que atua como jornalista na Escola Internacional de Cinema em Cuba, acederam a conversar comigo e dialogaram sobre meu tema de pesquisa. Estes encontros e trocas foram fundamentais na hora de enfrentar o segundo momento da pesquisa, o da escrita.

Já de volta no Brasil comecei o trabalho de seleção dos filmes que entrariam diretamente na minha análise. No fim, selecionei dez filmes, mas no conjunto foram assistidos e fichados mais de 50 filmes em total, entre documentários, filmes de ficção e animação.

*Fade out*

*Fade in*

Durante a escrita, percebi que minha condição de cineasta e postulante a antropólogo me permitiria agregar nesta fase, as duas linguagens, aquela que possibilita o uso de recursos que vêm da análise cinematográfica e da etnografia. Sendo assim, optei por criar dispositivos de destaque das partes do trabalho tal como se costuma usar na linguagem do roteiro cinematográfico. Os termos que identificam cada parte do trabalho são chamados de “Sequência” e seus desenvolvimentos de “Cena”. Pensei neste procedimento como um todo, agregando também a ideia de prólogo e epílogo. Assim procurei dar à etnografia uma forma que se compõe com a escrita do Cinema, mesclando-a e tornando-a parte do conteúdo analisado. Este dispositivo se complementou com um glossário de termos cinematográficos utilizados ao longo do trabalho. Descreverei a seguir as partes de compõe o trabalho. Ele está composto de Sequência I, II e III.

A Sequência I, intitulada “**Revolução, justiça social e racismo**”, dedica-se a trazer as principais abordagens conceituais, epistemológicas e ideológicas (ZURBANO, 2006) no tocante ao racismo e suas manifestações empiricamente observáveis (MARQUES, 1995) em Cuba. Sem deixar de lado o período pré-revolucionário, tomei como ponto de partida o ano 1959 por ser o ano do triunfo da Revolução cubana e de criação do ICAIC.

A escolha de João Filipe Marques, Michel Wieviorka e Kabengele Munanga me permitiram esclarecer e aprofundar conceitos como raça, racismo, etnia, discriminação e preconceito os quais foram fundamentais nesta pesquisa. Foi possível também dialogar com

Roberto Zurbano, autor cubano, que no seu texto “*El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación*”, obra que veio me oferecer ferramentas metodológicas importantes que contribuíram nos resultados finais da pesquisa. A partir destes diálogos foi possível perceber as escolhas conceituais com as quais muitas vezes foram abordados estes temas pelos governantes e, é claro, distinguir-me deles. Outros autores como Alejandro de la Fuente e Carlos Moore foram fundamentais para identificar alguns dos aspectos que contribuíram na elucidação sobre a invisibilidade negra.

A análise de vários discursos de Fidel Castro serviu para aportar a visão do governo diante desta problemática. Percebi que a escolha de um tipo de marxismo como opção ideológica e a sua interpretação determinista por parte da direção política do país foi um fator determinante no próprio silenciamento deste segmento da população. As pessoas negras viram-se integradas ao processo igualitarista, mas que lhes negou qualquer possibilidade de fala e de autoafirmação como pessoas negras.

Assim, Ilka Boaventura Leite, Stuart Hall e Ralph Ellison vieram a esclarecer o que entendi como invisibilidade nesta pesquisa porque, afinal, é a partir deste questionamento que tudo começa. Entender esta invisibilidade como a instauração e manutenção de um olhar que nega a existência negra como consequência da impossibilidade de bani-la foi crucial. A partir desta ideia fui percebendo como no caso cubano, sobretudo após a Revolução, esta “invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada” (HALL, 2006). Esta negação da existência, do aporte e da posição da população negra na construção da sociedade cubana, assim como a visibilidade cuidadosamente regulada viu-se amplamente refletida na produção cinematográfica. Suas principais manifestações foram a impossibilidade de abordar qualquer questionamento referente ao tema racial nos filmes, dado que este problema tinha sido “resolvido” pelo governo. Outra manifestação foi a existência de um baixo número de protagonistas negros os quais, quando presentes, foram submetidos à repetição e naturalização de estereótipos, o que tem contribuído para a cristalização no imaginário popular de qual é o lugar das pessoas negras dentro das narrativas cinematográficas.

Já na Sequência II, intitulada *Imagens que tocam o “real”* me adentro na análise dos filmes “*El negro*” (1961) de Eduardo Manet e “*En un barrio viejo*” (1963) de Nicolás Guillén Landrián com o objetivo de traçar quais foram os principais aspectos que têm possibilitado o processo de invisibilização na cinematografia cubana produzida pelo ICAIC. Ao tomar estes dois filmes documentários como exemplares “o que está em jogo é a análise

de imagens e discursos visuais, produzidos no âmbito de uma cultura, como possibilidade para dialogar com as regras e os códigos dessa cultura” (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 53-54). A escolha de filmes documentários se deve à importância deste gênero cinematográfico no fortalecimento na relação entre antropologia e cinema. Também pela sua importância dentro da construção de um discurso imagético sobre a população negra produzido pelo ICAIC, o qual se espalharia aos outros gêneros cinematográficos como a ficção e a animação. Para fortalecer esta análise fui me apoiando em autores que foram chaves em cada fase. Bill Nichols e Jean-Louis Comolli vieram a contribuir na escolha dos filmes documentários para a análise. Permitiram-me uma aproximação quanto as diferentes modalidades de representação documental e, assim, perceber como a escolha de cada uma delas na hora da concepção de um filme pode ser um elemento central na invisibilização de determinados contextos, personagens e situações.

Estiveram presentes também neste diálogo Andrea Easley Morris e Roberto Zurbano que ajudaram na compreensão de como o processo de segregação sofrido pela população negra, em Cuba, no período colonial e republicano, gerou espaços racializados como o “Solar”. Esta espécie de casarão antigo foi habitada por várias famílias que ocupavam pequenas habitações sem condições de albergar o número de pessoas que ali moravam.

Com um pátio central comum a todos onde acontecia grande parte da dinâmica do Solar. Para estes autores, estes espaços foram racializados ao serem identificados como espaços de e para pessoas negras, assim, isto trouxe uma identificação por parte da mídia destes lugares com os piores males da sociedade como prostituição, jogatina e crimes de toda índole. Para completar esta análise foi necessário dialogar com autores como Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman e Marco Antonio Gonçalves. Eles foram cruciais para dialogar com as imagens analisadas desde uma perspectiva dialética. Foi graças a este cruzamento de olhares que consegui acessar os rastros que estas imagens deixaram em seu passo frente ao meu olhar. O quanto estas imagens são passíveis de nos revelar estes processos invisibilizatórios desde um simples corte realizado na sequência, uma angulação de câmera, do som ou do silêncio, até a escolha dos personagens que aparecem e em que lugar aparecem. Foi graças a estes aportes que consegui levantar alguns dos aspectos os quais considero terem contribuído para a invisibilização negra no cinema produzido pelo ICAIC.

Na Sequência III, o objetivo foi apresentar uma proposta de periodização para demonstrar as mudanças no enfoque na hora de construir as narrativas fílmicas que se

aproximem da temática étnico racial, a partir da identificação de elementos recorrentes em filmes realizados em diferentes épocas.

Para esta análise identifiquei quatro períodos, nos quais podem se perceber estas mudanças de enfoque a partir de algumas características distintivas. Vale ressaltar que estes períodos por mim identificados não são demarcações rígidas e, sim, uma ferramenta de efeito demonstrativo e pedagógico. Resumo brevemente a seguir:

O primeiro período o nomeei como “o trânsito” e vai desde 1959 até meados da década de 70. Neste período, deparei-me com uma cinematografia em trânsito, que procura fomentar uma indústria de cinema nacional ao mesmo tempo em que pretende validar a Revolução cubana frente ao mundo. Este trânsito se deu na mudança das formas de produção, das temáticas abordadas dos enredos. Surgiram novos personagens que estavam em constantes mudanças e, sobretudo, o próprio caráter transformador da Revolução imprimiu nos filmes a necessidade de mostrar na tela esse trânsito de um regime a outro, de uma classe social a outra, do status de indivíduo ao coletivo.

O período que identifiquei como “reafirmação” vai de meados da década de 70 até finais dos anos 80 e se caracterizou pela produção de uma série de filmes nos quais suas narrativas estiveram localizadas no período escravagista ou trouxeram elementos da cultura africana em Cuba. Nestes filmes houve um aumento considerável da presença negra na tela comparada com o período anterior. Devido a este incremento da presença negra nos filmes, a realização de filmes com temas voltados a reafirmar o componente africano da nação cubana e pelo fato de o diretor negro Sergio Giral ter produzido a “Triología de la esclavitud” muitos chamam de forma pejorativa estes filmes como “negrometragens”. Percebo que este aumento da presença negra se dá majoritariamente nos filmes que retrata a etapa colonial e com a presença de escravos rebeldes contribuiu para tirar a atenção de uma possível discussão mais profunda sobre a problemática racial em Cuba.

A partir dos anos 90 até metade dos anos 2000 se deu o que identifiquei como o período de “recolonização”. Este nome se deve à retomada e atualização explícita de uma dramaturgia proveniente do teatro Bufo ou Vernáculo cubano onde a presença de personagens negras estereotipados como el negro y la mulata é muito forte. No período da “recolonização” assistimos a um retrocesso na representação negra nas narrativas cinematográficas. A necessidade de se abrir à coprodução estrangeira devido à crise econômica trouxe graves consequências neste quesito. Voltam os europeus, esta vez de avião e com dinheiro, em busca de “mulatas”, e os negros cubanos estão sempre tentando dar o golpe neles.

Para finalizar os períodos estão os “novos ares”. Consigo demarcá-lo desde metade dos 2000 até atualidade. A principal característica deste período está na diversificação de temáticas abordadas na cinematografia cubana. Não podemos, no entanto, falar só da cinematografia do ICAIC, pois é precisamente neste período que se consolida uma produção além do instituto que se iniciou nos anos 90 com a chegada do digital a Cuba. Este período não tem propiciado um protagonismo da presença negra no cinema produzido na Ilha, mas estas novas maneiras de produzir, com esquemas de baixo orçamento. Com o maior aceso aos meios de produção por parte do setor negro da população poderíamos assistir a uma leve virada nas abordagens da presença negra. Como tem acontecido com a abordagem ao universo feminino devido em grande medida ao vertiginoso crescimento da presença feminina no cinema na tela e como cineastas que produzem para elas, com elas e por elas mesmas.

Todos os autores aqui mencionados contribuíram a tecer a trama deste trabalho. Outros embora não presentes como interlocutores diretos contribuíram na elaboração da abordagem por mim realizada nesta pesquisa. Assim é pertinente mencionar eles como forma reconhecer seu aporte ao resultado final desta pesquisa. Entre esses teóricos, encontram-se Frantz Fanon, W. E. B. Du Bois, Paul Gilroy, Joel Zito Araujo, Lilia Moritz Schwarcz, Alain Badiou, Tomás Fernández Robaina, Waltério Carbonel, Jose Carlos Rodrigues e o de Robert Stam, Ella Shohat, Bell Hooks e Carl Einstein.

Contudo, os prazos curtos, o volume de leituras, o grande número de filmes a ser analisado, conjugado com a escassez de uma produção teórica específica sobre meu objeto de pesquisa, fez com que este percurso acadêmico resultasse um grande desafio. No entanto, o resultado que hoje se apresenta em formato de dissertação de mestrado, aspira contribuir nas viagens possíveis por outros pesquisadores e pesquisadoras empreendidas.

*Fade out*

*Fade in*

## **SEQUÊNCIA I: REVOLUÇÃO, JUSTIÇA SOCIAL E RACISMO**

CENA 1. EXT./ DIA. REVOLUÇÃO, JUSTIÇA SOCIAL E RACISMO.

A Revolução cubana foi sem dúvida um dos acontecimentos mais importantes ocorridos na América Latina no século XX. A sua importância, devido às grandes mudanças no social, no político e econômico, não se limita às fronteiras cubanas, também teve um grande impacto na geopolítica do momento. Cuba virou o centro de atenção de grandes potências, como a extinta União Soviética, e também dos movimentos sociais e progressistas do mundo e, especialmente, da América Latina que viram nela uma esperança e exemplo a seguir.

Logo após o triunfo revolucionário em Cuba, houve inúmeras ações do novo governo em prol de acabar com as injustiças e desigualdades reinantes por séculos no país. As medidas abarcaram as mais diversas esferas da vida nacional. Foram nacionalizados grandes monopólios estrangeiros que exploravam a matéria-prima da Ilha, teve uma redução dos valores do aluguel e dos medicamentos. Foi promulgada a Primeira Lei de Reforma Agrária em maio de 1959 a qual eliminava o latifúndio existente e cedia títulos de propriedade aos camponeses que trabalhavam estas terras em condição de arrendatários. Outras das medidas foi a Campanha de Alfabetização no ano 1961, na qual foram alfabetizados mais de 700 mil cubanos, declarando, assim, Cuba como o primeiro país da América latina livre de analfabetismo.

Dentro deste processo de grandes transformações sociais e políticas o novo governo se propôs repensar a questão do racismo e “suas manifestações empiricamente observáveis” (MARQUES, 1995) como o preconceito, a discriminação, a segregação, a violência e o racismo enquanto ideologia ou doutrina. Manifestações herdadas dos períodos colonial e neocolonial os quais o país tinha atravessado recentemente<sup>7</sup>.

Neste ponto se faz necessário esclarecer a abordagem das categorias acima enunciadas nesta pesquisa, assim como foi seu entendimento e utilização por parte do governo revolucionário cubano. Para isto lanço mão do autor João Filipe Marques, quem no texto “*O estilhaçar do espelho. Da raça enquanto princípio de explicação do social a uma*

<sup>7</sup> O período colonial em Cuba está definido entre os anos 1492, com a chegada dos primeiros espanhóis na ilha até 1898. Este período termina com o fim da guerra conhecida como “Guerra del 95” e a intervenção militar Estadunidense. Esta intervenção durou até 1902 que se constitui a chamada República Neocolonial 1902-1958.

*compreensão sociológica do racismo*” nos traz uma análise detalhada de como o racismo se expressa em suas diversas faces. O autor apresenta o conceito do racismo proposto pelo sociólogo francês Michel Wieviorka em seu livro *L'Espace du Racisme*. Para Wieviorka o racismo pode ser entendido “como a presença da ideia de que existe uma ligação entre os atributos, ou o patrimônio – físico, genético ou biológico – de um indivíduo ou de um grupo e a suas características intelectuais e morais” (WIEVIORKA, 1991, APUD MARQUES, 1995). Esta ideia de racismo deve muito à classificação racial humana realizada pelo naturalista sueco Lineu, no século XVIII, quem atribui certos valores às diferentes “raças” por ele classificadas, o que gerou uma hierarquização que até hoje ainda pode ser percebida como argumentos para comportamentos racistas. A partir dos anos 70 e com os avanços nos estudos nas diferentes áreas da biologia, esta ideia científica de “raças” fica desacreditada. Para Munanga (2000):

Assiste-se então ao deslocamento do eixo central do racismo e ao surgimento de formas derivadas tais como racismo contra as mulheres, contra jovens, contra homossexuais, contra burgueses, contra militares, etc. Trata-se aqui de um racismo por analogia ou metaforização, resultante da biologização de um conjunto de indivíduos pertencentes a uma mesma categoria social. É como se essa categoria social racializada (biologizada) fosse portadora de um estigma corporal (MUNANGA, 2000, p 26)

Este uso do termo racismo para se referir a “qualquer atitude ou comportamento de rejeição e de injustiça social” (MUNANGA, 2000, p. 26) pode gerar uma banalização do conceito, assim como um esvaziamento das consequências e efeitos gerados pelo racismo. No que tange a este aspecto, a análise de Marques (1995), a partir de diversas fontes e autores, complementa esta definição ao apontar que o racismo pode ser definido ainda:

Pela reivindicação ou pretensão de um grupo a um estatuto mais elevado do que o dos membros de outros grupos, concebidos como física ou geneticamente diferentes de si; como um sentimento identitário que incita os seus beneficiários a defender-se ou a proteger a sua situação quando a creem ameaçada (FREDIKSON, 1993; APUD MARQUES, 1995).

Em uma sociedade racializada como a cubana esse grupo beneficiado era evidentemente a elite branca que sustentou o poder político e econômico por vários séculos, pois em uma sociedade como esta “é por intermédio do fenótipo que se organiza a gestão dos recursos”. (MOORE, 2012, p 229). O triunfo de uma Revolução popular, a qual tinha como objetivo principal equilibrar as relações sociais e econômicas da população, não só ameaçava, mas de fato, mudou o status deste “grupo beneficiário”.

Apesar das amplas mudanças acontecidas nos primeiros anos da Revolução, ainda era comum a ocorrência de atitudes e comportamentos racistas. A segregação das pessoas negras

em espaços públicos como clubes, centros recreativos, praias e, inclusive, em hotéis era muito frequente. Em março de 1962, Fidel Castro se referiu publicamente à persistência do racismo em Cuba. Em um discurso ditado no dia 22 de março do próprio ano, Fidel reafirma o antes exposto e chama a atenção para as manifestações racistas que mais preocupavam o governo, dentre elas, a discriminação racial. Neste discurso ele afirma:

[...] una batalla de las más justas que hay que librar, una de las batallas en la cual es necesario hacer hincapié cada día más y que puedo llamarla la cuarta batalla, es porque se acabe la discriminación racial en los centros de trabajo. [...] De todas las formas de discriminación racial, la peor es aquella que limita el acceso del cubano negro a las fuentes de trabajo porque es cierto que ha existido en nuestra patria, en algunos sectores, el bochornoso procedimiento de excluir al negro del trabajo...

Continua:

Hay dos tipos de discriminación racial: una, es la discriminación en centros de recreo o en centros culturales, y otra, que es la peor, la primera que tenemos que batir, la discriminación racial en los centros de trabajo porque si una delimita las posibilidades de acceso a determinados círculos, la otra —mil veces más cruel— delimita el acceso a los centros donde puede ganarse la vida, delimita las posibilidades de satisfacer sus necesidades, y así cometemos el crimen de que al sector más pobre le negamos precisamente más que a nadie la posibilidad de trabajar. (RUZ, 1959)

Neste fragmento do discurso, Fidel traz à tona a categoria de *discriminação racial*. Ele dá ênfase à existência de dois tipos de discriminação racial, uma praticada em clubes de lazer e centros culturais e a outra vinculada ao entorno laboral, ou o que ele chama “*discriminación racial em los centros de trabajo*”. Ao centrar o foco na eliminação da discriminação nos centros laborais, as políticas públicas criadas em função desta luta contra o racismo não levaram em consideração outras esferas como a familiar, a política, as relações no dia a dia entre cubanos nas quais era possível se deparar com ações discriminatórias.

Retomo o texto de Marques (1995) em que ele explica minuciosamente o que Wieviorka (1991) chama de “imagem de um racismo tridimensional” o qual, com certeza, é uma ferramenta útil para uma melhor compreensão das manifestações observáveis do racismo. Para o autor estas dimensões se organizam da seguinte forma: a primeira dimensão corresponde às atitudes, dentro das quais se enquadram as opiniões e preconceitos. Na segunda dimensão, aos comportamentos os quais são manifestados através da discriminação racial, a segregação e a violência. Interessante perceber como Fidel Castro enfatiza na erradicação desta dimensão nos seus discursos e, em grande medida, isto se torna a dimensão mais visível das três. No caso da terceira dimensão refere-se às elaborações intelectuais. Este ponto está mais ligado ao racismo como ideologia ou doutrina política. Segundo a visão

governamental este era um aspecto que deveria ter sido resolvido com a garantia de igualdade de direitos no acesso às oportunidades geradas pela Revolução para todos os cidadãos. O governo revolucionário decretou que qualquer classe de atitude ou comportamento racista era inaceitável na nova sociedade que estava se construindo, estabelecendo-se, prematuramente, este aspecto como já resolvido. Isto trouxe como consequência que as formas visíveis de expressão do racismo se disfarçaram e foram reduzidas de forma subjetiva aos círculos mais fechados, como o núcleo familiar, nos quais era possível perpetuá-los de forma velada, pois qualquer ato deste tipo implicava um delito e não tinha espaço dentro do novo processo revolucionário.

Desde este olhar epidérmico se constituiu outro mal do passado, considerado desde então, erradicado. Essas circunstâncias contribuíram para que o tema do racismo e da discriminação racial em Cuba se convertessem em temas tabus, o que ainda hoje é difícil de socializar e problematizar como se merece, ao se rejeitar qualquer possibilidade de estudo ou pesquisa sobre o tema. Sobre esta questão particular, Alejandro de la Fuente, em seu livro *“Una nación para todos: Raza, desigualdad y política en Cuba 1900-2000”* aponta que:

La falta de estudios acerca del tema (racial) se corresponde con una interpretación dominante del nacionalismo cubano, con hondas raíces históricas, según la cual cualquier discusión del asunto puede amenazar la unidad nacional y la fraternidad racial cubanas (LA FUENTE, 2014, p.4).

A falta de estudos sobre o tema (racial) corresponde a uma interpretação dominante do nacionalismo cubano, com profundas raízes históricas, segundo a qual qualquer discussão do assunto pode ameaçar a unidade nacional e a fraternidade racial cubanas (LA FUENTE, 2014, p.4).

A Revolução apropriou-se desta interpretação dominante em prol de manter uma unidade nacional por cima de qualquer diferença de tipo étnica ou racial, gerando assim um silenciamento oficial do tema. Ao adotar essa política o governo estava “esquecendo” a grande diversidade para dentro dos principais grupos étnicos que conforma o povo cubano<sup>8</sup>. Esta diversidade não é privativa dos escravizados trazidos da África para Cuba, também está presente, por exemplo, nos europeus e asiáticos que migraram para Cuba, alguns voluntariamente outros de maneira forçada. Não se pode esquecer as populações aborígenes que habitavam a ilha antes da chegada dos colonizadores e que foram diminuídas e quase extintas em um curto período de tempo.

Ao se deter o olhar no caso específico do componente africano que conformou a nação cubana, percebe-se a extensa área geográfica ao qual pertenciam esses escravizados e as

<sup>8</sup> Para maiores detalhes sobre a composição étnica de Cuba ver: GUANCHE, Jesus. **Procesos etnoculturales de Cuba**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983.

múltiplas diferenças étnicas entre eles. Este fato é a mais viva prova da impossibilidade de falar da existência de “o negro cubano”, como muitas vezes se pretende reduzir a grande diversidade étnico-cultural da população negra em Cuba a esta categoria universalizante. Lucumies, Mandingas, Congos e Carabalies foram as principais etnias introduzidas em Cuba, e serviram como grandes grupos classificatórios donde também foram agrupados indiscriminadamente outros grupos étnicos. Esta ideia fica resumida na seguinte citação de Jesús Guanche, que assinala que:

Los grupos humanos que fueron llevados a Cuba desde el continente africano poseían una marcada heterogeneidad económico-social, política artística y religiosa que se verá reflejada en nuestro país en los distintos niveles de influencia cultural manifestada en forma disruptiva y de acuerdo con las diferencias existentes entre unas comunidades y otras, así como entre las cantidades de esclavos traídos de cada lugar y las expresiones que aportaban éstos (GUANCHE, 1983, p. 212).

Os grupos humanos que foram levados à Cuba do continente africano possuíam uma marcada heterogeneidade econômico-social, política artística e religiosa que se refletirá em nosso país nos diferentes níveis de influência cultural manifestados de forma perturbadora e de acordo com as diferenças entre algumas comunidades e outras, bem como entre as quantidades de escravos trazidas de cada lugar e as expressões que trouxeram (GUANCHE, 1983, p. 212).

Outro aspecto de vital importância que contribuiu no silenciamento da abordagem das problemáticas raciais foram as crescentes tensões entre Estados Unidos e Cuba. Este quesito captou toda a atenção e força do discurso revolucionário contribuindo para desviar a atenção do problema. Assim, a luta contra o racismo virou um apêndice da luta contra a erradicação da pobreza, a marginalidade e as contradições de classes. O próprio Fidel Castro afirmou no ano 1966 que “La discriminación desapareció cuando desaparecieron los privilegios de clase, y al país no le ha costado mucho esfuerzo resolver ese problema” (LA FUENTE, 2014, p. 6).

Neste ponto podemos apreciar nas palavras de Fidel Castro a visão alinhada com as teorias marxistas que vigoravam no momento na União Soviética referentes à discussão da problemática racial e como ele as adota para Cuba. Seguindo esta opção ideológica, acreditava-se que, com a extinção do capitalismo o qual gera as diferenças de classes, seria extinto juntamente o racismo que era lido como subproduto desta cultura capitalista.

Segundo Carlos Moore (2010), esta visão tem suas origens na própria fundação do Marxismo. No livro *O Marxismo e a Questão Racial Karl Marx e Friedrich Engels Frente ao racismo e à escravidão* o pesquisador e ativista cubano realiza uma profunda análise de como os fundadores do marxismo deixaram de fora, e não acidentalmente, qualquer análise crítica dos problemas raciais. Muito pelo contrário, a partir de um minucioso exame de fragmentos de textos e cartas de Marx e Engels, podemos constatar a constante referência à

questão da superioridade de uma raça (ariana) por cima das outras. Os autores analisados por Moore justificam a escravidão sobre a base como “uma categoria econômica como qualquer outra”, o que permitiria a evolução da indústria capitalista e potencializaria a transição ao Socialismo. No decorrer do texto percebe-se o apoio destes autores às expansões capitalistas como a dos Estados Unidos sobre México, França sobre Argélia e Inglaterra sobre a Índia, assim como a crítica e ataques a oponentes políticos baseando-se em ofensas de tipo racial<sup>9</sup>. No prefácio do texto citado acima o também pesquisador e ativista Ricardo Matheus Benedicto aponta que:

Para os marxistas, “classe” é a principal contradição na história das sociedades, sendo a raça uma “distração” ideológica perigosa para a unidade dos trabalhadores. Assim, o racismo seria não mais do que uma estratégia utilizada pelos capitalistas (assim como o nacionalismo) para desviar a atenção dos oprimidos, e semear a divisão entre eles. O racismo – de acordo com esta lógica- seria um “não problema”, um “problema” totalmente falso, no máximo uma hábil construção ideológica do Capitalismo (BENEDICTO, 2010 apud MOORE, 2010, p.17)

É precisamente neste fundamento de “distração ideológica perigosa” que tem se sustentado fundamentalmente o silenciamento oficial das questões raciais em Cuba. A perspectiva de um “não problema” o converteu em tabu. Contudo, a condição de tema controverso não é algo que começa com o triunfo da Revolução, pode se constatar que já desde a intervenção estadunidense em Cuba que qualquer tentativa das pessoas negras e mestiças de protestar contra o tratamento injusto e desigual que recebiam ou levar na frente ações na política era visto como posicionamentos de racismo anti-branco. O mais triste exemplo disto tem sido o massacre de mais de 3 mil negros e mestiços filiados ou simpatizantes do Partido Independiente de Color (PIC).

Como parte da luta pela conquista de maiores possibilidades políticas e sociais para os negros da época, em 1908, o ex-combatente do Exército Libertador, Evaristo Estenoz funda a “Agrupación Independiente de Color” depois renomeada como “Partido Independiente de Color” (PIC). Junto a Pedro Ivonet (também ex-combatente do Exército Libertador), ele leva a diante o Partido político com uma das plataformas mais avançada da época, não só para Cuba. Embora fosse constituído essencialmente por pessoas “de color”, termo utilizado no próprio nome, não deve ser considerado como um partido de corte racista, pois sua plataforma visava maiores direitos e melhorias para todos os cubanos, dentre as quais pode se ressaltar “ensino gratuito e obrigatório, incluindo a gratuidade na Universidade”, “repatriação por

---

<sup>9</sup> Se recomenda a leitura de texto “*O Marxismo e a Questão Racial Karl Marx e Friedrich Engels Frente ao racismo e à escravidão*” para aprofundar nos argumentos trazidos à tona. O autor proporciona exemplos claros e provas documentais de cada argumento apresentado.

conta do Estado de todos os cubanos que quiseram regressar ao país e não tivessem os médios necessários para fazê-lo pela sua própria conta”. Mas o seu foco se centrou na procura de igualdade e ascensão da chamada “raza de color” como se constata em alguns pontos de seu programa político: “A nomeação de cidadãos de ‘color’ no corpo diplomático entre os nativos cubanos”, imigração não seletiva, devido à tentativa de branquear o país, entre outros, só para mencionar alguns.

A oposição a tal iniciativa veio tanto dos principais partidos políticos da Ilha, os Conservadores e Liberais (este último com a maior agrupamento de negros como filiados), como dos principais políticos e intelectuais negros de maior influência pública. E é um deles precisamente o senador negro Martín Morúa Delgado, que leva a diante a conhecida “Emenda Morúa” que proscreeu o PIC no ano 1910. Dentro dos principais argumentos, mais uma vez ressalta a visão do componente de divisão entre os cubanos que constituía a existência deste tipo de agrupamento, algo que atentava contra a frágil e nascente República. Embora não fosse falado abertamente, existia o risco de uma perda massiva do voto negro dentro dos partidos tradicionais, também o temor a uma nova intervenção estadunidense, assim como a possibilidade de se recriar os acontecimentos da revolução haitiana.

Em 1912, os membros do PIC como medida de pressão contra a Emenda Morúa decidem se levantar em armas contra o governo. A represália por parte do exército do presidente da República José Miguel Gómez (Partido Liberal) foi extremamente violenta. Este enfrentamento, em condições extremamente desiguais, é conhecido por alguns como “La guerra de razas” ou “la guerrita de los negros”, na verdade foi um massacre que terminou na morte de mais de 3 mil negros e mestiços. Este acontecimento da história de Cuba foi por muito tempo invisibilizado dos programas de ensino de História o que reforça a manutenção de um temor em falar sobre a questão racial em Cuba.

No aspecto jurídico, a criminalização das condutas racistas e discriminatórias não é algo que se dá só após a Revolução. Nas constituintes de 1901 em seu artigo 11 e na de 1940 nos artigos 20 e 74 estas práticas tinham sido criminalizadas. Mas como aponta o pesquisador Esteban Morales, “não é possível lembrar uma só ocasião ao longo de toda a prática jurídica da república, em que se punisse a uma pessoa o setor oficial por exercer a discriminação”. (MORALES, 2010, p. 30). No ano 1959, é ditada a “Ley Fundamental de la República” a qual manteve vigentes os princípios básicos da Constituição de 1940, dentro deles os artigos 20 e 74 referidos à igualdade de todos os cidadãos perante a lei, inserindo modificações de acordo com as novas condições históricas.

Apesar de se constatar uma persistência real do racismo em Cuba, lanço mão da ideia da pesquisadora e escritora cubana Zuleica Romay ao não subscrever na sua perspectiva de análise o reconhecimento de um “problema negro” em Cuba, expressão que ela considera ultrapassada pela história social e cultural cubana. Segundo ela:

Formular la cuestión, aislando y magnificando el tema del color, implica considerar que los negros en Cuba- como los palenqueros colombianos o los quilombolas de Brasil- constituyen un sector de la sociedad con particularidades étnicas, ordenaciones comunitarias, pertenencias territoriales y espacios sociales específicos distinguibles del resto de la población. Tal planteamiento presupone, además, reconocer la existencia de problemas sociales que atañen o afectan únicamente a las personas con ese color de piel y sus múltiples gradaciones, presupuestos cuya falsedad puede reconocerse fácilmente (ROMAY, 2014, p. 17).

Formular a questão, isolando e amplificando o assunto da cor, implica considerar que os negros em Cuba - como os palenqueros colombianos ou os quilombolas de Brasil - constituem um setor da sociedade com particularidades étnicas, ordenações comunitárias, pertencimentos territoriais e espaços sociais específicos distinguíveis do resto da população. Tal abordagem pressupõe, além disso, reconhecer a existência de problemas sociais que preocupam ou afetam unicamente às pessoas com essa cor de pele e suas múltiplas gradações, pressupostos cuja falsidade é de fácil reconhecimento (ROMAY, 2014, p. 17).

Com o triunfo revolucionário tem existido uma preocupação por parte do governo pela contenção e erradicação de problemáticas sociais como o acesso à educação, moradia digna e emprego. Infelizmente, ainda hoje, ao revisar dados estatísticos do disponível no site da Oficina Nacional de Estadísticas de Cuba, percebemos que a população negra continua ocupando os piores índices no referente à educação, moradia e emprego. Romay assinala que há uma falsidade ao assumir que em Cuba há uma existência de problemas sociais que preocupam ou afetam unicamente às pessoas negras, ideia com a qual concordo, mas o ponto essencial, pouco enfrentado por esta autora, enfatiza que a população negra continua em ampla desvantagem na hora de acessar as políticas públicas e elas próprias nunca puderam se ver como um coletivo, ou a partir de certas especificidades e com uma história específica, o que acontece com os afrodescendentes colombianos e brasileiros. Isso demonstra que não é suficiente ter um conjunto de leis que vise à igualdade de oportunidades de todos os setores da população, por vezes esquecemos que o ponto de partida de alguns grupos negros está constituído por uma história de mais de 400 anos de opressão e inferiorização.

Ao trazer estes dados que corroboram para a existência de antecedentes de leis que promulgavam a igualdade entre todos os cubanos, assim como mostrar o quanto mesmo antes da Revolução era controverso abordar esta problemática, não pretendo deslegitimar o importante papel desempenhado pela Revolução, muito pelo contrário. Isto serve como ponto de partida para entender o quanto se avançou neste quesito e o quanto falta ainda?

Embora questionável em muitos aspectos, é claramente apreciável a implementação de políticas públicas por parte do governo em prol de alcançar uma equidade entre todos os membros da sociedade.

*Corte a*

## CENA 2. EXT./ DIA. CULTURA(S) NEGRA(S) EM CUBA?

Falar da existência de uma cultura negra em Cuba como um movimento de positivação e reivindicatório seria no mínimo controverso. Em todo o processo sociocultural cubano nunca foram favoráveis as condições para o surgimento deste tipo de segmentação cultural ou visibilização da cultura de matriz africana ou produzida por pessoas negras. Vários são os aspectos que poderíamos considerar para tentar aprofundar neste tipo de análise. O primeiro seria considerar o fato da diversidade cultural existente entre os escravizados levados da África para Cuba como apontado anteriormente.

O que em um começo foi para estes grupos sinônimo de impossibilidade de comunicação, de um sentimento de não pertença (o qual foi aproveitado pelos donos de escravizados para manter certa incomunicabilidade entres os diferentes grupos étnicos tentando evitar qualquer tipo de revolta e organização entre eles) foi transformado em alguns espaços como os “Palenques”<sup>10</sup>. No seu texto, Guananche (1983) nos introduz o Palenque como o espaço onde se dava essa mistura da diversidade étnica e cultural trazida por estes escravizados, o gerou uma nova criação cultural a partir das situações vividas pelos africanos e seus descendentes em função das relações socioculturais. Ele dá ênfase à ideia de que:

El palenque fue un elemento aglutinador, bajo el principio de la libertad, de los variados elementos transculturales dentro de los propios esclavos. Los negros criollos que nacían en un palenque asimilaban el patrimonio cultural de sus progenitores y del grupo social, que no tenía unidad de origen, pero que había gestado la unidad de intereses económicos-culturales debido a la adaptación y transformación del medio territorial conquistado para defender su condición de hombres libres y sobrevivir en el mismo (GUANCHE, 1983, p. 243-244).

O palenque era um elemento unificador, sob o princípio da liberdade, dos vários elementos transculturais dentro dos próprios escravos. Os negros crioulos que nasceram em um palenque assimilaram o patrimônio cultural de seus pais e o grupo social, que não tinha unidade de origem, mas que gestaram a unidade dos interesses econômico-culturais devido à adaptação e transformação do ambiente territorial conquistado para defender sua condição de homens livres e sobreviver nele (GUANCHE, 1983, p 243-244).

---

<sup>10</sup> El palenque, em países como Cuba e Colômbia é o sinônimo de Quilombo no Brasil.

Segundo o autor, isto contribuiu a uma “neoculturación” (neoculturação) como parte do processo reconhecido pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz como “transculturación” (transculturação). Para Ortiz:

[...] transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación* (ORTIZ, 1983, p. 91).

[...] transculturação expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura para outra, porque não consiste apenas em adquirir uma cultura diferente, o que a voz anglo-americana de aculturação indica, mas o processo também implica necessariamente a perda ou desarraigamento de uma cultura precedente, o que se poderia dizer uma deculturação parcial e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser chamados de neocultuação (ORTIZ, 1983, p. 91).

É justamente nesse processo de transculturação que as fronteiras culturais começam a ser redefinidas e os Palenques converteram-se não só em espaço de resistência ante os opressores escravocratas, mas também em espaços onde se criam e se (re) criam culturas, que acaso poderíamos chamar de cultura(s) negra(s).

Outro aspecto seria o silenciamento ao que têm sido submetidas historicamente as manifestações culturais das pessoas negras em Cuba, principalmente as vinculadas com as religiões de matriz africana. Durante o período colonial foi prática comum as constantes acusações por supostos crimes vinculadas aos cultos e cerimônias religiosas de que foram alvos os praticantes destas religiões, sendo em muitas ocasiões condenados à morte. A constante invasão dos *Cabildos de nación*<sup>11</sup> e destruição de altares e artigos religiosos também foram muito frequentes. O passo da colônia ao período republicano não trouxe praticamente nenhum avanço. Muito pelo contrário, com a intervenção Estadunidense na ilha foi fomentado aos poucos a ideologia racista que primava nos Estados Unidos, a qual encontrou eco em alguns setores da elite cubana. Assim, este processo tirou por terra toda ideia de igualdade vivida durante a guerra de independência, onde negros e brancos lutaram juntos, num esquema bem diferente ao do exército americano onde existia uma dura segregação.

A perseguição e silenciamento continuaram, pois as expressões culturais de origem africanas segundo a visão dominante eram parte de um primitivismo e selvageria não digno de sociedade civilizada como a pretendida em Cuba. A sociedade continuou a se erigir sobre

<sup>11</sup> Os Cabildos de nación foram organizações de escravizados e/ou ex-escravizados os quais se reuniam segundo sua procedência étnica. Eram espécies de fraternidades as quais eram permitidas pelos colonizadores. Os primeiros Cabildos de nación em cuba datam de finais do século XVI.

pilares eurocêntricos que foram mantidos, reproduzidos e numa boa parte atualizados ao novo contexto sociocultural da Revolução. Voltamos aqui a fazer referência sobre a escolha do marxismo como ideologia por parte do governo, como algo que fomentou a percepção da fé religiosa como prova cabal de não apoio ao sistema político implantado pela Revolução. A opção materialista pressupunha que seria uma incoerência política inaceitável. Isto teve uma forte repercussão na possibilidade de prática e manutenção das tradições religiosas afro-cubanas como a *Regla de Ocha* ou *Santería*, a *Regla Palo Monte* e a sociedade secreta *Abakuá*, que são os três cultos de origem africana mais difundida no Caribe. Estas práticas cultuadas majoritariamente pelos afro-cubanos passam a ser duplamente perseguidas, primeiro por parte do governo por se afastarem das ideias marxistas e materialistas e também por uma ideologia racista subjacente na sociedade cubana, que as percebe como sinônimo de atraso e “coisas de negros”, o que as levou a ser realizadas em sigilo. A diferença da religião católica que, embora perseguida também, manteve abertas suas igrejas e continuaram funcionando publicamente.

*Corte a*

### **Cena 2.1. Ext./Noite. Negritude em pauta**

Nas décadas de 1920 e 1930, pode se constatar o florescimento de um movimento de tomada de consciência por parte de alguns setores da cultura cubana. É precisamente com as vanguardas artísticas dos anos 20 e 30 que há uma retomada coletiva do debate sobre o tema racial no século XX. Aparecem nomes como o dos escritores “Nicolás Guillén, Emilio Ballagas ou Alejo Carpentier, entre outros, que expressam preocupações étnico-raciais em suas obras literárias, e lhes conferem um peso importante dentro das reflexões socioculturais do momento” (ZURBANO, 2006, p. 112-113, tradução minha).

Um livro de poemas como *Sóngoro Cosongo* (1931) de Nicolás Guillén, sem dúvidas evidencia essa tomada de consciência. Já no prólogo do livro, o próprio autor adverte ao leitor o tom de seus versos, e poderia se dizer que também o tom do que se conheceria como o Movimento Negrista em Cuba quando assinala:

No ignoro, desde luego, que estos versos les repugnan a muchas personas, porque ellos tratan asuntos de los negros y del pueblo. No me importa. O mejor dicho: me alegra. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba [...] El negro -a mi juicio- aporta esencias muy firmes a nuestro cóctel (GILLÉN *apud* ZURBANO, 2006, p. 113).

Não ignoro, é claro, que esses versos desagradam muitas pessoas, porque lidam com questões de negros e pessoas. Não me importa. Ou melhor: estou feliz. Eles participam talvez dos mesmos elementos que entram na composição étnica de Cuba [...] O preto - na minha opinião - traz essências muito firmes ao nosso coquetel (GILLÉN *apud* ZURBANO, 2006, p. 113).

O negrismo cubano, com Nicolás Guillén como um de suas principais figuras, pode ser considerado um movimento transcultural, pois ele consegue se apropriar desse olhar europeu sobre o negro e reformulá-lo levando em consideração elementos linguísticos e culturais dos negros escravizados em Cuba. No negrismo cubano, “o negro” é humanizado e se torna a chave do discurso, um discurso que lança mão não só da língua do colonizador, mas também das línguas congas, carabalí, yoruba. A reivindicação da cultura negra é feita por Guillén desde a mestiçagem, esta visão desemboca no que ele definiria como “Color Cubano”. Este foi um fenômeno que se estendeu às demais expressões artísticas como as artes plásticas e cênicas.

Este movimento Negrista não foi um fenômeno isolado. É a consequência das influências de movimentos internacionais diaspóricos que vinham acontecendo. No nível internacional nas primeiras décadas do século XX, começa a surgir um interesse pela chamada “cultura negra”, referindo-se particularmente à proveniente do continente Africano. No ano 1915, Carl Einstein publica *Negerplastik* (Escultura Negra), estudo que parte da análise de peças (esculturas, máscaras, tatuagem) provenientes da África e no qual Einstein deixa em evidencia o quanto era desvalorizada qualquer expressão artística africana, sempre desde uma ótica do colonizador europeu que relegou ao africano a uma condição de inferioridade e como este posicionamento condicionou qualquer juízo de valor sobre a arte africana, chegando a negar qualquer possibilidade de que esta fosse considerada como arte. Outros artistas europeus de renome se interessaram pelo “negro” neste período. Picasso com seu conhecido “período negro” e seu interesse pela escultura africana, produzindo importantes obras como “*Les Femmes d’Alger*” (1907), também o próprio Matisse esteve influenciado pela arte africana neste período.

Com outro viés e como parte de uma tomada de consciência racial de um grupo de intelectuais negros, a tendência de valorizar toda manifestação cultural de matriz africana começa se gestar um movimento artístico e político que foi conhecido internacionalmente como “Negritude”, o qual inicialmente surge entre os africanos e caribenhos de língua francesa, mas que rapidamente se estendeu à América e África. Convertendo-se em um importante movimento de posituação da cultura negra, por meio da influência nas lutas

contra as colônias tanto na África como na diáspora. Como bem aponta o historiador Petrônio José Domingues no seu texto *Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica*:

Ao contrário de lamentarem-se pela sua condição racial, os ativistas desse movimento enalteciam em suas obras a cor do povo negro. Dentre os escritores que se destacaram (nos Estados Unidos), os que mais adquiriram notoriedade foram Langston Hughes, Claude Mackay e Richard Wright. Já nas ilhas do Caribe e, em particular, em Cuba, foi articulado o movimento denominado negrismo cubano, tendo como principal expoente o poeta negro Nicolás Guillén. No Haiti, Jean Price-Mars articulou, em conjunto com outros intelectuais, o movimento indigenista de reabilitação da herança cultural africana, valorizando as línguas crioulas e a religião vodu (DOMINGUES, 2005, p. 27, grifo meu).

Paralelamente à “Negritude”, Marcus Garvey levava adiante o movimento político e cultural Pan-africanista o qual proclamava “que lutava tanto pela independência dos países africanos do julgo colonial quanto pela construção da unidade africana” (DOMINGUES, 2005).

Se fosse plausível falar de um período no qual tivesse sido possível esta visibilização de valorização das manifestações culturais de matriz africana, é indubitavelmente após o triunfo revolucionário de 1959. Agora, certamente as condições foram favoráveis? Com a ascensão do governo revolucionário e as medidas tomadas no campo da educação e cultura percebe-se, indiscutivelmente, uma intenção de “recuperação” da memória histórica do legado africano assim como sua reivindicação.

Para isto foram criadas inúmeras instituições com este objetivo, podendo destacar o Instituto de Etnologia e Folclore da Academia de Ciências de Cuba, o Teatro Nacional de Cuba e o Conjunto Folclórico Nacional (CFN)<sup>12</sup>. A inclusão dentro dos currículos das escolas de arte (especificamente, nos cursos de música e dança) de disciplinas de folclore. É possível perceber nos nomes das instituições mencionadas acima um elemento comum, a palavra folclore. Concepção esta que torna inviável qualquer tentativa de abordagem aprofundada sobre o legado africano em Cuba. Leite (1999, p. 125), no seu artigo *Quilombos e quilombolas: cidadania ou folclorização?*, faz uma análise tomando como campo os remanescentes de quilombos no Brasil, de como este processo de folclorização essencializa estas manifestações culturais, retirando-a do centro e da dinâmica da vida das pessoas, despolitizando-as, levando a uma cristalização do passado. Para a autora a folclorização é:

<sup>12</sup> Para uma análise mais detalhada por expressões artístico-culturais e da tentativa do governo cubano de valorizar o legado africano na cultura cubana consultar Pedro de la Hoz: *África en la Revolución Cubana. Nuestra búsqueda de la más plena justicia*, 2005.

[...] uma arma mais ágil, cortante, que demarca a fronteira entre a reflexão e o ensurdecimento, que distorce e estereotipa o outro, inibindo a ação transformadora. Ao invés de uma identidade política, a folclorização dá lugar ao surgimento de uma demanda turística e de consumo (LEITE 1999, p. 125).

Mais adiante reforça que a folclorização é:

[...] estereotipia, desqualificação e exotismo como uma eficiente manobra, capaz de tirar de cena, de fazer desaparecer os sujeitos históricos de carne e osso, enquanto pleiteantes de um direito que então vem sendo negado. Novamente a luta pela cidadania periga perder sua força, aquilo que poderia gerar transformação, e esvaziar-se, enquanto apenas uma palavra da moda (LEITE 1999, p. 125).

Este processo apontado pela autora para o Brasil se dá de maneira similar em Cuba com a institucionalização das expressões das culturas negras. Este processo pressupõe a tentativa de maior controle sobre estas práticas artísticas, culturais e religiosas, assim como o controle de seus praticantes. Contribui, portanto, no reforço da invisibilização das culturas negras dentro da sociedade cubana, pois caberia apontar, conforme Stuart Hall, que esta invisibilidade a que faço referência é também uma forma de visibilidade: “o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada” (HALL, 2006, p. 321).

Diferente do Brasil, em Cuba não se gestou um Movimento Negro como voz política e mecanismo de organização. As tentativas de uma consolidação de uma consciência negra sempre foram oportunamente banidas pelo poder. Exemplos como o do extermínio do Partido Independiente de Color ou a diluição do movimento negrista cubano na ideia da mestiçagem com o “Color Cubano” do poeta Guillén, a eliminação de sociedades de recreio e ajuda mútua, fraternidades e clubes exclusivos para negros e mestiços ao triunfo da Revolução são alguns dos exemplos mais evidentes. O elemento comum no discurso sempre foi o mesmo: a manutenção da unidade nacional. Gestou-se em todo esse processo um orgulho pela mestiçagem característica de Cuba. A existência de um orgulho mestiço que inviabiliza o orgulho negro ou como bem aponta Gates (2014, p. 281-282) no seu texto *Os negros na América Latina* ao referir-se ao caso cubano:

Muitas vezes, essas políticas (algumas) bem-intencionadas tinham levado a situações em que o negro era forçado a se tornar invisível, ou a movimentos de orgulho mestiço que soterravam as raízes negras (GATES JUNIOR, 2014, p. 281-282) (grifo meu).

Qualquer tentativa de um projeto antirracista em Cuba ficou subordinada ou em um plano secundário frente aos projetos de independência e cubanidade. Isto pode se constatar na ausência até finais dos anos 80 e começos dos 90 de um discurso abertamente crítico e

sistemático que tivesse como centro as demandas do setor negro da população. É novamente num processo de apropriação de elementos culturais estrangeiros que se começa articular este movimento cultural e político conhecido como o Movimento Cubano de Hip Hop<sup>13</sup>. O Hip Hop como cultura está constituído fundamentalmente por quatro elementos artísticos, embora não somente por estes: Rap e DJs como elementos musicais, Graffiti como elemento visual, e o Breackdance como elemento de dança, também tem ativistas e gestores culturais. A cultura Hip Hop chegou à Cuba no final da década de 80 e se popularizou durante os anos 90.

Esse grupo de jovens se converteu na voz que relatava o cotidiano durante a forte crise econômica destes anos. De algum jeito, eles supriram o vazio deixado pela mídia oficial, mas não se contentaram com expor o que acontecia como simples relatores, eles construíram um discurso crítico em torno da sociedade cubana. Esta cultura encontrou uma forte resistência por parte do governo, o que se deve fundamentalmente a sua origem estado-unidense e, sobretudo, pelas possibilidades expressivas de cada um de seus elementos e pelo forte discurso crítico que tem como protagonista um setor majoritariamente negro e marginalizado que denuncia e reivindica a falta de representatividade e representação de negras e negros nas diferentes esferas da vida pública cubana. Alguns grupos de rap emblemáticos como Obsesión e Hermanos de Causa, têm dedicado grande parte de sua carreira dentro do Hip Hop para abordar a temática racial. O cd “El disco negro de Obsesión” do grupo Obsesión foi premiado no ano 2011 como melhor cd de Rap do ano em Cuba. No caso do grupo Hermano de Causa a sorte tem sido outra. Com um discurso abertamente crítico e frontal no que se refere ao tema racial, ele tem encontrado grande resistência por parte das autoridades tanto culturais como políticas. Uma das músicas mais questionadoras é “Tengo”, a qual faz uma releitura crítica do poema do mesmo nome de Nicolás Guillén. No poema, Guillén fala sobre o quanto os negros avançaram com a revolução na conquista de direitos. Já na música, os Hermanos de Causa trazem a realidade vivida pela população negra nos anos 90. Vejamos um fragmento de ambos para melhor compreender.

Tengo, vamos a ver,  
que siendo un negro  
nadie me puede detener  
a la puerta de un dancing o de un bar.  
O bien en la carpeta de un hotel  
gritarme que no hay pieza,  
una mínima pieza y no una pieza colosal,  
una pequeña pieza donde yo pueda descansar.  
(Tengo - Nicolás Guillén Batista)

---

<sup>13</sup> Para maior aprofundamento consultar: PERRY, Marc D.. Negro soy yo: Hip Hop and Raced Citizenship in Neoliberal Cuba. Durham And London: Duke University Press, 2016. 284 p.

Tengo una raza oscura y discriminada  
 tengo una jornada que me exige y no da nada  
 tengo tantas cosas que no puedo ni tocarlas  
 tengo instalaciones que no puedo ni pisarlas  
 tengo libertad entre un paréntesis de hierro  
 tengo tantos derechos sin provechos, que me encierro  
 tengo lo que tengo sin tener lo que he tenido  
 tienes que reflexionar y asimilar el contenido  
 (Tengo - Hermanos de Causa)

Estes exemplos trazem à tona como estes praticantes e consumidores de Hip Hop cubano, em sua maioria pessoas negras e de condições econômicas desfavoráveis devido à sua baixa renda e péssimas condições de moradia, começam a articular um discurso crítico frente ao racismo escancarado que tomou conta da sociedade com a crise econômica dos anos 90 em Cuba. Este movimento sociocultural se converteu no espaço de protagonismo para esta parcela da população. Um movimento com momentos de esplendor, de rupturas e contradições, e que tem sido sem dúvida um elemento fundamental no ressurgir de uma consciência negra em Cuba, a qual está longe de ser aderida pela maioria, mas que dá grandes passos nesse sentido.

Este processo de atrofia de uma consciência negra ao qual está submetida a população negra cubana tem contribuído para a invisibilidade negra ou “visibilidade cuidadosamente regulada”. Para Roberto Zurbano, escritor e ensaísta que tem dedicado parte de seu trabalho para a contribuição das discussões sobre racismo e discriminação na Cuba atual, este processo se sustenta em três eixos discursivos dentro do pensamento crítico da cultura cubana na hora de abordar os estudos étnico-raciais como queda. No texto “El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación”, ele faz uma análise de como se deu este fenômeno na literatura cubana e apresenta estes eixos discursivos que servem de modelo de análises para compreender o fenômeno de maneira muito mais ampla.

Primero: el tantas veces negado abordaje de la complejidad racial cubana, y la marginación o la invisibilización del aporte, la posición y el protagonismo de los negros en nuestra sociedad y cultura, a pesar de los ingentes esfuerzos de importantes personalidades en sentido contrario.

Segundo: la deformación ejercida por buena parte del discurso crítico, teórico e historiográfico de la cultura cubana sobre dicha problemática a pesar de ser esta uno de los elementos imprescindibles de la construcción identitaria cubana. En la mentalidad social dominante en Cuba y en muchos textos maestros de la historiografía y la reflexión literarias, pueden hallarse suficientes ejemplos de exclusiones y operaciones de invisibilidad, fundadas en presupuestos ideológicos racistas.

Tercero: las limitaciones conceptuales, epistemológicas e ideológicas con que se han trabajado entre nosotros los conceptos de raza y afrocubano, así como el sutil neoracismo de los últimos años, unidos a la ausencia y aplazamiento de debates sobre tales conceptos y problemas, de significativo peso en la configuración de la cultura y la nación cubanas. (ZURBANO, 2006, p111)

Partindo dos eixos discursivos apontados por Zurbano, tento identificar alguns dos mecanismos de invisibilização negra praticados em Cuba. Irei tratar mais detidamente desta invisibilização quando analiso os temas e questões abordados no cinema nos filme analisados. O primeiro destes mecanismos identificados, e do qual se derivam o resto, foi tirar o poder de fala da população negra ao decretar o problema do racismo e suas manifestações observáveis como resolvidas por obra pura e simples de um decreto ou Lei.

Outro exemplo é o processo de homogeneização ao que foi submetida a sociedade cubana após o triunfo revolucionário, na tentativa de dar continuidade à ideia do nacional cubano. Outro aspecto identificado é a redução da variável racial a um mero dado estatístico<sup>14</sup>. Limitando a análise como categoria relacional que influencia outras categorias como classe social e gênero e que faz toda a diferença na hora das pessoas negras acessarem as oportunidades geradas pela Revolução.

O sistema educacional em Cuba é sustentado na visão eurocêntrica do ocidente que gera a ausência de uma disciplina que conte a história da população negra em Cuba nos currículos escolares. Fundamentalmente, baseia-se no estudo das culturas europeias deixando de fora o componente africano, à exclusão e omissão em textos historiográficos e literários da importância da participação negra na conformação de Cuba, o que tem contribuído ao processo de atrofia da autoconsciência negra. A isto também contribui a escassez de estudos e pesquisas acadêmicas com a temática racial realizadas em Cuba<sup>15</sup>.

Estes são alguns dos mecanismos pelos quais se gera uma invisibilidade negra em Cuba. Pretendo detectar outros, se possível, nos filmes analisados. Para isto vou me basear no

---

<sup>14</sup> No último recenseamento de população e residência ou moradia realizado em Cuba, no ano 2012, os dados publicados pela Oficina Nacional de Estadísticas e Información (ONEI) de Cuba mostrou que há em Cuba uma população majoritariamente branca com um 64,1%, a população negra 9,3% e os mestiços 26,6%. Estes dados são obtidos mediante auto-declaração o que pode trazer como consequência uma mobilidade destes dados. Importante aqui é saber quem são os auto-declarados mestiços. Que diferentemente do Brasil se auto-declarar mestiço muitas vezes resulta uma tentativa de embranquecimento, daí que exista essa separação bem marcada entre negros e mestiços autodeclarados. Agora resulta interessante ao fazer uma análise comparativa com recenseamentos anteriores que existe uma diminuição das populações autodeclaradas branca e negra, e um aumento progressivo da mestiça. A meu ver existem duas hipóteses que levam a este aumento, a primeira o incremento de relacionamentos inter-raciais e a outra uma reavaliação por parte deste setor sobre sua condição racial. Estes dados podem ser acessados no site: <http://www.onei.cu/>

que Leite chama a atenção quando se refere ao mesmo processo ocorrido no sul do Brasil em relação à população negra. Para se referir à invisibilidade ela se inspira no que escreveu Ralph Ellison para fenômeno similar nos ocorrido nos Estados Unidos. Ela escreve:

Ellison procura demonstrar que o mecanismo da invisibilidade se processa pela produção de um certo olhar que nega sua existência como forma de resolver a impossibilidade de bani-lo totalmente da sociedade. Ou seja, não é que o negro não seja visto, mas sim que *ele é visto como não existente* [...] A invisibilidade pode ocorrer no âmbito individual, coletivo, nas ações institucionais, oficiais e nos textos científicos (LEITE, 1996, p. 41).

Esta constatação que identifica a invisibilidade como um silenciamento, com a negação da presença ou mesmo com a indiferença, parece ser um mecanismo ou uma estratégia com que a representação se institui não somente nas ações institucionais, mas também nas produções culturais como cinema, nas representações literárias e se espraiando por toda a cultura.

*Corte a*

### CENA 3. INT./ DIA. CINEMA E POLÍTICAS CULTURAIS NO SOCIALISMO CUBANO

Como parte das transformações propostas pelo novo governo revolucionário em Cuba se promulgaram uma série de leis que levaram a via de fato estas mudanças. Uma das mais importantes é a primeira Lei de Reforma Agrária, aprovada em maio de 1959. No entanto, vou me deter na lei publicada o dia 24 de março de 1959 na Gaceta Oficial de Cuba (o que corresponderia ao Diário da União). Esta Lei, a 169, criava o Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos, pelas suas siglas ICAIC. Vale ressaltar que esta foi uma das primeiras leis ditadas pelo novo governo e a primeira em matéria de cultura, exatamente 83 dias após o trunfo. Isto evidencia a grande importância concedida pela Revolução às artes e, em especial, ao cinema como ferramenta ideológica, o que pode ser conferido no próprio corpo da lei:

Por cuanto: El cine es un arte.

Por cuanto: El cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener el aliento creador<sup>16</sup>. (RODRÍGUEZ, 2003. p 5)

<sup>15</sup> Há que assinalar que a partir dos anos 2000 tem existido um incremento neste tipo de pesquisas embora sejam insuficientes e, na maioria dos casos, nunca chegam a serem publicadas, às vezes só resumos ou fragmentos da pesquisa o que dificulta a sistematização destes estudos e a devolução à sociedade.

<sup>16</sup> RODRÍGUEZ, Mario Piedra (Comp.). **Cine Cubano: Selección de lecturas**. 3. ed. Ciudad de La Habana: Editorial Félix Varela, 2003. P. 5.

Os jovens rebeldes<sup>17</sup> estavam cientes da importância de mostrar ao mundo o que era a Revolução quanto antes e por seus próprios meios para conseguir o reconhecimento internacional. Experiências anteriores de cineastas como Dziga Vertov e Serguéi Eisenstein, depois da Revolução Socialista de Outubro, ou a própria Leni Riefenstahl, durante o Terceiro Reich, são a prova da efetividade da sétima arte como ferramenta política e ideológica. Uma Revolução popular oferecia para o recém-criado ICAIC, uma ampla gama de acontecimentos para serem captados pelas lentes de seus cineastas, pois como bem afirma o teórico do cinema René Gardies:

[...] las épocas más ricas del documental siempre surgen bajo la presión de acontecimientos sociales de importancia [...] Estos acontecimientos dan a los productores su fuerza y determinación y suministran a sus films los primeros públicos. (GARDIES, 2014, p. 167)

[...] as épocas mais ricas do documentário sempre surgem sob a pressão de importantes eventos sociais [...]. Estes eventos dão aos produtores sua força e determinação e fornecem a seus filmes os primeiros públicos (GARDIES, 2014, p. 167).

Nesta primeira etapa do ICAIC, a maioria das produções foram filmes documentários e reportagem que mostravam a epopéia revolucionária. Esse primeiro público que era o próprio povo sujeito das transformações que aconteciam e, ao mesmo tempo, protagonistas dos filmes, pouco estava preocupado pela feitura dos filmes, mas sim pelo que estes mostravam do processo.

O narrador, ensaísta e jornalista cubano Reynaldo González chama a atenção em seu livro *“Cine cubano, esse ojo que nos ve”* sobre a condição de acontecimento mediático do processo revolucionário em Cuba desde seus inícios. Ele observa que “diante das câmaras anunciavam e explicavam as novas leis, comunicavam as medidas significativas e aconteciam os debates” (GONZÁLEZ, 2009, p. 140, tradução minha).

Mas antes do próprio triunfo revolucionário, na Sierra Maestra, primeiro território livre de Cuba, zona desde onde se gestou a ofensiva revolucionária, o Exército Rebelde contava com uma estação radial fundada pelo Comandante Che Guevara no ano 1958 a qual transmitia diariamente e replicava a sinal a través de nove estações afiliadas e mais 20 plantas transmissoras em todo o país. O que corrobora o apontado por González.

A Revolução não só chamou a atenção de políticos e movimentos sociais a nível internacional, mas também de artistas e intelectuais nas mais diversas geografias. Cineastas de

---

<sup>17</sup> O exército que levou a cabo a Revolução cubana foi conhecido como Exército Rebelde, daí que foi comum ser identificados como jovens rebeldes devido a sua juventude.

renome prestaram apoio na formação do pessoal do cinema em Cuba. Agnès Varda (*Salut les cubains*), Theodor Christensen (*Ella*), Chris Marker (*¡Cuba sí!*), Jori Ivens (*Cuba, pueblo armado*) e Mijail Kalatosov (*Soy Cuba*) figuraram na lista destes colaboradores inspirados pela jovem revolução. Esta iniciativa não só possibilitou que estes importantes cineastas captassem em seus filmes esta nova realidade, como também que jovens cineastas em formação fossem seus assistentes e colaboradores, possibilitando que, sob a assessoria deles, estes cineastas cubanos criassem importantes obras.

Assim no meio da convulsa realidade do momento, com a criação do ICAIC, o governo dava um importante passo no seu propósito de mostrar ao mundo o caráter transformador da Revolução.

*Fade out*

*Fade in*

### **Cena 3.1. Ext./Noite. “Dentro da Revolução, todo...”. O caso P.M.<sup>18</sup>**

No ano 1961, os realizadores Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez Leal produziram o filme intitulado “*P.M.*” (pasado meridiano). Um filme documentário de apenas 15 minutos no estilo *free cinema inglês* que mostrava a vida noturna de alguns bairros portuários da Habana onde as festas em bares e ruas continuavam apesar do clima tenso existente no país devido às ameaças de intervenção estadunidense. A produção deste filme assim como sua posterior exibição no programa de televisão “Lunes em televisión” gerou uma das maiores polêmicas no mundo intelectual cubano até o momento. Este programa de televisão, pertencente ao suplemento literário *Lunes de Revolución*, o qual era liderado pelo escritor e crítico de cinema Guillermo Cabrera Infante, “era acusado de ser uma publicação extremamente pretensiosa, eclética e elitista, por ostentar linguagem inacessível às massas e tratar de temas poucos pertinentes ao momento político” (VILLAÇA, 2010, p. 53). A disputa pelo poder político entre os principais grupos envolvidos na Revolução, antigas diferenças ideológicas junto com a tentativa do ICAIC de se erigir com a supremacia e exclusividade na produção cinematográfica fizeram deste filme o bode expiatório que eliminaria qualquer linha ideológica concorrente do poder tanto do governo como do Instituto de cinema. E, assim, já

---

<sup>18</sup> Este é o começo de uma frase que faz parte do discurso conhecido como “*Palabras a los intelectuales*”, pronunciado por Fidel Castro como conclusão das reuniões com os intelectuais cubanos, efetuadas na Biblioteca Nacional os dias 16, 23 e 30 de junho de 1961 onde se definira a política cultural do país nesta frase: “*dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada*”.

para o ano 1965, o ICAIC era responsável por toda a produção cinematográfica do país, hegemonia que continuou até os anos 90.

Esta polêmica, conhecida como “El caso P.M.”, teve sua “resolução” nas conclusões de uma série de reuniões com os intelectuais cubanos, efetuadas na Biblioteca Nacional nos dias 16, 23 e 30 de junho de 1961 onde no discurso conhecido como “*Palabras a los intelectuales*”, Fidel Castro definiria a política cultural do país nesta frase: “***dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada***” o que levou a censura deste filme.

E com a frase “***Dentro da Revolução todo, contra a Revolução nada***” ficava definido para todos os artistas qual era o caminho a seguir. Nestes primeiros anos o cinema produzido se caracterizou pelo didatismo ideológico exacerbado. A prática revolucionária impunha as temáticas a serem abordadas nos filmes. Apostava-se, mais que pela eficácia artística e formal, na transmissão de mensagens ideologizantes. Isto teve, obviamente, um peso muito grande no tratamento do tema racial no mundo cultural cubano pois, se para o governo este era um assunto resolvido, então, não tinha cabimento se debruçar sobre ele. Ao referir-se ao episódio do caso P.M., o cineasta e intelectual cubano Alfredo Guevara, que fora o presidente do ICAIC no período, explica que o filme não foi percebido pelo instituto como discriminatório, mas:

In short, it presented black people in roles associated with the state of oppression from which they were in process of liberation (Chanan, 2004 apud Morris, 2012).

Em suma, apresentou pessoas negras em papéis associados ao estado de opressão a partir do qual estavam em processo de libertação (Chanan, 2004) apud Morris, 2012).

Este comentário evidencia, uma vez mais, a visão governamental e institucional a respeito do tratamento dado à presença negra na tela, ao qual se converteu num subitem da marginalidade e o combate contra a pobreza. Este filme mostrou uma realidade contraditória ao discurso oficial e sofreu as consequências.

*Fade out*

*Fade in*

### **Cena 3.2. Ext./Dia. Uma imagem e seu contexto**

“O contexto em que as imagens são construídas e articuladas é fundamental para percebermos os possíveis significados possíveis” (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 55). Seguindo esta ideia dos pesquisadores Barbosa e Cunha, pretendo fazer uma breve descrição interpretativa do filme “***P.M.***” para fazer visível a polêmica e os possíveis traços que

configuraram a produção cinematográfica do ICAIC. Embora não tenha sido produzido pelo ICAIC, este filme teve um papel político muito importante para o processo cultural revolucionário, foi um divisor de águas. O episódio conhecido como “El caso P.M” e, especificamente, o filme se converteram em baliza para as futuras produções realizadas pelo instituto.

**“P.M”. Uma descrição.**

Figura 1 - Still filme P.M. (1961), Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez Leal



**Título:** “P.M.”

**Ano:** 1961

**Diretores:** Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez Leal

**Produtora:** Lunes de Revolución

**Sinopse:** Filmagens da vida noturna de uma região portuária, com seus frequentadores habituais.

**Sequência 1: “A chegada”**

Escuta-se o barulho de um pequeno barco cheio de pessoas que se aproxima ao terminal portuário. As imagens mostram os passageiros, uma mulher negra, muito bem arrumada, fuma e passa o maço de cigarros para alguém fora de câmera. Outros passageiros são mostrados também. Esta sequência intercala imagens do interior do barco com imagens da

cidade pra onde está indo, cada vez mais próxima. É de noite. Uma vez no trapiche, as pessoas descem do barco.

*Corte a*

### **Sequência 2: “Com a cerveja na mão”**

Sucedem-se várias imagens que mostram desde a rua diferentes bares da cidade enquanto se começa a escutar, por um instante, o som de uma tumbadora (espécie de atabaque). Dentro de um bar, um conjunto musical toca um Son<sup>19</sup> enquanto a câmera se detém num casal inter-racial que dança. A cena toda é uma alternância entre a imagem do casal e outras pessoas no bar. Ela, mulher negra, ganha destaque, segura um copo de vidro com cerveja na mão que não lhe impede se mexer no ritmo da música sem derramar cerveja. Mostram-se suas “cadeiras” se mexer na cadência da música. Embora o ambiente seja racialmente misto, existe uma maioria negra no local, fato que a câmara e a edição reforçam.

Figura 2 - Still filme P.M. (1961), Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez Leal



Os cortes diretos a outros personagens no bar são constantes. Os personagens negros sempre em movimento, dançando, tocando algum instrumento, enquanto os brancos que são apresentados ficam como observadores, mas curtindo a folia do bar. Quase no final da música, a mulher derrama um pouco de cerveja, seu parceiro lhe tira o copo da mão, ela tenta recuperar seu copo, mas ele deixa em uma mesa, tudo isto sem parar de dançar. Ao terminar a

<sup>19</sup> Son é o ritmo nacional de Cuba.

música alguns planos mostram o casal no balcão, ela continua dançando sozinha com seu copo de cerveja numa mão e na outra um cigarro.

*Corte a*

### **Sequência 3: “Assovio”**

Pessoas caminham pelas ruas. Outras sentadas num bar. Escuta-se um assovio. Aparece um homem negro tocando uma “tumbadora” e assoviando. Mudou de bar, mas o ambiente é similar assim como o tratamento cinematográfico. Por corte direto, vão se mostrando as personagens, alguns dançam, outros cantam. A maioria das pessoas são também negras. Começa uma briga, a música para. A briga é separada pelos próprios foliões. Começa uma nova música. Agora o centro de atenção é uma mulher negra idosa que dança uma rumba. Uma série de personagens aparecem dançando, a alegria desborda o local. Aparece um homem branco com uma gestualidade afeminada dançando de forma provocativa e brincalhona. A idosa mantém o protagonismo na sequência. Mulheres homens, brancos e negros se divertem no clima do bar.

*Corte a*

### **Sequência 4: “Rumba Chori”**

Imagens feitas desde um carro que passa veloz frente aos bares se sucedem uma atrás da outra. A música é a mesma que se escutava no bar até chegar em frente de um local chamado “Rumba de Chori”.

*Corte a*

Aparece o Chori, conhecido músico e compositor cubano dos anos 40 e 50, tocando umas garrafas vazias. Os músicos se preparam, alguns afinam seus instrumentos, outro se penteia no palco, o Chori fuma. O músico dá a ordem e começa o grupo a tocar, alguns casais dançam. A imagem constantemente mostra ao Chori e seus gestos muito chamativos. Depois de um tempo alterando as imagens da banda do Chori com a de alguns casais que dançam na escuridão do local, a música acaba.

*Corte a*

### **Sequência 5: “Bolero”**

Os músicos do Chori estão sentados no palco, pensativos. Escuta-se um Bolero como música incidental. Na sequência, vão se apresentando novamente os personagens anteriores. A idosa negra agora conversa no bar, alguns dos dançarinos compram comida em carrinhos de

rua, outros estão sentados conversando. O clima é mais tranquilo, parece ser o fim da noite. Alguns estão entrando no barco que os trouxe. Escuta-se ao barqueiro chamar “Regla”, cidade portuária no outro extremo da Bahia habanera e de onde vêm muitos dos foliões. O barco começa se afastar enquanto escutamos o bolero. Veem-se as luzes da cidade na distância.

*Corte a*

*Créditos finais*

Entender os processos descritos nesta sequência é indubitavelmente um ponto de partida para poder acompanhar o desenvolvimento desta pesquisa. Não seria possível falar sobre invisibilidade e como esta foi construída no cinema feito pelo ICAIC sem entender todo o processo de formação do *ethos* cubano. Faz-se necessário identificar os elementos e mecanismos que sustentaram um discurso racista e hierárquico que contribuiu na atrofia da consciência negra dentro da população cubana. É preciso ter clareza do papel jogado pela Revolução cubana em todo este processo, quanto foi feito e quanto falta por fazer. Uma vez oferecido um panorama sobre estes aspectos, é possível passar à segunda sequência desta viagem.

*Fade out*

*Fade in*

## SEQUÊNCIA II: IMAGENS QUE TOCAM O “REAL”

Mas, para sabê-lo, para senti-lo, é preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevara-se uma voz: “Não vês que ardo?”.

Georges Didi-Huberman. Quando as imagens tocam o real.

### CENA 4. INT./NOITE. APÓS O INCÊNDIO.

Nesta sequência, a partir dos filmes analisados, pretendo dialogar com duas perspectivas sobre a presença negra nas narrativas cinematográficas produzidas desde o ICAIC, entendendo a presença negra não só como os personagens, mas também as manifestações artísticas, culturais e religiosas praticadas por estes personagens. A produção cinematográfica do Instituto Cubano de Cinema abrange quase seis décadas, com centenas de filmes dos mais diversos gêneros. Durante todo esse período, as abordagens no tratamento dos personagens negros têm tido mudanças, as quais estiveram sempre muito conectadas com o momento sócio-político que se vivia na Ilha. Percebo quatro momentos fundamentais de mudanças neste tratamento, os quais mencionarei nesta sequência e que serão aprofundados na sequência seguinte.

O primeiro deles é o que identifico para fins desta pesquisa como “o trânsito”, o qual vai desde 1959 até meados da década de 1970. A principal característica dos personagens negros neste período é o dilema que enfrentam de ter que abandonar a vida “marginal” para se integrar à Revolução, ou seja, seu jeito de se expressar diante o mundo, o qual estava intimamente ligado às suas tradições religiosas e culturais. A não integração nesse processo poderia ter consequências para eles, a mais recorrente era ser considerados contrarrevolucionários.

Um segundo momento que vai de meados da década de 70 até finais dos anos 80, chamo de “reafirmação”. Caracteriza-se pela produção de uma série de filmes, chamada por alguns, pejorativamente, de “negrometrajés”, por sua trama se centrar no período escravagista ou trazer elementos da cultura africana em Cuba. O que decorreu de uma tentativa do governo de reafirmar o componente africano da nação. Este processo encontrou campo fértil nas produções do ICAIC.

A partir dos anos 90 até metade dos anos 2000 se deu, a meu ver, o período de “recolonização”. Este período foi, sem dúvida, um retrocesso para a representação negra no

cinema. Há uma retomada e atualização explícita de uma dramaturgia proveniente do teatro Bufo ou Vernáculo<sup>20</sup> cubano, no qual a presença de personagens negros estereotipados é muito forte.

E, por último, os “novos ares” que vem desde metade dos 2000 até atualidade. Este período traz um novo olhar às histórias e personagens dentro do cinema cubano de maneira geral. Esta mudança se deve a um grupo de “novos realizadores”<sup>21</sup> vindos das mais diversas áreas e formações, que começam a produzir com maior liberdade fora do ICAIC com a ajuda da chegada do digital à Cuba. Isto, inevitavelmente, força o Instituto a repensar suas estratégias discursivas e, também, a captar muitos destes novos cineastas para formar parte do Instituto como forma de ter um maior controle sobre eles.

É pertinente acentuar a ideia que os períodos antes mencionados são agrupamentos feitos por mim com o fim de melhor compreender as diferentes abordagens identificadas. Também esclarecer que não são marcações temporais rígidas. A existência de filmes “bisagras”, os quais apresentam uma mistura de características de diferentes períodos, demonstram a fluidez com que se dão esses processos artísticos e institucionais. Embora estas mudanças de abordagem, e com a exceção de alguns filmes, há um elemento comum nos 58 anos de produção do ICAIC: a falta de representatividade negra e as representações estereotipadas na construção da presença negra na tela.

Com a intenção de contribuir na compreensão do processo de invisibilização negra na filmografia do ICAIC, trabalharei neste ponto com dois curtas-metragens documentários: “*El negro*” (1961) de Eduardo Manet, e “*En un barrio viejo*” (1963) de Nicolás Guillén Landrián. Os filmes, objeto de análise nesta sequência, apresentam um discurso imagético sobre a população negra produzido pelo ICAIC neste período. Através destes filmes, demarcarei os principais aspectos que possibilitam o processo de invisibilização negra.

O documentário, como gênero cinematográfico, é de grande importância na consolidação da relação entre antropologia e cinema. Há muito tempo, as narrativas fílmicas documentais têm sido uma linguagem que contribui, de maneira crescente, na produção de conhecimentos antropológicos. Muitos consideram esta proximidade entre documentário e

---

<sup>20</sup> O teatro bufo ou vernáculo cubano foi uma expressão teatral que consistiam em peças breves geralmente em dois atos. Foram característicos uma série de personagens arquetípicas que no imaginário da época representavam a “cubania”.

<sup>21</sup> Novos realizadores foi o termo utilizado em Cuba para nomear uma nova geração de cineastas que começaram a produzir de maneira independente do ICAIC. Serem chamados de Novos realizadores tem a ver com o fato de ser novos na profissão e pela sua juventude na maioria dos casos.

antropologia devida à característica de “captação do real” que define este gênero cinematográfico. Jean-Louis Comolli reflete a respeito em seu texto “Sob o Risco do Real”:

À sua maneira modesta, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável dos constrangimentos e das ordens, levar em consideração (ainda que para os combater) os poderes e as mentiras, aceitar, enfim, ser parte interessada nas regras do jogo social (COMOLLI, 2008, p. 173).

Partindo da perspectiva proposta por Comolli, tenho como fio condutor na análise dos filmes apresentados a seguinte pergunta: Onde fica a presença negra no momento em que o filme/cineasta aceita as regras do jogo social?

Na tradição documental, existem algumas classificações que agrupam estes filmes segundo suas características formais. Um mesmo fato do mundo “real” pode ser abordado de diferentes modos e com recursos estruturais muito diferentes. O teórico Bill Nichols é um dos pesquisadores que tem feito grandes aportes para a compreensão destas modalidades documentais de representação (NICHOLS, 1997). Seus livros *“La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental”* (1997) e *“Introdução ao documentário”* (2005) são textos fundamentais para quem pretende dialogar com esta modalidade de produção cinematográfica.

Segundo Nichols (2005), existem as seguintes modalidades de documentários: documentário poético e documentário expositivo, ambas as modalidades surgiram na década de 1920; o documentário observativo e o documentário participativo aparecem na década de 1960. Já o documentário reflexivo e o documentário performático entram em cena nos anos 80 do século XX. O trânsito de uma modalidade à outra esteve influenciado por dois fatores fundamentais: o descontentamento dos cineastas com a modalidade vigente e a insuficiência formal da modalidade em uso para abordar determinadas temáticas de interesse em cada período. Seguindo esta classificação, ainda que, como toda classificação, possa ser problemática, adentro-me nas análises dos filmes propostos. Uma descrição interpretativa dos argumentos dos filmes, assim como a contraposição e análise de algumas sequências é o método utilizado para as análises destes filmes.

*Corte a*

CENA 5. EXT./DIA. “EL NEGRO” E “EN UN BARRIO VIEJO”: DO EXPOSITIVO AO REFLEXIVO OU O PERIGO DAS “BOAS INTENÇÕES”

Figura 3 - Still filme El negro (1960), Eduardo Manet



“*El negro*” é um filme produzido pelo ICAIC, em 1961, e realizado por Eduardo Manet. Basicamente, o filme tenta expor as sequelas deixadas para a humanidade pela discriminação racial através da história. Para isso, segue o percurso de uma criança negra por várias partes da cidade da Habana e contrapõe este peregrinar com imagens de arquivo e uma voz em *off* que vai conduzindo a narrativa. Pelo ano de sua produção poderia se afirmar que foi o primeiro filme da instituição a abordar a temática racial de forma direta.

*Corte a*

**Sequência 1 “*El solar*”<sup>22</sup>**

Escuta-se um batuque de tambor. A câmera mostra uma mulher idosa negra que realiza os afazeres domésticos num pequeno quarto. Ela sai à varanda e fala com outra mulher que lava roupa num tanque no térreo do “solar”. Logo após, entra em cena o protagonista do filme, um menino negro que aparece detrás da roupa branca estendida. A mulher que lava

<sup>22</sup> O Solar é um conjunto habitacional o qual tem uma entrada comum para todos e um grande pátio central, em geral, como espaço coletivo onde se encontravam tanques para lavar roupas, varais e muitas vezes aconteciam às festas. Estes agrupamentos se deram como resultado da segregação laboral e habitacional desde o período colonial e que se estendeu até 1959.

parece repreendê-lo. Ele responde mostrando a língua a ela com um sorriso sapeca. A câmera, à altura da cintura de outra mulher negra, mostra a criança que passa correndo e volta-se para ela mostrando a língua novamente. A mulher no quadro começa a rebolar ao ritmo do batuque que ainda se escuta. Os gestos dela indicam que está repreendendo a criança. No mesmo quadro, deixa-se ver uma senhora sentada com uma criança no colo. Uma menina, também com criança no colo, que caminha em direção à senhora. No fundo uma galinha caminha pelo corredor. O protagonista corre em direção ao portão do “solar”.

*Corte a*

### **Sequência 2 “A caminhada”**

Do lado de fora do “solar”, a câmera mostra o protagonista saindo num plano geral. O batuque foi sumindo num *crossfade* que deu passo a um Son. Há um *Corte* na imagem que mostra a criança que caminha numa rua cheia de lojas. Ao fundo, podem-se ver mulheres brancas, bem arrumadas, caminhando em frente às lojas. No plano seguinte, um grande plano geral em *plongée*, mostra o protagonista diminuto passando pela frente do cinema “Yara” na cêntrica Avenida 23<sup>23</sup>. Escuta-se uma voz em *off* que vai falando os créditos do filme.

*Corte a*

O menino caminha por um parque onde estão pendurados, nos galhos das árvores, vários animais infláveis (girafas, veados, cavalos). Ele brinca com um deles e continua. Chega em frente a um prédio luxuoso. Na fachada, há grandes esculturas brancas, a câmera subjetiva olha para elas. Na entrada do prédio, há outra criança negra, uma menina, ajoelhada esfrega os degraus da escada de entrada. Ela olha pra o protagonista e sorri. Ele sobe numa das esculturas, sorri e coloca a língua para ela. De dentro do prédio, aparece uma mulher branca que olha para ambos de forma pejorativa. A menina volta a esfregar o chão, ele olha para a mulher, encolhe de ombros num gesto de “não estou nem aí” e vai embora. A sequência termina com os pés da mulher descendo a escada e passando junto ao balde de água da menina. A música para.

*Fade out*

*Fade in*

Nas sequências acima descritas, o protagonista do filme, uma criança negra, sai do “solar” onde parece morar para caminhar pela cidade até chegar a “El Vedado”<sup>24</sup>, bairro nobre da Habana. O filme deixa frente a frente dois mundos diametralmente opostos. O

<sup>23</sup> Avenida 23 ou simplesmente 23 é uma das avenidas mais conhecidas de Cuba.

“mundo negro”, localizado no “solar” tido como a máxima expressão de marginalidade em Cuba e o “mundo branco”, representado pelo bairro nobre e as posições de poder exercida pelos brancos burgueses. Como se pode apreciar no filme, as condições de vida no solar são precárias e os habitantes majoritariamente negros, daí que estes espaços foram inferidos como lugar de e para negros. Neste sentido, Morris mostra que:

While the racial composition of the slums is highly significant, perhaps even more telling is the racialization of space that cause all slums dwellers to be considerate black (MORRIS, 2012, p 129)

Embora a composição racial dos bairros marginais seja altamente significativa, talvez seja ainda mais revelador a racialização do espaço que faz com que todos os moradores destes bairros sejam considerados pretos (MORRIS, 2012, p. 129).

Esta racialização trouxe junto a identificação destes “espaços negros” como vinculados aos piores males da sociedade como marginalidade, crimes e prostituição, etc., e assim era veiculado nas mídias da época estendendo-se até a atualidade.

Em princípio, o filme *“El negro”* não consegue fugir de uma representação estereotipada e racializada desse “universo negro” que recebe as ações discriminatórias e sobre o qual pretende desenvolver seu argumento. Se olharmos um fragmento da sinopse extraída do expediente do filme existente na cinemateca de Cuba, desde a linguagem utilizada na escrita, percebemos que se reforça a ideia que se pretende desconstruir.

Este curta-metragem de 18 minutos, em 35 mm, começa num “solar” [casa onde moram várias famílias pobres amontoados pela falta de espaço]. A câmara mostra a habitação de uma idosa negra que termina de preparar a comida [habitação que ao mesmo tempo é dormitório, cozinha e banheiro] e sai ao corredor para pedir temperos à vizinha. Da idosa passamos à vizinha, da vizinha a um negrinho que sai dentre as roupas estendidas e recém-lavadas e seguimos depois o negrinho em seu vagabundear pela cidade. Mostram-se assim as duas caras de uma cidade moderna: a intolerável miséria em que vivem os pobres e o luxo desenfreados dos grandes prédios modernos [sinopse extraída do expediente do filme].

A utilização de palavras como “negrinho” e “vagabundear” são um exemplo disto. A narrativa linear começa no “solar” como o cenário da primeira sequência do filme e termina com a marcha dos milicianos vitoriosos e o protagonista observando-os. Aqui fica evidente a pretensão do filme: transmitir a ideia de que o caráter transformador da Revolução fará com que esta realidade seja mudada. Depois de nos apresentar estes dois mundos, o “mundo negro” e o “mundo branco” o filme continua.

*Fade out*

---

<sup>24</sup> El Vedado é um bairro nobre da Habana que data de meados do século XIX e que deve seu nome a ter sido construído num território que foi vedado para construção por muito tempo.

TELA PRETA SE ESCUTA UMA VOZ EM OFF QUE PERGUNTA:  
 Voz homem: O que é um negro?  
 Seguidamente aparece uma imagem em caricatura de um negro

Figura 4 - Still filme El negro (1960), Eduardo Manet



Escuta-se a resposta:

Voz mulher: O negro é um indivíduo de pele escura, cabelo crespo, nariz achatado e lábios grossos.

Voz homem: reunião de todas as cores. Aos olhos do branco, o negro é a cor da negação.

Voz mulher: O duelo é negro.

Voz homem: O mercado proibido se chama mercado negro

Voz mulher: Trabalhar como um negro significa desgastar-se num labor.

Voz homem: Lista negra, impossibilidade de trabalhar.

Voz mulher: A tristeza é negra

Voz homem: A fome é negra.

Voz mulher: Enquanto a esperança é verde.

Voz homem: A inocência é branca.

Voz mulher: E o sangue de alguns, azul.<sup>25</sup>

Enquanto se escutam as perguntas e respostas, vai aparecendo umas sequências de imagens que encenam cada uma destas situações. A partir daqui se faz um percurso histórico do processo de escravização dos africanos levados à Cuba. Mediante a utilização de ilustrações e fotografias de arquivo, vai se construindo a narração. Estas imagens de arquivo mostram algumas ilustrações feitas no período colonial em Cuba, assim como imagens da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos. Também são mostradas imagens do holocausto. A narração em *off* faz um percurso histórico sobre a situação da população negra em Cuba e outras partes do mundo desde a escravidão até o triunfo da Revolução cubana.

*Fade out*

*Fade in*

<sup>25</sup> Texto extraído do filme.

Ao ser respondida a pergunta “O que é um negro?” é apontada uma grande variedade do que representa ser negro no imaginário cubano da época, representações que têm vigência nos dias que correm e que estão sempre vinculadas com o negativo. O problema destas respostas não está em elas serem dadas, mas sim na não problematização, ficando só na exposição. Desse modo, perde-se a oportunidade de discutir através do filme esta problemática. Como bem aponta Nichols (2005), “o filme aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento”. Esta não problematização é uma das grandes insuficiências da modalidade de representação expositiva à qual pertence este filme. Neste ponto é problemático afirmar que o filme tem uma intenção de justificar estes fatos, mas o pouco cuidado na narração, assim como a desconsideração ou o não conhecimento das discussões levantadas a respeito, desde o período colonial, por valiosos intelectuais negros como Juan Gualberto Gómez, Evaristo Estenoz, Pedro Ivonet, entre outros, podem ter contribuído para a pouca profundidade com que o filme retrata todo o processo histórico do negro na sociedade cubana.

Tanto no fragmento de sinopses apresentado acima, como no texto em *off* escutado no filme, encontramos evidências das “limitações conceptuais, epistemológicas e ideológicas” (ZURBANO, 2006, p 111) com que tem sido abordada categorias como raça, discriminação racial, afro-cubano e negro em Cuba.

A tentativa de fazer um texto “poético” e a utilização de metáforas e outras figuras da linguagem fazem com que a força do discurso que se pretende trazer se veja vulnerabilizada. O próprio texto resulta contraditório em certas ocasiões. Em algumas passagens são apresentados alguns exemplos das diferentes etnias escravizadas e trazidas à Cuba, há uma menção ao processo de homogeneização sofrido por elas, no qual foram enquadrados nas categorias negros e escravos. Mas logo após reforça-se uma linguagem colonial que reflete a visão estereotipada das pessoas negras. A frase: “Los esclavistas *extrajeron alegremente la fabulosa riqueza muscular del África*” (Os escravagistas extraíram alegremente a fabulosa riqueza muscular da África), extraída do filme, exemplifica o perigo de (re)utilizar ideias baseadas em pressupostos racistas e biologizantes como uma forma de positivar e tornar aceitável e até algo “natural” o que são, de fato, estereótipos, neste caso, o da força física negra como um dos elementos distintivos ao se fazer uma descrição “positiva” de pessoas negras.

*Corte a*

Se observarmos a definição trazida por Nichols, ao se referir ao documentário expositivo, podemos apreciar que estamos frente a um documentário que responde por suas características a esta modalidade documental de representação. Segundo o autor:

Este modo [expositivo] agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história (NICHOLS, 2005, p. 142, grifo meu).

Este tipo de documentário foi muito comum nos inícios da Revolução. Existiam no ICAIC os Departamentos Didáticos e a Enciclopédia Popular, departamentos que tinham a responsabilidade de realizar estes documentários. Já em 1963, criou-se o Departamento de Documentales Científicos Populares, o qual assumiria a produção de documentários do ICAIC, desta forma desaparecem os departamentos anteriormente mencionados. A partir daí, consolidou-se uma produção de filmes documentários de grande importância para o Instituto e para a Revolução.

A tradição documental expositiva se caracteriza por imprimir nos filmes um senso de “objetividade e argumento bem embasado” (NICHOLS, 2005, p 144), geralmente utiliza o recurso do narrador em *off*, o qual “tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas”. Por isso era muito comum que estes filmes expositivos contribuíssem no aumento do conhecimento da população sobre determinado assunto, mas sem a possibilidade de se estabelecer uma relação crítica com essa realidade, o que estava em consonância com o momento histórico no país.

Ao meu ver, é mais importante entender o porquê da escolha desta modalidade, do que o julgamento das capacidades formais e conceituais dela. Durante esta pesquisa ficou evidente o quanto neste tipo de filme se pode perceber o reflexo da visão institucional, diga-se governamental, que responde às necessidades do ICAIC como órgão do governo revolucionário.

Em outras duas cenas do filme, percebe-se a influência do alinhamento com a visão marxista do governo, que acreditava que o racismo e a discriminação racial, como uma de suas manifestações, são operacionalizados fundamentalmente devido à diferença classista e que uma vez resolvida o problema da pobreza se eliminaria a discriminação racial. Aspecto que tem contribuído para a invisibilização negra em Cuba e que tem seu reflexo na cinematografia do ICAIC.

Na primeira cena, é mostrado um conjunto habitacional muito parecido com os morros cariocas no Brasil, dos anos 60, no qual as condições são praticamente inumanas, mas, em

contraste, é trabalhada no texto a ideia da pobreza como geradora de igualdade entre negros e brancos, ou como diz o próprio texto do filme: “no obstante negros y blancos estaban integrados a veces em um mismo lazo fraternal, el de la pobreza” (No entanto, negros e brancos às vezes foram integrados a um mesmo vínculo fraterno, o da pobreza). Logo após, afirma que “En la degradante miséria se practicaba firmemente la igualdad racial” (A igualdade racial foi fortemente praticada na miséria degradante).

Na segunda cena, mostra-se dois homens, um branco e o outro negro, que esperam para uma entrevista de trabalho. O empregador chama a ambos, olha as suas aparências e escolhe o branco.

Cornel West, em seu texto “*Hacia una teoría socialista del racismo*” (1996), no qual toma o caso estadunidense como exemplo, assinala o que chama de “conceitos básicos sobre racismo na tradição Marxista”. Destes, lanço mão dos dois primeiros que me permitem problematizar este aspecto trazido nestas sequências. O primeiro “situa o racismo sob o rubro da exploração da classe trabalhadora” e o segundo “reconhece a operação específica do racismo ao interior do âmbito laboral [...] mas permanece em silêncio sobre sua operação fora deste contexto” (WEST, 1996, p. 89).

Nos exemplos acima expostos, fica claro por onde se perfilava o tratamento do racismo na cinematografia, sem esquecer que este era um reflexo direto e imediato do discurso oficial. Fidel Castro, nos discursos pronunciados no ano 1962, coloca que a discriminação laboral é “mil vezes mais cruel” que as outras e que deve ser o foco da luta contra a discriminação racial em Cuba. Como já foi abordado na Sequência 1, está suposta resolução da problemática racial em Cuba fez com que o racismo recuasse ao interior e se manifestasse no interior de núcleos como a família e grupos de amigos, onde encontrou campo fértil para sua perpetuação. O discurso cinematográfico do ICAIC constantemente reforçou a ideia de que, com o acesso da população negra às oportunidades oferecidas pela Revolução, o racismo tinha sido desterrado da realidade cubana.

*Fade out*

*Fade in*

“Para que todo este horror no sea más que un mal recuerdo trabajaremos todos por ser iguales ante la ley. Disfrutando de una libertad defendida por todos”.

"Para que todo esse horror não seja mais do que uma má lembrança, trabalharemos todos para ser iguais perante a lei. Desfrutando uma liberdade defendida por todos".

Vemos um pelotão de milicianos marchando enquanto se escuta o texto acima, assim começa a sequência final do filme *"El negro"*. Uma clara mensagem de por onde estaria a abordagem da questão racial na Cuba revolucionária. Portanto, com a ideia final de que o negro é um homem e com a declaração de igualdade de direitos e oportunidades para todas e todos, o problema racial seria oportunamente resolvido.

Voz mulher: O que é um negro?  
Voz homem: Um negro é um Homem.

Figura 5 - Still filme El negro (1960),  
Eduardo Manet



*Fade out*

*Créditos finais*

*Corte a*

Por sua vez, o documentário *"En un barrio viejo"* (1963) foi dirigido pelo cineasta Nicolás Guillén Landrián, e mostra estampas de um bairro de La Habana Vieja, com suas casas vetustas com tetos de telha, suas pequenas torres, calçadas estreitas, suas ruas empedradas e seus habitantes<sup>26</sup>.

A classificação realizada por Nichols sobre as modalidades documentais de representação não devem ser entendidas de forma rígida, pois podemos nos deparar com filmes que são um híbrido destas modalidades. *"En un barrio viejo"* é um exemplo desta hibridéz. Podemos perceber neste filme características comuns a mais de uma modalidade, por exemplo, "a ausência aparente ou [...] não-intervenção do cineasta nos acontecimentos filmados" (NICHOLS, 2005, p. 163), características fundamentais nas modalidades expositiva

<sup>26</sup> Extraído de [https://www.ecured.cu/En\\_un\\_barrio\\_viejo](https://www.ecured.cu/En_un_barrio_viejo)

e observativa. Outra característica diz respeito à “observação espontânea da experiência vivida”. Este aspecto está ligado com a não intervenção dos cineastas e traz como resultado filmes sem comentário ou narrações em *off*, sem encenações pra câmera, sem entrevistas etc., elementos que podem ser apreciados também em filmes observativos e reflexivos.

No caso de “*En un barrio viejo*”, embora estamos em presença de um documentário híbrido, pode ser definido como um documentário reflexivo, pois como principal característica ele questiona a relação do espectador com o próprio documentário e também questiona aquilo que ele representa. Segundo Nichols:

O modo reflexivo [no caso o documentário “*En un barrio viejo*”] é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa - todas essas ideias passam a ser suspeitas (NICHOLS, 2005, p. 166, grifo meu).

No caso deste filme, assim como de toda a obra de Guillén Landrián, o que está de algum jeito sob suspeita é a própria Revolução e o modo como o povo se relaciona com os acontecimentos a ela vinculados. Também é questionado o modo como é representado este processo e o lugar onde ficam as individualidades que conformam a grande massa revolucionária. Ou seja, é questionado o “jogo social” no qual o próprio cineasta está inserido.

Devido à importância da obra realizada por este cineasta para a cinematografia cubana, assim como para o desenvolvimento desta pesquisa, é pertinente entender melhor a filmografia deste artista. Por sinal, um dos três cineastas negros no período e que contribuiu com uma forma diferente de mostrar as pessoas negras frente ao processo revolucionário

Aproximarmos da obra de Nicolás Guillén Landrián é aproximarmos de uma personalidade inquietante dentro da produção cinematográfica nos anos 1960 e começo dos 70 em Cuba. No entanto, seria um equívoco reduzi-lo só a este âmbito, pois ele foi um artista multifacetado e sua principal qualidade é a de ter sido um dos artistas mais incômodos, tanto estética como politicamente nesse período em Cuba.

Poderíamos considerá-lo como um poeta do fragmento. O pastiche, a hibridez e a colagem conformam a estética deste autor. A repetição constante de imagens, de frases, slogans e inúmeros sons que se misturam, convida-nos a reconstituir os acontecimentos históricos que se viviam no momento, a repensar o processo social na Cuba revolucionária que exigia um discurso politicamente claro, firme e bem definido diante do povo. Mas, como

assinala o crítico cinematográfico cubano, Dean Luis Reyes, ao se referir a Nicolasito<sup>27</sup> “ele vai, observa sem preconceitos e chega a conclusões. Julga o que mostra. Isso, sem ocultar-se como sujeito interpretante, como mediador intelectual que conclui” (REYES, 2009).

É aí onde radica a grande diferença entre Guillén Landrián e vários de seus colegas cineastas que formavam o *staff* do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) nesse período. O cinema como propaganda, com conteúdos apologéticos nada questionadores da nova realidade foi o caminho “escolhido” por alguns deles, como poderemos constatar no filme “*El negro*”. Embora seja importante apontar que algumas das obras produzidas sob os padrões institucionais possuíam determinados valores estéticos, seria um equívoco considerar toda esta produção como descartável ou sem méritos cinematográficos e políticos. A singularidade na obra de Landrián o levou a ser catalogado como um inadaptado ao novo contexto social, pois contestava toda e qualquer norma e atadura, tanto formal como política, que lhe era imposta pelo Instituto.

*Fade out*

---

<sup>27</sup> Nicolás Guillén Landrián foi conhecido em Cuba também como Nicolasito, jeito de diferenciá-lo de seu tio, o Poeta Nacional de Cuba, Nicolás Guillén Batista.

*Fade in*

**“En un barrio viejo”**

**Sequência 1: “O observador” (créditos)**

Figura 6 - Still filme En un Barrio Viejo, (1963), Nicolás Guillén Landrián.



Durante quase um minuto somos submetidos ao rigoroso olhar deste personagem. Esta fotografia é utilizada para rodar os créditos iniciais do filme ao som de um batuque. O olhar etnográfico com o qual o cineasta se aproxima dos sujeitos, supostamente em trânsito junto à sociedade, confere uma serenidade e beleza única a este filme. Estabelece-se uma observação em duplo sentido, ele/nós observa/mos com atenção, mas em troca é/somos observado/s também. Desde a imagem utilizada para passar os créditos iniciais, somos avisados que seremos observados o tempo todo, que neste novo contexto o “outro” também tem direito a nos observar e nos questionar.

*Corte a*

## Sequência 2: “O som da Revolução”

O primeiro plano desta sequência mostra, desde cima, os telhados de várias casas. Por corte direto, mostra uma jovem sentada num muro no alto de uma laje que observa algo embaixo. Seguidamente, são mostrados grupos de milicianos marchando frente a câmera, no que viria a ser uma preparação militar. Estas imagens se alternam com outras de pessoas jogando xadrez numa barbearia, enquanto outros homens cortam seu cabelo e fazem a barba. O som das botas batendo no asfalto, as vozes dos milicianos gritando lemas, fazem acreditar entender o tom do documentário, “pretende captar o espírito da Revolução”, é justo aí que somos jogados de forma abrupta, no nível visual, para outra cena onde um grupo de pessoas está tocando e dançando Rumba<sup>28</sup> no que parece ser um “solar”. Não sentimos este corte visual como uma agressão devido a que, quase sem perceber, o som das botas no asfalto se funde com os tambores e palmas da rumba, os gritos dos milicianos se transformam no canto dos músicos. Este fundir-se traz a ideia da multiplicidade de elementos que conformam nossas identidades. A marcha com o som das botas e gritos de guerra não exclui os tambores e cantos da rumba. Deixa-se bem claro que nem todo o povo assume o novo momento do mesmo modo, que também há espaço para a “banalidade”, a euforia e a diversão, sem que isto diminuísse o compromisso com o momento histórico.

Por puro deleite de inquietar, somos trazidos de volta aos milicianos marchando pelo bairro. O autor sabe que corre riscos com este tipo de construções simbólicas, que transmite uma imagem contraditória frente ao discurso oficial, aproximando-nos ao filme “*P.M.*”. Para ele “tratava-se de um cinema sobre o povo cubano desse momento, que tinha que ser pelo menos com euforia”<sup>29</sup>.

Aparecem frente à câmera crianças que trocam olhares com ela. Tentam descobrir de que se trata tudo isso. Quem são essas pessoas e esse aparelho que os observam? Esse estranhamento é, em certo modo, o mesmo estranhamento frente ao processo revolucionário. O que está acontecendo? O que tem a ver conosco? Embora haja desconfiança pelo desconhecido, há interação e essa interação se dá através do cruzamento de olhares. O olhar como a tentativa de significar aquilo que acontece no aqui e no agora. Pois o olhar, diferente da visão que é uma competência física, se constitui pelo que pode significar. O olhar é intencional, e as formas de olhar são resultado de uma construção que é cultural e social

<sup>28</sup> A rumba é um ritmo musical e um tipo de baile tradicional em Cuba e cujas as raízes são africanas.

<sup>29</sup> Depoimento de Nicolás Guillén Landrián no documentário *Café com Leche*, 2003.

[https://www.youtube.com/watch?v=wXZ0XCDkxAA&index=3&list=PL17SgQXA9\\_LaS-TQCuNam7ioldIH612pX](https://www.youtube.com/watch?v=wXZ0XCDkxAA&index=3&list=PL17SgQXA9_LaS-TQCuNam7ioldIH612pX)

(BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 54). Essa troca de olhares se dá entre o cineasta e os seus personagens e eu como pesquisador, na tentativa de resignificação dessas imagens.

*Corte a*

### **Sequência 3: “Frescos”**

Nesta sequência, são apresentados vários frescos de nosso protagonista, o Barrio Viejo. Um grupo de pessoas toma café em pé em uma cafeteira. Outras tentam descobrir o quê está em cartaz no cinema. No interior da sala, vemos uns segundos do filme que está sendo exibido. Na rua, várias pessoas em volta de um carrinho de salgados fazem o lanche. Começa, repentinamente, o som de um batuque. É apresentada a diversidade de pessoas/personagens que talvez poderiam ser personagens etnobiográficos seguindo a ideia proposta por Rouch, para ele estes personagens “não são simplesmente biográficos ou culturais, são ‘etnobiográficos’ no sentido que produzem uma problematização entre o individual e o coletivo, o sujeito e a cultura” (GONÇALVES, 2008, p 31). Esta problematização é construída no filme mediante o princípio da montagem, numa primeira instância como recurso cinematográfico. Para Serguei Eisenstein, cineasta russo e um dos mais importantes teóricos da montagem cinematográfica, o cineasta tinha a necessidade de:

[...] justapor imagens, ou planos, de maneiras que provocassem o espectador fazer novas descobertas. Fragmentos do que é, do que poderia ser colocado diante da câmera, combinados numa visão do novo, do que cineasta, como membros de uma nova sociedade, poderia moldar no momento.

Assim, são introduzidos uma série de personagens, há espaço para a pluralidade. O autor do filme se arrisca ao nos mostrar esses rostos que conformam essa multidão que se pretende de representar como o cubano típico. Estes personagens estão quase sempre em movimento, mas um movimento sem euforia, pelo contrário, há uma paz na cotidianidade deste bairro. Salta, imediatamente, a pergunta: “O que mudou neste bairro?”. O ritmo da sequência é marcado pelo vaivém do batuque que alterna com sons do ambiente, música objetiva alguma outra música incidental e o silêncio. Mostram-se “fragmentos do que é, do que poderia ser”. Pessoas negras, asiáticas, brancas, com traços indígenas. Jovens e idosos. Trabalhadores, moradores de rua, classe média burguesa. Vendedores ambulantes, vendedores de cartelas de loteria. Costureiros, fabricantes de gaiolas. Videntes, cegos. Mulheres e homens. Consignas revolucionárias coladas nas paredes que se misturam com imagens religiosas. Todos estes personagens com um único cenário que é certamente o nosso protagonista, o *Barrio Viejo*.

Aqui está em jogo outra instância do princípio da montagem. Aplicar à história o princípio de montagem (BENJAMIN, 2006, p. 503). É neste sentido que a justaposição de imagens e fragmentos de história dá lugar a uma imagem verdadeiramente dialética, no sentido Benjaminiano. Landrián parece estar mais interessado nesta noção apontada por Benjamin, na qual nos é trazida a ideia de que:

[...] a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2006, p. 505).

O passado recente, pré-revolucionário, permanece uma constante na vida do povo que é bombardeado, por todas as vias possíveis, com imagens e mensagens para lembrar que o presente é melhor e que há de ser feito tudo quanto possível para não retornar a esse ponto. Mas Guillén Landrián se aventura de um modo diferente.

A sequência termina com um idoso, aparentemente morador de rua, que passa em frente à câmera. O homem é seguido na sua caminhada por um leve movimento de câmera. Ele se aproxima de um casal vestido muito elegantemente, de terno e vestido luxuoso. Este casal é anacrônico dentro dos frescos que até então vem se mostrando. O idoso pede dinheiro e o casal dá alguma esmola para ele.

*Corte a*

### **Sequência 3: “*Fin pero no es el fin*”**

Aparece uma Ialorixá sorridente com suas muitas guias. Logo após, é mostrado um Cristo na cruz. Sucedem-se imagens do interior de uma igreja católica ao mesmo tempo em que escutamos um canto religioso de origem africana. Alternam-se imagens de santos católicos com a Ialorixá. Em seguida, aparece o homem que está cantando o canto religioso que se está escutando desde o início da sequência. Estamos frente ao que parece ser uma cerimônia da *Regla Palo Monte*, que junto com *La Regla de Ochá*, ou *Santería*, e a sociedade secreta *Abakuá*, são os três cultos de origem africana mais difundida no Caribe. Os homens sem camisa, as guias atravessadas no corpo, alguns com velas, chifres de bode na mão e charuto. Outro, com um filhote de jacaré na cabeça e fumando charuto também. Várias mulheres no entorno. Todos dançam ao ritmo do canto e os tambores. Este homem pega o jacaré nas mãos e vai passando pela cabeça dos músicos e de alguns dos presentes. Ele faz o sinal da cruz na cabeça das pessoas. Através de uma porta na habitação, uma fila de pessoas

vai entrando enquanto que, em ambos os lados da entrada, ficam dois homens recebendo eles, com velas e o filhote de jacaré que vão passando pelas cabeças das pessoas num tipo de limpeza. Tudo isso acontece sem parar de dançar.

Figura 7 - Still filme *En un Barrio Viejo*, (1963), Nicolás Guillén Landrián.



No meio desse desfile de pessoas, entra um homem carregando na mão um cristo numa cruz de madeira. A dança se intensifica. No alto das paredes, e junto com algumas prendas religiosas no que poderiam ser pequenos altares, podem-se ver fotografias de Fidel Castro e alguns outros heróis da Revolução cubana. Também estão penduradas bandeiras cubanas e do Movimento 26 de Julho, um dos grupos políticos que levou a cabo a Revolução. A câmara se toma seu tempo para captar os dançarinos. De repente a imagem se congela.

*Corte a*

Figura 8 - Still filme En un Barrio Viejo, (1963), Nicolás Guillén Landrián.



Nesta sequência o autor transgride todo e qualquer limite. Dedicou mais de dois minutos, num filme de apenas nove, para mostrar uma cerimônia religiosa de matriz africana. Ele se recusa para nos mostrar um dos elementos considerados como sinônimo de atraso e que não condizia com a ideia institucional de homogeneidade. Num período em que os personagens negros essencialmente se desenvolviam frente a tomada de decisão de se integrar ao processo revolucionário, renunciando aos seus elementos culturais, Landrián nos mostra um grupo de pessoas que praticam ativamente sua religião. Sem medos, abrem as portas à equipe para serem filmados, para mostrar a “normalidade” do que ali acontece.

A meu ver, um dos elementos mais interessantes e reveladores da sequência é a presença dos retratos de Fidel Castro e Camilo Cienfuegos, líderes da Revolução cubana, misturados com os altares. Seriam estes heróis também deidades adoradas por eles? O que a sequência nos mostra mais uma vez é que existe a possibilidade de se integrar à Revolução sem ter que deixar nossos elementos culturais. Quando estamos totalmente imersos na cerimônia o autor congela a imagem e nos deixa uma mensagem escrita na tela: FIN PERO NO ES EL FIN.

*Fade out*

*Fade in*

CENA 6. EXT./DIA. IMAGEM CINZA.

Segundo a hipótese lançada por Didi-Huberman (2012, p. 210) “não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio”, incêndio que gera cinzas, as quais tento acessar hoje através das análises dos filmes “*El negro*” e “*En un Barrio Viejo*”. Cinzas que nesta pesquisa não é mais do que o arquivo que sobrevive no tempo. “O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211).

Olhar para essas imagens desde o agora, exige de nós um trabalho minucioso para tentar extrair delas fenômenos similares que se dão nos dias de hoje. Há de se estar atentos aos “sintomas” que nelas habitam.

Figura 9 - Stills filmes *El negro* (1961), Eduardo Manet e *En un Barrio Viejo*, (1963), Nicolás Guillén Landrián



Devemos levar em conta que a escolha formal na hora de pensar o filme pode ser considerada o primeiro elemento que contribui à invisibilização da presença negra dentro do filme. Embora “*El negro*” aborde diretamente o fenômeno da discriminação racial herdada do período colonial e republicano em Cuba, aposta por uma construção formal que limita qualquer tentativa de aprofundamento no tema escolhido. A marcada intenção expositiva e didática anula qualquer problematização.

Já no caso de “*En un Barrio Viejo*” não se percebe a intenção explícita de discutir a problemática racial dentro do novo contexto, mas há um cuidado em sua narrativa com a presença negra. A escolha do “Barrio” como protagonista do filme possibilita que nos sejam apresentados seus habitantes na sua pluralidade, sendo que as pessoas negras ocupam um

lugar de protagonistas dentro de sua narrativa. Uma presença no nível visual e simbólico. Os personagens são sujeitos dentro do filme, personagens “etnobiográficos”. Eles formam parte da narrativa. Há um interesse em individualizar as personagens negras a partir da utilização de primeiros planos e *Close up*. Há uma cena em que um homem negro puxa uma carroça, parecida com a utilizada pelos catadores de material reciclável. Mediante a montagem, é construído um protagonismo para este personagem. Enquanto ele trabalha, outros personagens, majoritariamente brancos, observam-no. Ele é o principal na cena, o autor faz com que seja visto pelos outros personagens e por nós, espectadores. Não há preocupação pelo tempo histórico e sim pelo acontecimento no “agora”, o que interessa é o contato com o outro. O interesse é mostrar como os personagens dialogam e se inserem no novo contexto.

Pelo contrário em “*El negro*” se dá outro elemento de invisibilização através da escolha de um personagem protagonista que fica no lugar de.... Esta personagem representa a todas as pessoas negras. Reduz-se toda a população negra, da qual se pretende falar, em “o Negro”, como um significante único, ainda que em algum momento do filme se faça muito brevemente referência à diversidade dessa população. O protagonista é tratado como objeto passivo que recebe a ação, mas não contribui na narrativa, pelo contrário a narrativa se constrói sobre ele. Durante todo o filme “o Negro” é falado, mas raramente visto como indivíduo. Perde-se na massa. Há mais uma preocupação por repetir a História do que reescrevê-la.

A isto podemos agregar a vitimização com a qual é construído o discurso cinematográfico. A ênfase recai sobre todas as tragédias vividas pelo povo negro, o que é um mecanismo de invisibilizar o aporte e protagonismo deste ao longo da História de Cuba. A utilização de uma linguagem que contribui na manutenção no imaginário coletivo dos elementos negativos que comumente são atribuídos às pessoas negras em Cuba. Vinculadas, geralmente, à marginalidade e delinquência. Esta linguagem que revela as limitações conceituais, epistemológicas e ideológicas na elaboração do texto. Prova disso é a confusão na hora de utilizar algumas categorias como racismo e discriminação racial e o uso indiscriminado de ambas para referir-se ao mesmo fenômeno.

A utilização de música com sonoridades e elementos afrocubanos, como a Rumba, é comum em ambos os filmes, mas o sentido conferido é bem diferente. Em “*El negro*” este tipo de música é utilizado como marcador do espaço racializado que é o “solar”. Confere-se a este elemento um valor associativo que o converte em um estereótipo. No caso de “*En un*

*Barrio Viejo*”, a Rumba e a música cerimonial são a expressão de uma tradição cultural. Uma forma de se expressar no mundo.

Estes “sintomas” levantados a partir das análises dos filmes “*El negro*” (1961), de Eduardo Manet, e “*En un Barrio Viejo*” (1963), de Nicolás Guillén Landrián, serviram como guia para perceber como tem se dado este processo de invisibilização ao longo da produção cinematográfica do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos a ser realizado na próxima Sequência.

*Fade out*

*Fade in*

### SEQUÊNCIA III: “DE CIERTA MANERA”<sup>30</sup>. O ESPELHO QUE NOS OLHA.

CENA 7. EXT./DIA. CINEMA EM CUBA E INVISIBILIDADE.

Existe na cinemateca de Cuba um guia temático do cinema cubano produzido pelo ICAIC. Contempla a produção cinematográfica desde o ano 1959 até 2014<sup>31</sup>. Este guia se estrutura a partir da classificação de filmes em categorias temáticas como, por exemplo: *Acidentes, Literatura e Temas e eventos culturais*. Atendendo à temática do filme, são agrupados separadamente nestas categorias. Existe a categoria *Discriminação* no guia, na qual tem sido agrupado um total de 32 filmes. Número que pode resultar chamativo se o comparamos com o grande volume de filmes produzidos pelo ICAIC em 55 anos. Desses 32 filmes 22 abordam a temática da discriminação racial, os restantes, abordam a discriminação em outras esferas da vida, como de gênero, classe e laboral. Dos 22 filmes com temática racial, apenas 13 centram sua narrativa em Cuba. Os nove restantes abordam histórias e acontecimentos, principalmente, sobre a realidade vivida pela população negra nos Estados Unidos e vários países africanos na sua luta contra o colonialismo. Na revisão desta catalogação é possível nos depararmos com o fato de que oito dos filmes tratam a problemática do racismo e suas manifestações empiricamente observáveis no período colonial e republicano. Apenas um destes filmes, “*La tierra y el cielo*” (1976), de Manuel Octavio Gómez, desenvolve-se depois da revolução, mas com um enfoque voltado para a questão da religiosidade e da herança cultural dos imigrantes haitianos em Cuba. O seguinte quadro demonstrativo facilita a compreensão dos dados apresentados.

Tabela 1 - Estatística dos filmes incluídos na categoria de Discriminação

Todas as formas de Discriminação	Discriminação racial	Abordam a problemática em Cuba	Gênero cinematográfico		Narrativas situadas	
			Ficção	Documentários	Antes da Revolução	Depois da Revolução
32	22	13	9	4	8	1

Fonte: dados extraídos do Guia temático do cinema cubano.

Estes dados nos revelam claramente uma posição oficial frente à produção de filmes com temática racial ou onde esta foi abordada, embora tangencialmente. Percebe-se a

<sup>30</sup> Título do primeiro filme de Sara Gómez, a primeira mulher e negra a dirigir um longa-metragem de ficção em Cuba.

<sup>31</sup> Esta informação foi tomada no momento que consultei o catálogo no mês de abril de 2016. Há a possibilidade de existir uma versão atualizada do mesmo.

tendência a mostrar como se dá a problemática racial em outros países ou no período pré-revolucionário, desviando a atenção da realidade cubana no tocante a esse assunto após o triunfo da Revolução. Outro mecanismo para desviar a atenção do problema consiste em enquadrar filmes nos quais se abordam a temática racial, em outras categorias dentro deste catálogo, categorias como Ciências Sociais ou Música e Dança.

Esta pesquisa não tem como foco determinar quem são os heróis e os vilões desta história, se é que isto fosse possível. Sobretudo o que me interessa é a visão institucional, diga-se do ICAIC, na hora de abordar a temática racial nos filmes que são produzidos desde seu centro. Seria contraproducente perder de vista as configurações de poder que levaram ao Instituto de Cinema a traçar suas próprias regras que, como temos constatado nas sequências anteriores, não favoreceu a presença negra na cinematografia por ele consolidada.

Na Sequência anterior, trouxe duas perspectivas sobre a presença negra nas narrativas cinematográficas produzidas desde o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Ao analisar detalhadamente os filmes *“El negro”* e *“Em um barrio viejo”* percebi como essa produção evidencia o modo como a população negra é abordada, o que pode ser apreendido das imagens e enredos. O objetivo desta Sequência é identificar o que é recorrente no tratamento da imagem racial na cinematografia produzida pelo ICAIC de maneira geral. Daí que esses elementos identificados na análise anterior serviram como guia nesta parte do trabalho. Embora a análise cronológica de filmes nesta pesquisa não seja o foco, considereei pertinente realizar uma divisão em quatro períodos atendendo às mudanças de enfoque no tratamento da presença negra no cinema em Cuba. É importante considerar que não se trata de aprofundar divisões ou demarcações rígidas, mas esta divisão representa uma forma didática de melhor acentuar cada um dos aspectos presentes nesta produção fílmica e melhor demonstrar cada um dos elementos em minha análise.

Estes quatro períodos por mim apontados são: o primeiro, o *“O trânsito”*, abrange desde a criação do ICAI em 1959 até meados da década de 1970; o segundo, que seria *“A reafirmação”* e vai desde metade dos 70 até finais dos anos 80; o terceiro destes períodos, o chamo de *“A recolonização”* que toma a década de 1990 e os primeiros anos dos 2000. Já no caso do quarto e último período, ao que faço menção, abarca desde meados dos anos 2000 até a atualidade e o identifico como *“Novos ares”*. Todos eles serão aprofundados nesta sequência.

É importante, destacar, contudo, que antes destes quatro períodos, temos uma fase de desenvolvimento do cinema atrelado ao período neocolonial. Para melhor compreender esse trânsito, irei descrevê-lo no contexto do próprio processo de trânsito.

*Corte a*

#### CENA 8. EXT./DIA. O TRÂNSITO

Chamarei de “o trânsito” ao período que vai de 1959 aos primeiros anos da década de 70. Esta identificação responde fundamentalmente ao que na cinematografia produzida neste período representa uma etapa de passagem ou mudança para outra fase. Não só pelo fato político e social de ter triunfado uma revolução popular, mas também pela tentativa do nascente instituto de cinema de fomentar uma indústria cinematográfica nacional sob o pressuposto de que o cinema produzido antes de 1959 não o conseguiu, sobretudo pela ausência de um Instituto que ditara os destinos do cinema produzido na Ilha. Novas temáticas, novas influências estéticas, novos cineastas juntamente com novos enredos e personagens teceram este trânsito. Esse trânsito precisa ser entendido não só desde os elementos estéticos presentes em cada filme, mas também por esses “sintomas” dos quais fala Didi-Huberman, presentes em cada imagem produzida como próprio de um tempo que quis tocar.

Para poder melhor compreender este trânsito é preciso conhecer que o cinema cubano não inicia com a criação do ICAIC. Já no ano 1897, produz-se o primeiro filme na ilha, “*Simulacro de incêndio*”, curta-metragem de um minuto de duração realizado pelo francês Gabriel Veyre, representante da casa Lumière em La Habana. Este cinema, chamado de pré-revolucionário, esteve marcado pelo caráter nacionalista e patriótico dos filmes, algo que foi comum em outras áreas artísticas como o teatro e a literatura, como uma tentativa de reafirmar uma identidade nacional seriamente ameaçada depois da intervenção estadunidense em Cuba em 1902. Abundavam os melodramas e comédias de matriz radial e teatral onde personagens estereotipados como “El Negrito”, “La Mulata”, “El Gallego”<sup>32</sup>, “La pecadora” e “El Galán” eram tidos como exemplo de cubanidade. Estas características presentes nos filmes pré-revolucionários já não tinham lugar na nova cinematografia que se pretendia fomentar. O caráter renovador da Revolução e a influência de movimentos cinematográficos internacionais como a *Nouvelle Vague* na França, o *Neorealismo italiano* ou o próprio *Cinema Novo Brasileiro* fizeram inevitável começar este trânsito. Como apontado na

---

<sup>32</sup> O Gallego, a Mulata e o Negrito, são personagens tipos do chamado teatro vernáculo ou bufo cubano. Não aprofundarei neles neste momento, pois eles cobram maior importância pra a pesquisa no período “*A recolonização*” a ser desenvolvido nesta sequência do trabalho.

sequência 1, atraídos pela Revolução, chegaram à Cuba, vários cineastas de renome que serviram de assessores na formação de novos cineastas, pois, até então, não existiam escolas de cinema no país. Somente dois cineastas, Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa, tinham se formado antes de 1959 no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, os quais de imediato se integraram ao ICAIC. Estes acontecimentos fomentaram o trânsito no nível formal e estético, mas também ideológico. O cinema passou de ser um produto comercial a uma ferramenta política ideológica, uma ferramenta para expressar uma visão de mundo.

Outro elemento de trânsito se deu nas narrativas e nos personagens cinematográficos. Nos filmes produzidos pelo ICAIC durante os primeiros anos da Revolução, foi comum se deparar com novos personagens-tipo que se afastam dos apresentados no período anterior ao ano 1959. A grande maioria destes novos personagens encarnavam os rebeldes que fizeram a Revolução ou o povo que se integrava ao processo revolucionário de forma voluntária e com grande entusiasmo. Outros personagens-tipo foram os que representaram a antiga burguesia cubana. Estes em sua maioria existiam para enfrentar a revolução que os despojou de suas riquezas e, no fim, quase sempre seu destino foi abandonar o país ou se juntar na luta armada contra o governo o que levava ao encarceramento ou morte. Com a exceção de alguns personagens como é o caso do Sergio, no filme “*Memorias del Subdesarrollo*” (1968), de Tomás Gutierrez Alea. Sergio, um burguês cubano, dono de vários imóveis e propriedades confiscadas pela Revolução, decide ficar em Cuba como uma espécie de testemunha do que acontecerá. Este personagem é retratado como alguém que perambula pela cidade quase invisível, como se fosse um ser onisciente, mas que se limita a observar. Tenta não intervir no que acontece frente a seus olhos. Sabe que quanto menos seja percebido é melhor, pois não tem lugar na nova sociedade que se vêm fomentando. A construção deste tipo de personagem foi algo bastante inédito na época. Isto decorreu, em grande medida, à visão muito particular que tinha o cineasta sobre o que era o cinema revolucionário<sup>33</sup>.

A esta pesquisa interessa outro personagem-tipo que se deu neste período, são os personagens negros os quais em sua maioria encontravam-se ante a problemática de assumir a Revolução como o meio de integração social e de acesso às oportunidades e direitos por muito tempo negado a eles. Mas este assumir a Revolução implicou em se afastar de tradições religiosas e culturais que outrora foram armas de resistência frente à constante obturação de elementos culturais aos que foram historicamente submetidos.

---

<sup>33</sup> Para aprofundar neste aspecto recomendo a leitura do livro “*Dialética do espectador*” (1982) de Tomás Gutiérrez Alea.

Filmes como “*Crónica cubana*” (Ugo Ulive, 1963), “*Un día en el solar*” (Eduardo Manet, 1965) e “*De cierta manera*” (Sara Gómez, 1974) nos trazem visões diferentes sobre este processo.

Figura 10 - Still filme *Crónica cubana* (1963), Ugo Ulive



O filme “*Crónica Cubana*” tenta mostrar várias das mudanças que a construção de uma nova sociedade, após o triunfo da Revolução, determina sobre um grupo de personagens. Conta a história de Luis Tejeda, um jovem negro que vive da caridade de turistas americanos; a de Fernando Salas, professor universitário que há muito tempo vive voluntariamente no exílio nos Estados Unidos e que retorna à Cuba "interessado na Revolução"; o de Rafael Ayala, um líder operário recentemente libertado da prisão; a de sua filha Niurka, uma jovem vendedora de loja; e o de Ricardo Labrador, um jovem de classe alta que lutou contra a tirania, o irmão de um estudante mártir e que acredita que o triunfo da Revolução significa antes de tudo oportunidades pessoais. Durante o desenvolvimento do filme, esses personagens estão mudando: o amor entre Luis e Niurka nascerá e isso dará um novo significado à vida dele. Rafael deve lutar muito para fazer da Revolução o que ele queria. Salas sentirá que sua honestidade o leva a se comprometer completamente com a construção de uma nova sociedade. Ricardo passará, gradualmente, de sua inconformidade para a contrarrevolução. A

data decisiva de abril de 1961, após a invasão mercenária<sup>34</sup>, encontra todos os personagens já definidos em torno do novo significado que encontraram suas vidas na Revolução<sup>35</sup>.

Esta sinopse argumental do filme nos apresenta os personagens tipos que são recorrentes na cinematografia da época do cinema de trânsito em Cuba. No caso de Luis, um dos protagonistas, é um jovem, negro e pobre e deve, junto ao resto dos personagens, enfrentar-se a situações-limites que cobrarão dele uma definição quanto ao novo sentido que a Revolução tem dado a sua vida. Luis poderia se considerar um personagem “tipo” do que era entendido como negro, o seja, busca-vidas, malandro, mulherengo, vago dentre outros estereótipos ligados às pessoas negras. Uma das cenas que mostram claramente isto acontece quando Luis vai visitar um amigo, também negro que mora na periferia. Quando Luis chega em frente ao seu amigo, o encontra na entrada da casa arrumando uma mochila com suas roupas, ao mesmo tempo em que fala com alguém que está dentro da casa, mas que não dá para ver quem é:

AMIGO DE LUIS  
 (olhando para dentro da casa)  
 Por que não paras de chorar?  
 Algum dia tinha que prestar para alguma coisa.

---

<sup>34</sup>A invasão a Playa Girón, também conhecida como invasão à baía de Cochinos, aconteceu em abril de 1961 e foi levada a cabo por um grupo de mercenários cubanos preparados e armados pelos Estados Unidos com o objetivo de derrocar a revolução cubana. Esta invasão foi um fracasso, em menos de 72 horas os milicianos cubanos com Fidel Castro como comandante derrocaram os mercenários. Este acontecimento é conhecido como a primeira derrota do imperialismo em América Latina.

<sup>35</sup> Extraído do catálogo do filme existente na cinemateca de Cuba.

Figura 11 - Still filme *Crónica cubana* (1963), Ugo Ulive



Como música incidental se escuta uma rumba. Luis o observa e pergunta:

LUIS  
Onde vai?  
AMIGO DE LUIS  
Incorporei-me às milícias.  
LUIS  
E para quê?

AMIGO DE LUIS  
(olhando fixo a Luis)  
Tem de ser feito.  
Pelo menos me ensinaram a ler.

LUIS  
Eu sei ler, né?  
AMIGO DE LUIS  
Sim, mas o que mais?

Luis convida seu amigo para ir à balada à noite e este responde para ele:

AMIGO DE LUIS  
E você, pensa continuar assim?

LUIS  
Assim como?  
AMIGO DE LUIS (cont.)  
Assim.

LUIS  
(chateado, sai caminhando)  
Estou muito bem assim viu<sup>36</sup>.

<sup>36</sup>Retirado do filme "*Crónica cubana*".

Aqui a Revolução é apresentada como um elemento salvador daquele personagem. O diálogo entre Luis e seu amigo, ambos negros, pobres, moradores da periferia, é o elemento catalisador que faz com que o protagonista comece a considerar seriamente se juntar à Revolução. Não o fazer implicaria ir contra ao que deve ser feito, portanto ele decide se juntar às milícias.

Figura 12 - Still filme *Crónica cubana* (1963), Ugo Ulive



Sua história dentro do filme se cruza com as de outros protagonistas que se encontram, em contextos e motivos diferentes, frente a similar encruzilhada, ser parte ou não do novo processo. Mas no caso desses outros personagens o que estava em jogo era, sobretudo, um status social e não suas tradições culturais, artísticas e religiosas. O filme leva a enquadrar o personagem nos estereótipos construídos com evidente intenção discriminatória e inferiorizante.

*Corte a*

Já no filme “*Un dia en el solar*”, somos confrontados com a estetização do Solar. Na sequência anterior apontei o Solar como um espaço racializado, considerado um espaço de negros e para negros. É realidade que estes espaços são o resultado de uma segregação habitacional e laboral com viés racista sofrida pelo povo negro desde a abolição da escravidão, no ano 1886, e que se intensificou, uma vez instaurada a República, em 1902.

Figura 13 - Still filme Un Día en el solar (1965), Eduardo Manet



“*Un dia no solar*” é um filme musical dirigido por Eduardo Manet em 1965. Este diretor já tinha realizado o filme aqui analisado *El negro*. Este novo filme surge a partir de uma peça de teatro musical criada pelo importante coreógrafo e bailarino cubano Alberto Alonso, à mesma teve um grande êxito tanto em Cuba como no estrangeiro. A peça, assim como o filme, mostra tipos e costumes de um “Solar” da Havana. Este mostrar tipos e costumes que o filme traz é questionável, pois, como comentei acima, assistimos à estetização do solar. O filme conta segundo a visão do diretor, como é um dia na vida de um solar “típico” da Havana. Uma narrativa construída de maneira coral<sup>37</sup> a partir de um grupo de personagens que desempenham papéis bem delimitados e estereotipados.

---

<sup>37</sup> Os filmes corais ou com roteiro ou narrativa coral, são aqueles onde a tensão narrativa é dividida entre vários personagens, o que faz com que não exista um único protagonista no filme.

Figura 14 - Still filme Un Día en el solar (1965), Eduardo Manet



Sonia e Tomasito estão apaixonados, ela é uma jovem dona-de-casa e ele um jovem integrado à Revolução. Yeya, madrinha da Sonia, é uma espécie de síndica do solar, ela faz de tudo para separá-los na tentativa de que sua afiliada se case com o dono da mercearia do bairro por interesse. Alicia, a fofoqueira do solar, está sempre atenta a tudo o que acontece para depois espalhar os boatos. Seu marido é o malandro da história e, como típico mulherengo, está atrás da Sonia. Cuca, a mãe de santo do solar, é requisitada por Yeya para fazer que seus orixás separem os jovens, e também por outra jovem sedutora, que cansada de seu marido que só dorme, quer amarrar a Tomasito para ela. Assim, nesse enredo ao estilo dos melodramas mexicanos dos anos 50, mas com um toque cubano ao compasso de Son, Rumba e outros ritmos acompanhados de trabalhadas coreografias se desenvolve a trama de “*Un dia en el solar*”.

Brigas, fofocas, sedução, são alguns dos elementos predominantes neste solar higienizado onde personagens falam de Picasso, Kant e Stravinsky. A maioria dos protagonistas é branca ou pelo menos não lidos como negros, o que se contradiz com a condição de espaço racializado que é o solar. Mas isto demonstra que o fato de ser uma versão *light* de um solar leva à necessidade de embranquecer os personagens apresentados. O filme acontece todo dentro do solar, o que nos traz a ideia de um espaço endógeno e isolado dentro de um contexto maior, a Revolução.

O único elemento externo ao solar que aparece no filme é um miliciano amigo de Tomasito que, numa das últimas sequências do filme, bota todo mundo para marchar. Esta

sequência, identificada como desenlace dentro do filme, é fundamental para entender como se dá este trânsito do qual venho falando. Nesta sequência, o malandro do solar conta um boato para sua mulher, Alicia, a qual logo após o espalha entre alguns vizinhos. Bem no final da sequência, quando todos estão reunidos no pátio do solar, é revelado o boato para todos. O solar será demolido e serão entregues novos apartamentos para todos os moradores. Gera-se uma grande confusão que é esclarecida por Tomasito e seu amigo o miliciano. Eles explicam que a fofoca tem parte de verdade e parte de mentira. Os solares todos serão demolidos sim e a Revolução entregará novos lares para seus moradores, mas será um longo processo. Nesse momento é anunciado que um dos moradores ganhou um apartamento. A alegria é geral e começa uma rumba no meio do solar com todos os personagens dançando. Neste momento, o solar retoma a sua condição de “espaço negro” através da festa. Aqui fica a metáfora da Revolução como espécie de higienização da malandragem e outros valores considerados do passado capitalista.

Figura 15 - Still filme *Un Día en el solar* (1965), Eduardo Manet



Uma vez mais são reforçados os personagens-tipo que habitam dentro do Solar, a dona-de-casa, a mãe de santo, a fofoqueira, o malandro mulherengo, o jovem revolucionário, o miliciano, a sedutora e assim por diante. Na cinematografia brasileira poderíamos encontrar semelhanças com estes personagens-tipo. João Carlos Rodrigues, em seu livro *O negro brasileiro e o cinema*, traz uma classificação do que ele chama de personagens arquetípicos dentro dos quais podemos encontrar alguns como o Negro Revoltado, o Negão, o Malandro, o Crioulo Doido, a Mulata Boazuda, a Mãe-Preta dentre outros. A diferença da ideia Rouchiana de personagens etno-biográficos os quais problematizam o entorno no qual estão inseridos, os

personagens-tipo são construídos a partir de deformações históricas e sociais as quais são cristalizadas no imaginário popular para logo se reproduzirem de forma fixas e inamovíveis.

*Corte a*

Em “*De cierta manera*”, filme de uma cineasta, uma mulher negra, que teve um contato direto com a realidade que se propus filmar, existe um maior aprofundamento de como tem sido vivenciado este processo pelo setor marginalizado da sociedade. Apresentamos como o bairro Miraflores, construído em 1962 com o trabalho daqueles que iriam morar lá, é o resultado dos primeiros esforços que foram feitos, imediatamente, após o triunfo da Revolução para erradicar os chamados bairros indigentes. Esses bairros abrigavam uma grande parte do antigo setor marginal de nossa população. No filme, os atores interagem com alguns personagens reais, em um enredo que combina documento e análise com ficção, e revela o conflito entre os velhos hábitos culturais do marginalismo que se esforçam para se perpetuar e uma nova concepção da vida<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Extraído do catálogo do filme existente na cinemateca de Cuba.

Figura 16 - Still filme De cierta manera (1974), Sara Gómez



O filme nos apresenta o lado conflituoso da Revolução para esses personagens. Questiona o processo desde a ótica de seus personagens e não desde a visão épica típica do momento. O filme nos traz dados estatísticos de quanto tem feito a Revolução pela erradicação destes espaços chamados marginais e na integração desta população com outras camadas da sociedade. Estes dados são contrastados, e de alguma forma ironizados, ao nos apresentar um grupo de personagens moradores reais destes espaços, os quais criticam e questionam a intromissão nas suas vidas por parte da Revolução. Yolanda, uma das protagonistas do filme, é uma jovem de classe média que trabalha como professora no bairro Miraflores. Em várias cenas, a personagem deixa claro sua intolerância e incompreensão com algumas atitudes de seus alunos e os pais destes, demonstrando, assim, a sua dificuldade de se adaptar à nova tarefa encomendada pela Revolução. Isto contradiz a ideia generalizada que os problemas de adaptação foram sempre dos setores marginais da sociedade frente à Revolução. Isto fica evidenciado nas próprias palavras da cineasta ao comentar que:

From the outset, then, effectiveness of the revolution's "strategy" of integration come into question as Yolanda, one of the fictional characters, gives testimony to the difficulty of teaching the children of the former slum population as enters a world that she thought, "no longer existed" (GÓMEZ 1974, APUD MORRIS, 2012, p. 130).

Desde o início, a eficácia da "estratégia" de integração da revolução entra em questão, já que Yolanda, um dos personagens fictícios, testemunha a dificuldade de ensinar os filhos da antiga população dos bairros marginais ao entrar em um mundo que pensou "não existisse mais" (GÓMEZ 1974, APUD MORRIS, 2012, p. 130).

No caso de Mario, o protagonista do filme, é um jovem "mulato" nascido no demolido bairro marginal "Las Yaguas" e que hoje está integrado à Revolução. Ele tem um romance com a professora Yolanda. Este relacionamento faz com que ambos, de estratos sociais diferentes, questionem-se mutuamente suas visões de mundo. Para Mario, embora hoje morador do novo bairro, "Las Yaguas", como espaço simbólico, é recorrente nas suas falas

com Yolanda. Ele conta as histórias de criança quando fugiam da escola para brincar na rua, também de quando quis se iniciar no jogo Abakuá<sup>39</sup> e como o serviço militar obrigatório o salvou, pois ele “estava perdido”. Este personagem viria a ser um exemplo do que a Revolução pretendia com os moradores destes espaços, mas em cada fala nos traz questionamentos ao olhar preconceituoso que sobre eles pesam. Um exemplo disto se pode apreciar no momento que, em um diálogo entre Mario e Yolanda, ele lhe diz que desde criança quis ser Ñañigo, ou seja, pertencer a sociedade secreta Abakuá. Ela se assusta e ele responde com ironia:

MARIO

(irônico)

Sim, já sei o que vai dizer, que os Ñañigos no dia de Santa Bárbara comem crianças e tal<sup>40</sup>.

Figura 17 - Still filme *De cierta manera* (1974), Sara Gómez



Seguidamente, começa um segmento didático em que é explicado o que é a sociedade secreta Abakuá. Portanto, o filme consegue encaixar na sua narrativa um discurso sobre o ser diverso, mas sem confrontar frontalmente o estabelecido. E, assim, podemos encontrar outros

<sup>39</sup> A Sociedad Secreta Abakuá, ou Ñañiguismo, é a forma em que se identifica a uma sociedade secreta masculina, a única de seu tipo existente no continente americano. Ñañigo é o nome que recebem seus membros. Para iniciar-se na sociedade secreta Abakuá é preciso cumprir uma serie de requisitos como: ser homem, ser bom filho e ser bom amigo.

<sup>40</sup> Tomado do filme *De cierta manera*.

momentos do filme em que os dados científicos, estatísticos ou históricos são confrontados com uma realidade, às vezes, diferente da pretendida e anunciada no discurso oficial.

Na cinematografia deste período de *trânsito*, o espaço, tanto físico (o Solar, os bairros marginais) como simbólico, é central nas narrativas. E estes espaços são habitados majoritariamente por negros e mestiços. Embora haja brancos nestes espaços, a seleção de personagens negros e mestiços serve como ferramenta sutil para evidenciar a racialização a que tem sido submetido estes ambientes. Como apontado anteriormente, esta racialização se dá pelo fato de considerar estes recintos onde há uma população majoritariamente negra, como um espaço exclusivamente de negros e para negros. Além disso, pela sua vinculação com a ideia de serem centros do crime. Morris (2012), ao realizar uma análise do filme “*De cierta manera*” e o romance “*Cuando la sangre se parece al fuego*” (1979), de Manuel Cofiño, percebe que em ambas as obras os autores:

[...] choose black or mulato character as representatives of a "marginal" Cuban, the racialization of the poor and living spaces of poverty does not come across in either through the main story (MORRIS, 2012, p. 129).

[...] escolhem o personagem preto ou mulato como representantes de um cubano "marginal", a racialização dos pobres e os espaços vivos da pobreza não se encontram através da história principal (MORRIS, 2012, p. 129).

Continua se referindo especificamente a “*De cierta manera*”:

[...] use indirect films techniques to show that black and mulato Cubans experienced abject poverty disproportionately and bring out the racial overtones of conceptualization of the marginal by the revolution (MORRIS, 2012, p. 129).

[...] usa técnicas cinematográficas indiretas para mostrar que os cubanos negros e mulatos experimentaram uma pobreza abjeta de forma desproporcional e trazem os matizes raciais da conceituação do marginal da revolução. (MORRIS, 2012, p. 129).

Embora o assunto central da trama não seja a questão racial, ele está presente em cada fotograma do filme. “*De cierta manera*” da continuidade de algum jeito ao que foi trazido em “*Un día en el solar*”, a tentativa de eliminar estes bairros marginais oferecendo a possibilidade de moradia digna para todos.

Estes filmes servem como exemplo do lugar ocupado pela população negra dentro deste cinema de trânsito produzido nos inícios da Revolução cubana e que sua trama acontecia nesse presente histórico. As diferenças sociais entre personagens negros e brancos sofreram um processo de apagamento a partir da tentativa de tratamento igualitário que receberam, o que provocou que a própria desigualdade fosse relegada ou ignorada. As narrativas fílmicas desempenharam um papel fundamental em todo este processo. Para Morris

(2012, p. 129), estas narrativas fílmicas “[...] minimizam as tensões e os distúrbios raciais que emergem na transição do protagonista dos ‘setores marginais’ para a sociedade revolucionária dominante”.

*Fade out*

*Fade in*

#### CENA 9. EXT./DIA. “NEGROMETRAJES”, A (RE) AFIRMAÇÃO DO COMPONENTE AFRICANO EM CUBA?

O tratamento cinematográfico da população negra em Cuba, que visa uma perspectiva histórica, centrando sua trama no período escravagista, tem contribuído na naturalização da ideia de que a problemática racial é algo do passado e deve ser tratado como tal. Esse foi um dos caminhos tomados na tentativa de mostrar qual tem sido a participação da população negra na história do país. Desde esta perspectiva os personagens geralmente são apresentados como vítimas ou revoltados, dois dos estereótipos mais utilizados para representar as pessoas negras, algo que se estende a outras artes, como a literatura e artes plásticas. Este tipo de abordagem foi amplamente desenvolvido no período que identifico como “a reafirmação” que vai desde metade dos 70 até finais dos anos 80.

Acho pertinente trazer à tona a ideia tratada pelo escritor afro-americano Ralph Ellison, em seu conhecido romance “Homem invisível”, ao se referir a similar situação dos protagonistas na literatura, mais especificamente na ficção afro-americana. Ele descreve que:

Com demasiada frequência, eram figuras surpreendidas nas formas mais intensas de luta social, sujeitas às formas mais extremadas dos dilemas humanos, mas raramente capazes de articular os problemas que os torturavam (ELLISON, 2013, p. 18).

Resulta evidente o reforço ou ênfase na ideia da suposta incapacidade do negro de desenvolver atividades intelectuais, que lhe permitam raciocinar sobre sua situação e contexto para além da capacidade de aguentar grandes cargas dramáticas e emocionais, na maioria das vezes, impostas por sua condição de pessoa negra. Em tal sentido, é possível perceber que a negação do negro como pessoa, sujeito, como produtor de conhecimento, fora daqueles padrões dominantes, seria mais uma forma de invisibilizar a contribuição civilizatória de negras e negros através da história.

Entre os anos de 1973 e 1988, foram vários os filmes que abordaram em algum grau esta temática. Na maioria das vezes, referem-se aos chamados “negrometrajés”, jeito pejorativo de referir-se a uma série de filmes dedicados a abordar o período colonial e onde a

presença negra seria considerável ou com algum grau de protagonismo. Filmes como *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, 1976) e *Cecilia* (Humberto Solás, 1981) são considerados por alguns como “negrometrajés”, no entanto foram os filmes que formam a conhecida “Trilogía sobre la esclavitud”<sup>41</sup>, realizada pelo diretor Sergio Giral, os que foram enquadrados com maior ênfase nesta categoria discriminatória de “Negrometrajés”, pois além de abordar a temática negra foram realizados por um diretor negro.

Figura 18 - Stills filmes *El otro Francisco* (1974); *Ranchedador* (1976) e *Maluala* (1979), Sergio Giral



Este fenômeno dos “negrometrajés” nos traz elementos de suma importância para entender a construção do discurso imagético em entorno do negro neste período. O primeiro ponto seria compreender que o interesse por parte do ICAIC na realização de filmes históricos que abordaram o passado colonial não obedeceu unicamente a uma vontade revisionista como uma tentativa de diálogo com o presente. Pode se considerar a existência de aspectos extra-artísticos que influenciaram a produção destes filmes, como pode ser o fato de que “desde meados dos anos 60 tinha-se intensificando a mencionada política do internacionalismo proletário com vários países africanos [...] e se proclamava a raiz africana da cultura cubana” (DÍAZ, RIO, 2010). Esta raiz, que se bem não foi apagada plenamente, sim, foi silenciada e diluída no “ajiaco”<sup>42</sup> cubano do qual falava Fernando Ortiz.

Segundo Morris, “James Pancrazio’s recent study of the maroon as a signifier of absence raises the question of whether the focus on the rebel slave has displaced a deeper discussion of race in Cuba” (MORRIS, 2012, p. 23).

O recente estudo de James Pancrazio sobre o maroon<sup>43</sup> como significante de ausência levanta a questão de se o foco no escravo rebelde deslocou uma discussão mais profunda sobre a raça em Cuba. (MORRIS, 2012, p23)

<sup>41</sup> A chamada “Trilogía sobre a esclavitud” é formada pelos filmes *El otro Francisco* (1974), *Ranchedador* (1976) e *Maluala* (1979).

<sup>42</sup> O Ajiaco é um dos pratos preferidos da cozinha cubana. Comida composta de carne de porco, ou de vaca, tasajo (carne seca e salgada), pedaços de banana da terra, mandioca, abóbora e com muito caldo, carregado de suco de limão e Ají (pimenta). Fernando Ortiz utilizou o símile do ajiaco para referir-se ao processo de formação do etnos cubano.

<sup>43</sup> Maroon é uma forma de chamar também os escravizados fugitivos ou quilombolas.

Este apontamento nos permite perceber como se dá esse silenciamento, não como o apagamento, mas sim com o desvio da atenção. Lanço mão do filósofo Didi-Huberman que nos traz uma reflexão, a partir de Michel Foucault, sobre a natureza lacunar do arquivo. Neste caso específico, poderíamos considerar a imagem/filme/discurso imagético produzido sobre a população e cultura negra como arquivo no sentido da tentativa de (re) construção de uma interpretação histórica. E, precisamente, poderíamos dizer que nosso olhar em alguma medida se constitui pela aceitação e naturalização destas lacunas. Nosso olhar é direcionado para o conteúdo que exclui e gera as lacunas, pois [...] frequentemente, as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211).

No caso do cinema produzido pelo ICAIC estas lacunas são o resultado de um longo processo de desequilíbrio na representação étnico-racial em Cuba, o qual reforça paradigmas e modelos hegemônicos sustentados por um discurso eurocêntrico. SHOHAT e STAM, neste ponto, ajudam a traçar o vínculo entre discurso e arquivo sendo que para eles:

[...] o termo discurso no sentido de Foucault, isto é, um arquivo de imagens e afirmações transindividuais e multiinstitucionais que formam uma linguagem comum e que permitem representar o conhecimento a respeito de um determinado tema. Como “regimes da verdade”, os discursos estão encapsulados em estruturas institucionais que excluem certas vozes, estéticas e representações (SHOHAT; STAM, 2006, p. 44).

Estas estruturas institucionais formam parte de um dispositivo maior que sustenta e dita, embora sutilmente, quais são as vozes, estéticas e representações a priorizar. Outro aspecto a levar em consideração e que muitas vezes é deixado de lado, diz respeito às tentativas de abordagem problematizadoras realizadas por alguns cineastas nos seus filmes, embora dentro das políticas estabelecidas. Partindo do pressuposto da impossibilidade de falar sobre o tema racial, foi preciso apelar aos aspectos formais para tentar introduzir estes elementos subjacentes. A pesquisadora canadense Natalie Zemon Davis, em seu livro *Esclavos en la pantalla*, traz um panorama de como têm sido abordadas as rebeliões dos escravizados pelo cinema. Ela parte da análise de cinco filmes: *Espartaco* (1960), de Stanley Kubrick; *Queimada* (1969), de Gillo Pontecorvo; *La última cena* (1976), de Tomás Gutiérrez Alea; *Amistad* (1997), de Steven Spielberg; e *Beloved* (1998), de Jonathan Demme, os quais servem de material para desvendar as diferentes visões propostas por estes cineastas deste processo histórico. Em uma das passagens do livro, ela faz referência a como as escolhas destas opções estético-formais repercutem na narração histórica no filme e sua posterior análise. Ela aponta que:

Las miles de opciones que se toman pueden crear una diferencia en la narración histórica: los actores y sus interpretaciones, las locaciones y el sonido; el filme (blanco y negro, color) y la iluminación; la ordenación del tiempo (escenas retroactivas, saltos, cámara lenta, corte de un suceso a otro o su presentación simultánea) y del espacio (primer plano, toma en vuelo de pájaro, ángulo ancho, movimiento en torno a una habitación, vista de la misma escena desde ángulos distintos) ; y los dispositivos de encuadre, objetos y utilería. Todas estas opciones repercuten en lo que se recalca o se examina en el filme, en las diferentes reacciones de los participantes ante lo que ocurre, en explicaciones de por qué se han producido los sucesos y en las afirmaciones de certidumbre o ambigüedad del recurso histórico (ZEMON, 2012, p. 21).

As milhares de escolhas que podem ser feitas podem criar uma diferença na narrativa histórica: atores e suas interpretações, locações e som; o filme (preto e branco, cor) e iluminação; o arranjo do tempo (cenas retroativas, saltos, câmera lenta, corte de um evento para outro ou a apresentação simultânea) e espaço (close-up, tiro no vôo do pássaro, grande angular, movimento em torno de uma sala, mesma cena de diferentes ângulos); e moldar dispositivos, objetos e adereços. Todas essas opções têm repercussões sobre o que é dado ou examinado no filme, sobre as diferentes reações dos participantes ao que acontece, nas explicações sobre o porquê dos eventos e sobre as afirmações de certeza ou ambigüidade do recurso histórico (ZEMON, 2012, p. 21).

O filme “*El otro Francisco*” (1974) de Sergio Giral, baseado no romance intitulado “*Francisco*” (1838) do escritor cubano Anselmo Suárez y Romero, é um claro exemplo desta estratégia. O filme desde o próprio título já evidencia que estamos diante outra forma de olhar para esse Francisco, o seja para esse personagem arquetípico muitas vezes representado. A ideia de nos apresentar uma parte do filme que reproduz o tratamento do romance no qual se baseia e outra na qual o cineasta (re) constrói o personagem e sua história desde uma visão menos idealizada e suavizada da escravidão. Neste segmento faz uma desmontagem didática na qual, inclusive, os personagens falam direto à câmara explicando alguns aspectos da trama o que gera um distanciamento brechtiano, o espectador é levado a refletir sobre esta releitura do personagem e da história. Este filme, segundo o reconhecido pesquisador e crítico de cinema cubano Luciano Castillo, “constituiu a primeira tentativa no cinema cubano - e ibero-americano - de analisar o fenômeno da escravidão em seu contexto socioeconômico e político”<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Tomado do texto *La trilogía de la esclavitud de Sergio Giral* publicado o 22 de agosto de 2014 no site de Habana Radio. Disponível em: <http://www.habanaradio.cu/articulos/la-trilogia-de-la-esclavitud-de-sergio-giral/> . Acessado no dia 14 de maio de 2016.

Figura 19 - Still filme EL otro Francisco (1974), Sergio Giral



Em uma das seqüências do filme na qual podemos apreciar esta escolha formal, um narrador descreve o quanto Francisco, o protagonista do filme é um escravo leal, trabalhador e isento de vícios diferenciando-se do resto e, por isso, ele é um dos preferidos da dona, a senhora Mendizabal. O filme continua a nos trazer como se deram os acontecimentos em relação a seu romance com Dorotea, escrava pessoal da senhora Mendizabal, os quais desencadearam na situação atual de Francisco, pois Ricardo, o filho da senhora, introduzido no romance, obriga a esta a ter sexo com ele em troca de perdoar a vida de Francisco. Tudo isso em um tom romantizado, com música melodiosa acompanhando as imagens e a voz em *off*. Há um corte na narração, congela a imagem de Francisco ajudando Dorotea a entrar numa carroça de cavalo e escutamos a voz de outro narrador que fala:

NARRADOR  
(off)

Francisco e Dorotea respondem ao marco romântico em que o autor situa-os. Mas as verdadeiras condições do amor na escravidão eram outras.

Seguidamente, passa a uma explicação sobre o quanto era diferente para os escravizados as relações afetivas. Assim, em “*El otro Francisco*”, como em “*De cierta manera*”, a utilização do recurso didático em *off*, reforçado com imagens e dados históricos, contribui para a introdução de uma perspectiva questionadora da visão dominante que existe no referente ao modo como a população negra tem sido retratada no cinema. No caso de “*El otro Francisco*”, o diretor talvez jogou demais com este recurso, ficando um filme, às vezes, muito didático. O excesso de explicações detalhadas sobre o assunto tratado e a constante repetição fez com que o recurso do distanciamento brechtiano por ele utilizado perdesse a

eficácia de gerar um diálogo com o espectador. Este filme, assim como “*Rantheador*” (1976) e “*Maluala*” (1979), não teve uma grande acolhida por parte da crítica e o público.

Se, na década de 70, a escravidão no período colonial foi tema de vários filmes, “a referência à religião afro-cubana como forma de metaforizar relações sociais foi um tanto recorrente na cinematografia dos anos 1980” (Villaça, 2010, p. 337). Vários foram os filmes produzidos pelo ICAIC na década de 80 que trouxeram elementos da religiosidade afro-cubana, como parte desta tentativa de reafirmação do componente africano na formação do *ethos* cubano. Contudo, vou me referir aqui, especificamente, a “*Patakin<sup>45</sup> quiere decir fábula*” (1984), de Manuel Octavio Gómez, que é um exemplo claro desta “metaforização das relações sociais” das quais fala Villaça (2010). No filme são atribuídas determinadas características dos orixás a alguns dos personagens. São vinculadas fábulas Iorubas com acontecimentos dramáticos dentro do filme com o intuito de, mediante estas metáforas, tecer críticas sociais.

No filme “*Patakin quiere decir fábula*”, Shangó Valdés, malandro de bairro, e seu amigo, Eleguá, vão a uma festa. Shangó se deslumbra com a mulata Caridad, prometida de Ogún, e decide conquistá-la. Trata-se de uma comédia musical que utiliza caracteres de deuses das religiões afrocubanas para representar, com sentido crítico, personagens e situações da sociedade cubana<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> *Pataki* o *patakies* são o conjunto de histórias que formam cada signo do Oráculo de Ifá, através do qual os Babalawos fazem suas adivinhações. Geralmente, os signos apresentam-se mediante parábolas.

<sup>46</sup> Extraído de da Guía Crítica del cine cubano de ficción.

Figura 20 - Still filme *Patakin quiere decir fábula* (1984), Manuel Octavio Gómez



Mais uma vez, a demarcação de espaços é recorrente dentro da narrativa do filme como uma forma de fazer mais visível a necessidade do trânsito. Shangó Valdés, o malandro, habita no solar e é um personagem que representa as velhas formas do marginalismo cubano que se pretende erradicar. Por outro lado, Ogún é o administrador de uma cooperativa criada pela revolução, o exemplo de integração com o processo revolucionário. No caso de Caridad, que é a personificação de Oshún no filme, é uma jovem trabalhadora da mesma cooperativa que Ogún e prometida deste. Assim, ao ritmo de música e danças, estamos frente a outro filme musical que tenta de maneira edulcorada mostrar desde uma perspectiva classista o caminho do “bem” pelo qual era preciso optar.

As semelhanças formais entre *“Patakin quiere decir fábula”* e *“Un día en el solar”*, sobretudo na hora da escolha do gênero musical, gera a evidência de como a música e a dança estão associadas como marcas do caráter da população negra. Os primeiros longas-metragens musicais produzidos pelo ICAIC nos apresentam histórias nas quais o conflito central se dá entre os espaços marginais e seus habitantes com o espaço simbólico da Revolução cubana. Esta poderia ser uma escolha formal que, de algum jeito, mitigaria qualquer possibilidade de confronto que poderia ser interpretado na narrativa filmica. Com este filme, o ICAIC pretende ressignificar a abordagem das religiões de matriz africana em Cuba. Trazer os orixás para o contexto da Revolução é uma espécie de negociação com esse componente africano do *ethos* cubano. Aceitamos suas tradições, contudo, nos parâmetros e dentro da Revolução.

*Corte a*

CENA 10. EXT./DIA. REAPARECE “EL GALLEGO”. E “LA MULATA”, E “EL NEGRITO?” A RECOLONIZAÇÃO DO CINEMA CUBANO.

Na sequência anterior fiz referência a três personagens provenientes do teatro vernáculo ou bufo cubano “El Gallego”, “La Mulata” e “El Negrito”.

Figura 21 - Still filme *La bella de Alhambra* (1989) de Enrique Pineda Barnet



Estes personagens se caracterizaram por serem estereótipos exacerbados das pessoas que pretendiam representar. Além de ser uma pretendida mostra de cubania<sup>47</sup>, segundo Terry (2008), “aparece na concepção dos personagens do Teatro Bufo Habanero uma grande carga de frustração e uma enorme subestimação. O branco cubano projeta no negrito e na mulata o que no fundo pensa de si mesmo”. Estes personagens viriam a ser um dos jeitos da burguesia cubana da época lidar com algo que no momento não podia erradicar, a população negra. Com isso, as características atribuídas a estes personagens ficaram ligadas à imagem do negro e do cubano “o choteo, a irresponsabilidade, a vagabundagem, a armadilha, o engano, a falta de seriedade e o desrespeito para si e para com os outros” (TERRY, 2008).

A partir do ano 1990, Cuba passou por uma etapa conhecida como “período especial en tiempo de paz”, a qual foi uma política de sobrevivência para enfrentar a grave crise econômica pela qual o país atravessava. Agravando-se nos anos 93-94, teve consequências em

<sup>47</sup> Este conceito foi introduzido pelo Dr Fernando Ortiz na conferência “Los factores humanos de la cubanidad”, ministrada em La Universidad de La Habana no ano 1949. Para ele: “La cubanidad es, principalmente la peculiar calidad de una cultura, la de Cuba. Dicho en términos corrientes, la cubanidad es condición del alma, es complejo de sentimientos, ideas y actitudes. Cubanidad es “la calidad de lo cubano”, o sea, su manera de ser, su carácter, su índole, su condición distintiva, su individuación dentro de lo universal”.

todas as esferas da vida social. O ICAIC também se viu afetado chegando praticamente a não produzir nenhum filme durante a crise. No meio deste processo, a indústria do cinema em Cuba adotou a coprodução como estratégia de sobrevivência e para seguir seu ritmo de realização. Este mecanismo de produção não era nada novo para o ICAIC, porém com o desaparecimento literal da URSS e o chamado campo socialista que o apoiava, o seu principal provedor de recursos e de parcerias, teve que recorrer a outras indústrias cinematográficas, destacando-se Espanha e Alemanha. Ao fazer coproduções com os países do antigo bloco socialista, primava o interesse político, já com os novos parceiros era outro o jogo. Era preciso vender. E o que há de melhor é a mulata, a música e a “alegria” do povo cubano. É neste ponto que é possível constatar uma retomada na dramaturgia destes personagens do vernáculo cubano, com uma atualização, mas ainda representando os mesmos estereótipos e mantendo as características principais dos personagens, dando-se assim a “reaparição” de um olhar preconceituoso e estereotipado no tratamento do assunto relativo à presença negra em Cuba. Para melhor compreender como se dá a abordagem no tratamento desse assunto no período que identifico como “a recolonização”, e que se dá desde a década de 90 até o início dos anos 2000, apoio-me em dois filmes os quais, embora em extremos opostos formal e esteticamente, têm pontos de contato nesta abordagem.

*Corte a*

“*Hacerse el sueco*” (2000), de Daniel Díaz Torres e “*La vida es silbar*” (1998), de Fernando Pérez são os filmes escolhidos para esta análise dentro de uma variedade de outros que poderiam contribuir nesta pesquisa. Estes diretores têm sido cineastas extremamente ativos e com uma longa trajetória dentro da cinematografia cubana. Daniel Díaz, até sua morte, realizou majoritariamente comédias, com as quais pretendeu sempre estar em constante diálogo e questionamento com a realidade cubana, gerando inclusive grandes polêmicas com o poder oficial com filmes como “*Alicia en el pueblo de maravillas*” (1990).

No caso Fernando Pérez é considerado por muitos como o melhor cineasta cubano vivo. Ele tem uma obra que flutua por diversos gêneros, com uma alta carga de alegorias simbólicas e com uma forma muito peculiar de se aproximar da realidade cubana o que, em alguns de seus filmes, como em “*Madrigal*” (2006), é criticado por gerar um distanciamento entre sua obra e o “grande público”. É precisamente o fato de que os filmes escolhidos estejam tão distantes na sua concepção, mas com vários pontos de contato na hora de abordar a presença negra, o que me fez decidir por analisá-los aqui.

*Fade out*

*Fade in*

Figura 22: Still filme *Hacerse el Sueco* (2000), Daniel Díaz Torres



“*Hacerse el sueco*” narra a história de Bjorn, um ladrão sueco, que se faz passar por professor de Literatura e aluga uma habitação na casa de Amancio, um policial aposentado em um solar de Havana. Desde aqui, ele prepara um roubo de uma joia em Havana. Enquanto isso, ele faz amizade com o policial e aos poucos vai incriminando aos delinquentes que moram no solar para na hora do roubo ele sair ileso.

Mais uma vez o solar entra nas narrativas cinematográficas para acentuar o espaço desde onde se gera a criminalidade e se perpetua a marginalidade que outrora se tentou erradicar. Neste caso, a família do policial iria representar os personagens positivos da história, pensando com a lógica binária do bem e o mal. O que traz o filme, no entanto, é o quanto o que mais foi afetado, neste período de crise, foram os valores morais inculcados pelo socialismo cubano. As fronteiras entre o correto e incorreto cada vez foram se tornando mais tênue, chegando em ocasiões a desaparecer. Neste sentido, temos a Concha, esposa de Amancio, e Alicia, a filha deles. Elas, escondidas de Amancio, decidem alugar uma habitação de maneira ilegal falando para o policial que o sueco está em um intercâmbio cultural com a universidade em que estuda a filha e por isso vão dar pouso para ele. A partir deste fato, desenvolvem-se alguns episódios nos quais a repetição de estereótipos e distorções sobre as pessoas negras e suas tradições entram em cena novamente.

Em uma sequência do filme, Bjorn está na habitação conversando com Alicia quando começa uma briga no solar. Escutam-se os gritos, os xingamentos e o barulho de objetos que

são lançados. Bjorn não entende que acontece e Alicia e sua mãe tentam dissimular falando que este tipo de coisas não ocorre normalmente. Alicia assegura que não aqui que acontecerá de novo. Na próxima cena, Alicia suborna um dos delinquentes para que durante a estadia do “visitante” no solar não aconteçam mais este tipo de conflitos. Daí em diante, temos um solar idílico onde todo mundo se trata bem e as brigas são coisas do passado e todo mundo escuta o grupo musical sueco ABBA.

Em outra sequência, Bjorn comunica às mulheres que se mudará de lugar, pois para seu suposto trabalho de campo como filólogo este solar tão calmo não serve. Segundo o próprio personagem:

BJORN

Entendam-me, para meu trabalho preciso de mais relação com a fala, com a cor local. Conhecer mais os problemas das pessoas e este bairro não me é de muita ajuda<sup>48</sup>.

Logo após esta conversa, Alicia suborna novamente aos Delinquentes, mas esta vez para que armem todo um circo que ajude a manter o gringo na sua casa. Chicotes, mulheres ameaçando em se prender fogo, palavrões e como ápice um grupo folclórico tocando e dançando música afro-cubana. Precisamente neste tipo de construções narrativas que a meu ver assistimos a uma recolonização do cinema cubano. Esta vez já desde o estético. No teatro bufo, o Gallego, que seria o estrangeiro, quase sempre era vítima dos enganos do *negrito* e tentava conquistar a “mulata”. Neste filme há uma inversão, o sueco é quem engana ao resto dos personagens, incluído o(s) *negrito(s)* do enredo. Ele não vem buscar uma vida melhor como os *gallegos*, mas sim como um conquistador em busca do que em seu imaginário é Cuba. Rum, música e mulata de uma parte e, da outra, estrangeiros que vêm à Cuba para se aproveitar das necessidades do povo. Estes elementos, junto com o solar e algum negro, o “mulato” malandro, são recorrentes na cinematografia deste período.

---

<sup>48</sup> Extraído do filme *Hacerse el sueco* (2000)

Figura 23: Stills filme *Hacerse el Sueco* (2000), Daniel Díaz Torres.



*Corte a*

Aproximemo-nos a outro tipo de abordagem da presença negra neste período. Em “*La vida es silbar*” Mariana, Julita e Elpidio não são felizes. Cada um deles se debate entre amor, ódio, promessas, verdade e preconceitos. Unicamente Bebé é capaz de nos revelar o segredo da felicidade<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Extraído da Guía Crítica del cine cubano de ficción.

Figura 24: Still filme *La vida es Silbar* (1998), Fernando Pérez



Estamos frente a um filme questionador, sagaz e extremamente reflexivo. Questões como a identidade (nacional e individual), estereótipos e tabus conformam a narrativa. É um filme que tem a alegoria como seu principal instrumento para produzir sentido. Segundo Didi-Huberman (2013), para Benjamin, esta forma alegórica dá a possibilidade de produzir imagens dialéticas. O autor sabe aproveitar esta possibilidade e produz imagens em crise, dialéticas. Mas apesar disto, o filme não escapa à reiteração estereotipada da presença negra na cinematografia do ICAIC.

Na primeira sequência do filme, é apresentado a personagem de Cuba Valdés, uma espécie de mãe adotiva numa casa de acolhimento. Nunca é mostrado o rosto desta personagem, só vemos seu corpo. É uma mulher negra, robusta, ao estilo da *mammys* dos filmes americanos. No pulso, ela usa uma guia de santo com as cores da bandeira cubana. Resulta interessante como nos é apresentado alegoricamente uma Cuba (país) negra. Esta personagem que simbolicamente abandona a um de seus filhos, Elpidio, o qual não foi como ela queria. É justo o que este personagem de Elpidio representa, um dos elementos no qual se reitera a estereotipia da qual venho falando. Ele é um homem mestiço que mora num solar e se dedica ao jogo ilícito e a viver do que apareça. Este personagem tem pontos de contatos com outros dos abordados anteriormente.

Um dado importante, e que é preciso apontar, está na escolha do nome do personagem. Elpidio é o nome de um personagem de desenhos animados cubanos, o qual é um símbolo de cubania, coragem e honestidade. Este personagem do desenho é um mambí, nome com o qual eram chamados os guerreiros que lutaram contra Espanha pela independência de Cuba no

século XIX. Neste ponto estamos frente ao valor crítico da alegoria que, como aponta Benjamin, dá-se por diferença ao símbolo. A meu ver, o autor cai numa armadilha pois, ao mesmo tempo em que consegue desmistificar este referente, ele o faz a partir da reiteração de estereótipos carregados pelos personagens negros historicamente.

Figura 25: Still Filme *La vida es Silbar* (1998), Fernando Pérez



Em outro ponto do filme, Elpidio conhece Chrissy uma estrangeira que chega à Cuba em um balão. No pouso do balão, a estrangeira deixa cair sua carteira que é encontrada por Elpidio. Este rouba o dinheiro da carteira e depois devolve os documentos para a mulher. A relação que se gera entre estes personagens faz com que Elpidio se questione sua incondicionalidade com sua mãe Cuba. E o tempo todo pede por um sinal dela pois, caso não o recebesse, abandonaria o país com a Chrissy. Aqui estamos uma vez mais diante do mestiço, malandro, que vive ao dia e que vê no estrangeiro a possibilidade de se aproveitar para seu benefício. Aqui uma vez mais o cineasta tenta subverter o clichê, pois seu personagem Elpidio realmente se apaixona pela Chrissy. A sua vontade de abandonar o país com ela responde, então, a este motivo e não a algum engano. Mas como aponta Homi K. Bhabha, em seu texto *A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo*: “o estereótipo é um modo de representação complexo, ambivalente e contraditório, ansioso na mesma proporção em que afirmativo, exigindo não apenas que ampliemos nossos objetivos críticos e políticos, mas mudemos o próprio objeto de análise” (Bhabha, 2014, p. 110). De tal modo, as construções simbólicas e alegorias bem-sucedidas no filme se vêm limitadas por essa repetição no objeto/sujeito desde o qual se constroem.

## CENA 11. EXT./DIA. NOVOS ARES

Este é um período que se caracteriza pela ascensão de um grupo de cineastas jovens que começam a produzir fora do ICAIC de maneira independente. Isto, que até finais dos anos 90 era impensável, vem cada vez mais se tornando norma. O ICAIC como detentor dos meios de produção é uma coisa do passado. Embora a indústria continue com uma produção constante, muitos dos filmes produzidos partem destes realizadores que na maioria das vezes procuram o instituto para melhor lidar com as travas burocráticas e, sobretudo, tentar entrar no circuito de exibição nacional.

Neste período que pode se enquadrar desde meados dos 2000 até a atualidade, devido ao maior acesso à tecnologia digital, foi muito mais fácil em termos financeiros produzir cinema em Cuba. Muitos destes novos realizadores começaram a abordar temáticas que até então não tinham sido tratadas ou foram censuradas pelo instituto. O cinema, em especial, o realizado fora do Instituto no final dos anos 90 até meados dos 2000, caracteriza-se pelo caráter jornalístico nas abordagens cinematográficas. Há um incremento na produção de documentários que possibilitaram tecer críticas e lançar questionamentos políticos e sociais. Apesar disto, estes novos ares ainda hoje não trouxeram avanços significativos na abordagem da presença negra no cinema o que tem se dado de maneira diferente com as narrativas referentes às mulheres.

Este fenômeno levou o ICAIC a ter que repensar suas estratégias de produção, financiamento e distribuição. Ao existir vias mais “simples” de produzir filmes, o Instituto deixou de ser atrativo para os novos realizadores, portanto também teve que lidar com a falta de pessoal para trabalhar nas suas produções. Uma das estratégias postas em prática foi criar a “Muestra Joven ICAIC” em que os cineastas de até 35 anos pudessem participar e mostrar suas obras. Deste modo, foi possível identificar o relevo que poderia formar parte do Instituto, e ter um maior controle sobre a produção Independiente que vem se gestando na Ilha.

Considero que o grosso da produção deste período tem sido realizado fora do ICAIC, pelo que, para realizar uma análise proveitosa da abordagem da presença negra na cinematografia deste período, seria preciso incluir os filmes produzidos de maneira independente, mas isto se afastaria do foco da pesquisa que aqui desenvolvo que é no fim das contas, o cinema produzido pelo ICAIC. Tendo em consideração este aspecto, considero pertinente fazer a menção do período, trazer as principais características que identifique nele, mas não me deterei na análise de filmes pelo antes exposto.

A partir da análise realizada por cada um dos períodos por mim apresentados nesta Sequência, pode se constatar como, embora existam variações nas narrativas, nas temáticas e abordagens formais, existe uma fixidez no tocante a presença negra na cinematografia produzida pelo ICAIC. Fixidez que nas palavras de Bhabha (2014) “conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca”. Para este autor a fixidez se dá principalmente através do:

[...] estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva (do discurso colonial), é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido... (BHABHA, 2014, p. 110).

Dessa forma, podemos voltar à ideia trazida por Leite (1996, p, 41) quando se refere à invisibilidade inspirada no que escreveu Ralph Ellison para fenômeno similar nos ocorrido nos Estados Unidos. Esta “invisibilidade se processa pela produção de um certo olhar que nega sua existência como forma de resolver a impossibilidade de bani-lo totalmente da sociedade. Este olhar é produzido pela repetição constante dos estereótipos aqui apresentados. Assim, somos induzidos a perceber o que varia nas imagens que nos são apresentadas. Prestar atenção nos elementos repetitivos resultaria, então, em uma perda de tempo, pois estes, uma vez introduzidos, são cristalizados em nosso imaginário e, assim, apagados, devem ser vistos como algo que está dado, sendo, portanto, tomado como algo naturalizado.

*Fade out*

*Fade in*

## EPÍLOGO

Ao nos depararmos com pesquisas como a desenvolvida aqui, esperamos este momento no qual, supostamente, o pesquisador ou pesquisadora confirmará, ou não, tudo aquilo que acreditamos ter descrito e discutido sobre o tema pesquisado. Às vezes, o próprio pesquisador ou pesquisadora cai nessa armadilha, algo que pode se dar com frequência para alguém como eu que continua sua carreira acadêmica em uma área diferente à da sua formação. O domínio que esse pesquisador ou pesquisadora tem sobre seu objeto/sujeito de pesquisa, ou pelo menos o domínio que acredita ter, será posto em xeque, pelas leituras, pelos colegas e pela sua orientadora. Para mim, cineasta de formação, a lógica de linguagem utilizada sempre foi outra.

Lembro daquela pergunta básica na primeira aula de roteiro cinematográfico “*o que é que primeiro você deve saber antes de escrever um roteiro*”? A resposta é, quase invariavelmente, “*a primeira cena*”. Porém, logo aprendemos que, realmente, o que devemos saber é o final, saber onde queremos chegar para depois saber como chegar. Depois de três anos de trabalho e durante todo o processo, entendi que aqui também é preciso saber onde queremos chegar, mas que não necessariamente será assim. Entender isso me permitiu deixar que surgissem muitas questões que podem ser, e de fato o são, perturbadoras. Será que dou conta de demonstrar minha hipótese? E se resulta que estou totalmente errado? Servirá para algo ou para alguém este trabalho? E, assim por diante, tantas outras que batem na sua cabeça e o fazem balançar.

Agora, olhando em perspectiva, depois de três anos de trabalho e tendo levado a pesquisa até este ponto, acredito não ter tantas respostas e sim mais questões e dúvidas. “*Je est un autre. A construção da invisibilidade negra no cinema cubano produzido pelo ICAIC*” tem sido mais que tudo a oportunidade de aportar questionamentos a este amplo campo de pesquisa que resultam as relações étnico-raciais em Cuba. E, mais especificamente, sobre o lugar em que ficou a presença negra nas narrativas cinematográficas do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

Este percurso por mim realizado nesta pesquisa partiu de ter percebido um desequilíbrio na representação étnico-racial na filmografia cubana de forma geral. Assim, propus desentranhar quais são esses mecanismos que levam a essa invisibilização negra nos filmes produzidos pelo ICAIC.

A sequência I, permitiu-me analisar as mediações praticadas pela Revolução cubana no processo de invisibilização da população negra na construção da nova sociedade, assim como a participação do ICAIC na consolidação deste processo. Foi possível mostrar como a invisibilidade foi construída a partir da potencialização do conceito de nação por cima das identidades culturais. Esta é uma concepção conservadora tomada da ideia da construção do Estado-Nação que privilegiou categorias tais quais: indivíduo, raça e nação, priorizando a agregação do nacional em detrimento do reconhecimento da diversidade e riqueza cultural presentes na reconstrução da nova sociedade. O ICAIC e a Revolução se tornaram o mesmo. Um nasceu para instrumentalizar o outro, o que teve como desdobramento um cinema que ora recorre aos estereótipos, ora nega as identidades culturais presentes como mecanismos de invisibilização.

Na sequência II, procurei demonstrar como, desde os inícios da produção cinematográfica do ICAIC, pode-se perceber rudimentos que potencializaram a invisibilização negra. Tomando dois filmes como exemplares, identifiquei vários destes elementos que vão ser recorrentes ao longo da produção cinematográfica do Instituto. Ficou evidenciada a construção da narrativa fílmica desde uma abordagem de vitimização da população negra e também do uso da linguagem como elemento que reforçou a ideia do marginalismo da população negra. Foi comum a utilização de espaços racializados, como o *Solar*, na construção cênica dos filmes. Espaços que foram indexados a elementos culturais e religiosos de matriz africana e que se utilizaram como marcas predeterminadas das personagens negras apresentadas nos filmes, o que contribuiu para a cristalização no imaginário coletivo da existência de um significante negro único.

Com a sequência III, foi possível corroborar que os elementos identificados na sequência anterior foram recorrentes na produção do Instituto de Cinema, ora de jeitos mais sutis, ora atualizados em consonância com os novos contextos sociopolíticos. Para isto, elaborei uma classificação de quatro períodos dentro da produção cinematográfica do ICAIC nos quais foi possível constatar uma mudança nas abordagens da presença negra nos filmes. Apesar das mudanças nestas abordagens, é possível perceber a fixidez e repetição dos estereótipos como elemento comum em todos os períodos analisados. Foi instrumentalizada por parte do ICAIC, a naturalização da ausência negra dentro dos filmes, ou em muitos casos se instituiu uma “presença cuidadosamente regulada” (HALL, 2006), o que tem sido elementos de peso na construção da invisibilidade negra no cinema produzido pelo ICAIC.

O paralelo com o Brasil ocorreu como decorrente do ambiente de formação e, portanto, o caso do Brasil me pareceu um contraponto importante, embora não eu tenha tido tempo para aprofundá-lo.

Dentre as teorias interpretativas que circulam no campo de análise, a da imagem como potência me permitiu ultrapassar o viés das abordagens convencionais e historiográficas, em como aspectos relacionados ao caráter rizomático da produção cinematográfica. O diálogo com autores cubanos contemporâneos foi muito importante, sobretudo, para enfatizar uma crítica nascente em Cuba, ainda muito preliminar, mas que representa uma importante abertura e avanço em relação a uma perspectiva positivista que vigorou no século XX.

Muitas são as questões ainda pendentes de análises para uma melhor compreensão do meu objeto de estudo. Acredito que esta pesquisa não é mais do que uma primeira tentativa de aproximação a tão complexo e fascinante tema. Cada um dos filmes aqui apresentados merece uma análise detalhada, o que, com certeza, ofereceria novos olhares a este campo de pesquisa. As limitações próprias deste tipo de trabalho não permitem um maior desdobramento de algumas questões por mim levantadas ao longo do texto, como por exemplo: o aumento do número de mulheres cineastas e de produções que visam problematizar questões que atingem ao universo feminino ou a existência de um cinema cubano da diáspora realizado por cineastas negros e negras, por mencionar alguns. Mas com certeza estes aspectos mereceriam ser objeto de futuras pesquisas.

Depois deste mergulho na cinematografia produzida pelo ICAIC na tentativa de perceber como se desenvolveu a construção da invisibilidade negra, tenho uma certeza apenas: ainda falta muito por fazer nessa procura por alcançar um equilíbrio das representações nas narrativas cinematográficas.

## REFERÊNCIAS

**AFRICAN AMERICAN REVIEW.** Indiana: Indiana State University, v. 30, n. 3, 1996.

AGRAMONTE, Arturo; CASTILLO, Luciano. **Entre el vivir y el soñar:** Pioneros del cine cubano. Camaguey: Editorail Ácana, 2008. 198 p. Premio de Crítica Cinematográfica.

ÁLVAREZ, Luis Álvarez; PADRÓN, Armando Pérez. **Introducción al cine.** La Habana: Ediciones Icaic, 2010. 292 p.

ANDERW, J. Dudley. **As Principais Teorias do Cinema:** Uma Introdução. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. 221 p. Tradução de Teresa Ottoni.

ANTELO, Raúl. **Algaravia:** discursos de nação. 2. ed. Florianópolis: Editora Ufsc, 2010. 260 p. Inclui o romance Jerônimo Barbalho Bezerra de Vicente P. Carvalho Guimarães.

ANTELO, Raúl. **As imagens como força.** 2008. Crítica Cultural, UNISUL. Disponível em: [http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/viewFile/117/128](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/viewFile/117/128). Acesso em: 3 jul. 2017.

ANTELO, Raúl. **Potências da imagem.** Chapecó: Argos, 2004. 149 p.

**ANUÁRIO ANTROPOLÓGICO.** Brasília: Editora Universidade de Brasília/tempo Brasileiro, 1988. Anual. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/en/anuarioantropologico-sumarios/115-anuario-antropologico-sumario-1998>. Acesso em: 25 nov. 2015.

ARAÚJO, Joel Zito. A Estética do Racismo. In: RAMOS, Silvia (Org.). **Mídia e Racismo.** Rio de Janeiro: Pallas, 2002. Cap. 2, p. 6.

ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo: persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. **Revista Usp,** São Paulo, n. 69, p.72-79, 2006.

ARAÚJO, Joel Zito. **A Negação do Brasil:** O Negro na Telenovela Brasileira. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2000. 323 p.

ARCIA, Alberto Abreu. **Antón Arrufat:** Re-imaginar la cubanidad. 2015. Disponível em: <https://afromodernidades.wordpress.com/2015/10/08/afromodernidades-115/>. Acesso em: 8 out. 2015.

ARRECHEA, Carmen V. Montejo. **Sociedades negras en Cuba:** 1878-1960. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2004. 283 p.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** 9. ed. Campinas: Papirus Editora, 1993. 317 p. Tradução Estela dos Santos Abreu e Claudio Cesar Santoro.

BADIOU, Alain. **Imágenes y Palabras:** escritos sobre cine y teatro. Buenos Aires: Manantial, 2011. 172 p. Selección de texto y prólogo Geraldo Yoel.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (Org.). **IMAGEM-CONHECIMENTO:** Antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas, Sp: Papirus, 2009. 319 p.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. **Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006. 70 p. (Coleção PA).

BARNET, Migel. **Biografía de un cimarrón**. 3. ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006. 230 p.

BATISTA, Marilda. Ética e Imagem em Antropologia: Alguma considerações. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA (Rio de Janeiro) (Org.). **ANTROPOLOGIA E ÉTICA: O debate atual no Brasil**. Niterói: Eduff, 2004. Cap.3. p.79-82.

BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. Mexico, D.f: Editorial Itaca, 2003. 127 p.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 121-136. Tradução Sérgio Paulo.

BHABHA, Homi K.. **O local da Cultura**. 5. ed. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 1998. 349 p. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves.

BORRERO, Juan Antonio Garcia. **Cine Cubano: La pupila Insomne**. La Habana: Ediciones Unión, 2012. 397 p.

BORRERO, Juan Antonio Garcia. **Guía crítica del cine cubano de ficción**. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2001. 380 p.

BORRERO, Juan Antonio Garcia. **Otras maneras de pensar el cine cubano**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2009. 183 p.

**CAMINOS: Revista Cubana de pensamiento Socioteológico**. La Habana: Editorial Caminos, v. 58, 2010. Trimestral.

CARRAZANA, Araceli García; CABALÉ, Julia. **Índice de la revista Cine Cubano: 1960 - 2010**. La Habana: Ediciones Icaic, 2014. 331 p.

COLOMBRES, ADOLFO. **Fundamentos políticos y antropológicos de la diversidad cultural**, Disponível em <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digital25/index.htm#>. Acesso em: 23 ago. 2014.

COMOLLI, Jean-louis. **Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. 1: Editora Ufmg, 2008. 373 p. Seleção e organização, César Guimarães, Ruben Caixeta, tradução Agustin de Tugny, Oswaldo Teixeira; revisão técnica Irene Ernest Dias.

DAVIS, Natalie Zemon. **Esclavos en la Pantalla: filme y visión histórica**. 2. ed. La Habana: Ediciones Icaic, 2012. 191 p. Tradução María Teresa Ortega.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: Cinema 2.** 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007. 338 p. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro, Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro.

DEVOS, Rafael Victorino. “Filmes de memória” como hipertextos. **Revista Chilena de Antropologia Visual**, Santiago, n. 10, p.137-162, dez. 2007.

DÍAZ, Marta; RIO, Joel del. **Los cien caminos del cine cubano.** La Habana: Ediciones Icaic, 2010. 539 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 264 p. Tradução Paulo Neves.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014. 272 p. Tradução Horacio Pons.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real.** Pós: Belo Horizonte, v.2, n. 4, p. 204-219, Nov. 2012.

DOMINGUES, Petrônio José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. **Mediações: Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 10, n. 1, p.25-40, jan./jul. 2005.

DOMÍNGUEZ, Esteban Morales. **La problemática racial en Cuba: Algunos de sus desafíos.** La Habana: Editorial José Martí, 2008.

DOUGLAS, Mará Eulalia. **Catálogo del cine cubano: 1897 - 1960.** La Habana: Ediciones Icaic, 2008. 239 p. Cinemateca de Cuba.

DUBOIS, W.e.b. **Las almas del pueblo negro.** La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2001. 314 p. Prólogo Miguel Barnet.

EINSTEIN, Carl. **Negerplastik: escultura negra.** Florianópolis: Editora Ufsc, 2011.

ELLISON, Ralph. **Homen invisível.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. 572 p. Tradução Mauro Gama.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: Edufba, 2008. 191 p. Tradução Renato da Silveira.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: FOSTER, Hal. **O retornodo real: a vanguarda no final do século xx.** São Paulo: Cosac Naify, 2014. Cap. 6. p. 159-186. Tradução célia Eivaldo.

FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (Org.). **Descrever o visível: cinema documentário e antropologia filmica.** São Paulo: Estação Liberdade, 2009. 316 p. Tradução Jefferson José Teixeira, José Fransisco Serafin, Marcius Freire e Marilda M. Batista.

GARDIES, René. **Comprender el Cine y las Imágenes.** Buenos Aires: La Marca Editora, 2014. 336 p.

GATES JUNIOR, Henry Louis. **Os negros na América Latina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 360 p. Tradução Donaldson M. Garschagen.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. 2005. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009. 228 p. (Revisão técnica y supervisão da tradução Adalberto Muller). Tradução Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes, Rita Jover Faleiros.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Ltc, 2008.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado: Etnografia, Cinema e Surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Top books Editora, 2008. 239 p.

GONZÁLEZ, Jorge Luis Sánchez. **Romper la tensión del arco: movimiento cubano de cine documental**. La Habana: Ediciones Icaic, 2010. 447 p.

GONZÁLEZ, Reynaldo et al (Comp.). **Cine Cubano, ese ojo que nos ve**. 2. ed. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2009. 212 p.

GONZÁLEZ, Reynaldo et al (Comp.). **Roble de Olor: Un filme cubano de Rigoberto López, Textos Críticos**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2014. 179 p.

GUANCHE, Jesús. Etnicidad y racialidad en la Cuba actual. **Temas**, La Habana, n. 7, p.51-57, 1997. Trimestral.

GUANCHE, Jesús. **Procesos etnoculturales de Cuba**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983.

HOOKS, Bell. Alisando nuestro pelo. **La Gaceta de Cuba**, La Habana, v. 1, p.70-73, fev. 2005.

**HORIZONTES ANTROPOLÓGICOS: Antropologia Visual**. Porto Alegre: Publicação do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 2, 1995. Semestral.

LA FUENTE, Alejandro de. **Una nación para todos: Raza, desigualdad y política en Cuba 1900-2000**. La Habana: Ediciones Imagen Contemporánea, 2014. 464 p.

**LA GACETA DE CUBA**. La Habana: Ediciones Unión, n. 3, jun. 2012. Bimensal.

LA HOZ, Pedro de. **Africa en la Revolución Cubana**. La Habana: Letras Cubanas, 2005.

LEITE, Ilka Boaventura. (Org.). **Negros no sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade**. Ilha de Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 1996.

LEITE, Ilka Boaventura. **Antropologia da viagem: escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 272 p.

LEITE, Ilka Boaventura. Olhares de África: lugares e entre-lugares da arte na diáspora. **Tomó: Revista do Núcleo de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais Universidade Federal de Sergipe**, São Cristóvão-SE, n. 11, p.59-75, dez. 2007. Semestral.

LEITE, Ilka Boaventura. Quilombos e quilombolas: cidadania ou folclorização?. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 10, n. 5, p.123-149, maio 1999. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71831999000100>>. Acesso em: 7 dez. 2016.

LEÓN, Argeliers. **Tras las huellas de las civilizaciones negras en América**. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2001. 274 p.

LÓPEZ, Fernando. **Temporada en el ingenio**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987. Introducción José Lezama Lima.

LÓPEZ, Mario Naito et al (Org.). **Coordenadas del cine cubano 2**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005. 303 p.

MACHALSKI, Miguel. **El guión cinematográfico: un viaje azaroso**. La Habana: Ediciones Eictv, 2009. 162 p. (Colección Patakín). Prólogo Fernando Pérez.

MARQUES, João Filipe. O estilhaçar do espelho.: Da raça enquanto princípio de explicação do social a uma compreensão sociológica do racismo. In: LIMA, A. G. Mesquitela (Org.). **Ethnologia**. 3. ed. Lisboa: Cosmos, 1995. p. 39-57. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.1/4293>>. Acesso em: 3 out. 2017.

MARTIN, Marcel. **El Lenguaje del cine**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2002.

MCCLINTOK, Anne. **Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. 598 p. Tradução Plínio Dentzien.

MOORE, Carlos. **O Marxismo e a questão racial: Karl Marx e Friedrich Engels frente ao racismo e à escravidão**. Belo Horizonte: Nandyala; cenafro, 2010. 136 p. (Coleção Repensando África Volume 5).

MOORE, Carlos. **Racismo & Sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. 2. ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2012. 304 p.

MOSTAFA, Solange Puntel; CRUZ, Denise Viuniski da Nova (Org.). **Deleuze vai ao cinema**. Campinas: Editora Alínea, 2010.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: BRANDÃO, Ndré Augusto P. (Org.). **Programa de Educação Sobre o Negro na Sociedade Brasileira**. Niterói: Eduff, 2000. p. 15-34.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2005. 270 p. (Coleção Campo Imagético). Tradução Saddy Martins.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental**. Barcelona • Buenos Aires • México: Paidós, 1997. 389 p. (Colección Paidós Comunicación Cine).

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. 2. ed. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1987. 465 p.

ORTIZ, Fernando. **El engaño de las razas**. 2. ed. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975. 441 p.

ORTIZ, Fernando. **Los negros curros**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1986. 322p.

PADRÓN, Frank. **Sinfonía inconclusa pra el cine cubano**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2008. 132 p.

PAVIS, Patrice. **Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología**. La Habana: Edición Revolucionaria, 2004. 585 p. (Tomo II). Tradução Fernando de Toro.

PERRY, Marc D.. **Negro soy yo: Hip Hop and Raced Citizenship in Neoliberal Cuba**. Durham And London: Duke University Press, 2016. 284 p.

PINNEY, Christopher. A história paralela da antropologia e da fotografia. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 2, p.29-52, 1996.

PRIETO, Rodrigo Espina; RUIZ, Pablo Rodríguez. Raza y desigualdad en la Cuba actual. **Temas: CULTura Ideologia Sociedad**, La Habana, p.44-54, mar. 2006. Trimestral.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. **A cor e som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)**. São Paulo: Annablume/fapesp, 2000. 218 p.

RABIGER, Michael. **Direção de Cinema: Técnicas e Estética**. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007. 441 p. Tradução Sabrina Ricci Netto.

RAMÍREZ, Sandra Álvarez. **Algunos tips para la representación de la población negra en los medios de comunicación**. Disponível em: <<https://negracubanateniaqueser.com/2015/08/20/algunos-tips-para-la-representacion-de-la-poblacion-negra-en-los-medios-de-comunicacion/>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

RANCIÈRE, Jaques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 151 p. (Coleção ArteFíssil). Tradução Mônica Costa Netto.

REYES, Dean Luis. **La mirada bajo asedio: El documental reflexivo cubano**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2009.

RIMBAUD, Arthur. **Cartas del vidente**. 2010. Editorial del Cardo. Disponível em: <<http://www.biblioteca.org.ar/zip22.asp?texto=153514>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

RÍO, Joel del. **Contextos, conflictos y consumaciones: Análisis crítico del cine cubano entre 2000 y 2006**. Camaguey: Editorial Ácana, 2008. 150 p.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. 244 p.

RODRÍGUEZ, Mario Piedra (Comp.). **Cine Cubano: Selección de lecturas**. 3. ed. Ciudad de La Habana: Editorial Félix Varela, 2003. 120 p.

RODRÍGUEZ, Yusimí. Nuestra ceguera blanca. **Caminos: Revista Cubana de pensamiento Socioteológico**, La Habana, n. 48, p.63-66, jun. 2008. Trimestral.

ROMAY, Zuleica. **Elogios de la altea o las paradojas de la racialidad**. La Habana: Fondo Editorial Casa de Las Américas, 2009. 309 p. Premio Casa de las Américas 2012.

RUBEN, Guillermo Raúl. Teoría Da Identidade: Uma Crítica. **Anuario Antropológico**, Brasília, p.75-92, 1986. Anual. Disponível em: <<http://www.dan.unb.br/anuario-antropologico-listagem-dos-numeros/134-anuario-antropologico-sumario-1986>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

SANTOVENIA, Rodolfo. **Diccionario de cine**: Términos artísticos y técnicos. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2001. 262 p.

SATIKO, Rose; HIKIJI, Gitirana. **Imagem-violência**: etnografia de um cinema provocador. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012. 200 p.

SAYAD, Cecilia. **O jogo da reinvenção**: Charlie Kaufman e o lugar do autor no cinema. São Paulo: Alameda, 2008. 62 p.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; REIS, Letícia Vidor de Sousa (Org.). **Negras Imagens**: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996. 236 p.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica daimagem eurocêntrica**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 536 p.

STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical**: Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. 526 p. Tradução de Fernando S. Vugman.

STARLING, Heloisa Maria Murguel; BORGES, Augusto Carvalho (Org.). **Imaginação da terra**: Memório e utopia no cinema brasileiro. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2013. 248 p.

STUSSER, Lourdes; RÍOS, Carlos. **Entrevistas a contraluz**: el cine joven en Cuba. Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza, 2011. 215 p.

SUHR, Christian; WILLERSLEV, Rane. Can Film Show the Invisible?: The Work of Montage in Ethnographic Filmmaking. **The University Of Chicago Press Journals**, Chicago, v. 53, n. 3, p.282-301, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/664920> .>. Acesso em: 7 out. 2015.

TERRY, Inés María Martiatu. **Bufo, raza, y nación**. 2008. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/hidv1-presentations/140-scook-works>>. Acesso em: 24 set. 2017.

VILLAÇA, Mariana. **Cinema Cubano**: Revolução e Política Cultural. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010. 440 p.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Cosac Naify Portátil). Título original: The invention of culture; Tradução: Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales.

WEST, Cornel. Hacia una teoría socialista del racismo. **Ecuador Debate**. Quito- Ecuador., no 38, p. 88-99, agosto 1996.

ZARZA, Zaira. **Caminos del cine brasileño contemporáneo**. La Habana: Ediciones Icaic, 2010. 235 p.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004.

ZURBANO, Roberto. El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación. **Temas**, Habana, n. 46, p.111-123, abr./ 2006. Trimestral.

## FILMOGRAFIA

### *P.M.*

Documentário. 1961 b/n 14'.

**Produtora:** Suplemento Lunes de Revolución.

**Ficha Técnica**

**Realização:** Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez Leal

### *El negro*

Documentário. 1960 b/n 9'46".

**Produtora:** ICAIC.

**Ficha Técnica**

**Direção e roteiro:** Eduardo Manet

**Produção Geral:** Amaro Gómez Boix

**Direção de Fotografia:** Ramón F. Suárez

**Edição:** Benito Martínez.

**Coordenação geral:** Santiago Álvarez

### *En un barrio viejo*

Documentário. 1963 b/n 9'.

**Produtora:** ICAIC.

**Ficha Técnica**

**Direção e roteiro:** Nicolás Guillén Landrián

**Produção Geral:** Roberto León Henríquez

**Direção de Fotografia:** Livio delgado

**Edição:** Caíta Villalón

**Música original:** Federico García e Federico Brito

**Som.** Ricardo Istueta

### *Crónica cubana*

Ficção. 1963 b/n, 123'.

**Produtora:** ICAIC.

**Ficha Técnica**

**Direção:** Ugo Ulive

**Roteiro:** Osvaldo Dragún, Ugo Ulive, Enrique Pineda Barnet

**Produção Geral:** Margarita Alexandre

**Direção de Fotografia:** Rodolfo López

**Edição:** Carlos Menéndez, Amparo Laucirica

**Som.** Mario Franca

**Assistente de direção:** Humberto Solás

**Intérpretes**

Carmen Delgado _____	Niurka
Miguel Benavides _____	Luis Tejeda
Pedro Álvarez _____	Fernando Salas
Juan Cañas _____	Ricardo Labrador
Adela Escartín _____	Ines Labrador
Violeta Jiménez _____	Isabel

### *Un día en el solar*

Ficção. 1965 color, 86'.

**Produtora:** ICAIC.

**Ficha Técnica**

**Direção:** Eduardo Manet

**Roteiro:** Sara María Gómez y Tomás González Pérez

**Produção Geral:** Camilo Vives

**Direção de Fotografia:** Luis García Mesa

**Edição:** Iván Arocha

**Música Original:** Sergio Vitier

**Assistente de direção:** Rigoberto López, Daniel Díaz Torres.

**Som:** Germinal Hernández

**Intérpretes**

Sonia Calero _____	Sonia
Tomás Morales _____	Tomasito
Asseneh Rodríguez _____	Yeya
Roberto Rodríguez _____	Malandro

### *De cierta manera*

Ficção. 1974 b/n, 79'.

**Produtora:** ICAIC.

**Ficha Técnica**

**Direção:** Sara Gómez

**Roteiro:** Sara María Gómez y Tomás González Pérez

**Produção Geral:** Camilo Vives

**Direção de Fotografia:** Luis García Mesa

**Edição:** Iván Arocha

**Música Original:** Sergio Vitier

**Assistente de direção:** Rigoberto López, Daniel Díaz Torres.

**Som:** Germinal Hernández

**Intérpretes**

Mario Balmaseda _____	Mario
Yolanda Cuellar _____	Yolanda
Mario Limonta _____	Alberto

Bobby Carcassés \_\_\_\_\_ John  
 Sarita Reyes \_\_\_\_\_ Migdalia  
 Com a participação dos vizinhos do bairro Miraflores.

### *El otro Francisco*

Ficção. 1974 b/n, 100'.

**Produtora:** ICAIC.

#### **Ficha Técnica**

**Direção:** Sergio Giral

**Roteiro:** Sergio Giral com a colaboração de Tomás Gutiérrez Alea, Héctor Veitía e Julio García Espinosa

**Produção Geral:** Camilo Vives

**Direção de Fotografia:** Livio Delgado

**Edição:** Nelson Rodríguez

**Som:** Germinal Hernández

#### **Intérpretes**

Miguel Benavides _____	Francisco
Alina Sánchez _____	Dorotea
Ramoncito Veloz _____	Ricardo
Margarita Balboa _____	Senhora Mendizabal
Adolfo Llauradó _____	Mayoral (capitão do mato)
Alden Knight _____	Andre Lucumí

### *Patakin ¡quiere decir ¡fábula!*

Ficção. 1982 color, 108'.

**Produtora:** ICAIC.

#### **Ficha Técnica**

**Direção:** Manuel Octavio Gómez

**Roteiro:** Manuel Octavio Gómez y Eugenio Espinosa

**Produção Geral:** Santiago Llapur

**Direção de Fotografia:** Luis García

**Edição:** Justo Pastor Vega

**Som:** Jerónimo Labrada, Germinal Hernández y Raúl García

#### **Intérpretes**

Miguel Benavides _____	Shangó
Asenneh Rodríguez _____	Candelaria/Ruperta
José Manuel "Lítico" Rodríguez _____	Elegua
Alina Sánchez _____	Caridad
Enrique Arredondo (hijo) _____	Ogún
Carlos Moctezuma _____	Ñico

***Hacerse el sueco***

Ficção. 2000 color, 105'.

**Produtora:** KINOWELT GLUCKAF FILM (Alemania) - IGELDO KOMUNIKAZIOA. S.L - IMPALA S.A. (Espanña) - ICAIC (Cuba).

**Ficha Técnica**

**Direção:** Daniel Díaz Torres

**Roteiro:** Eduardo del Llano y Daniel Díaz Torres

**Produção Geral:** Evelio Delgado

**Direção de Fotografia:** Raúl Pérez Ureta

**Edição:** Guillermo S. Maldonado

**Música Original:** Edesio Alejandro y Gerardo García

**Som:** Ricardo Istueta, James Muñoz

**Intérpretes**

Enrique Molina _____	Amancio
Peter Lohmeyer _____	Bjorn
Coralía Veloz _____	Concha
Ketty de la Iglesia _____	Caridad
Rogelio Blain _____	Mayor Roca Solano
Mijail Mulkay _____	Rigoberto
Idelfonso Tamayo _____	Angelito
Luis Alberto García _____	Gravilla

***La vida es silbar***

Ficção. 1998 color, 110'.

**Produtora:** Audiovisuales ICAIC

**Ficha Técnica**

**Direção:** Fernando Pérez

**Roteiro:** Fernando Pérez, Eduardo del Llano y Humberto Jiménez

**Produção Geral:** Rafael Rey

**Direção de Fotografia:** Raúl Pérez Ureta

**Edição:** Julia Yip

**Música Original:** Edesio Alejandro

**Som:** Ricardo Istueta

**Intérpretes**

Corália Veloz _____	Julia
Luis Alberto García _____	Elpidio Valdés)
Isabel Santos _____	Chrissy
Claudia Rojas _____	Mariana
Rolando Brito _____	Dr. Fernando
Joan Manuel Reyes _____	Ismael
Bebé Pérez _____	Bebé
Jorge Molina _____	Cycle Driver

## GLOSSÁRIO

**Câmara subjetiva:** tomada cinematográfica realizada de forma que o campo visual corresponde ao campo de um dos intérpretes. A câmera e os espectadores convertem-se em sujeitos ativos.

**Cena:** É o relato de uma ação tempo e / ou lugar concreto. Uma cena pode se constituir de um único plano ou uma série de planos que representam um evento contínuo.

**Corte a:** É usado quando a transição não possui um valor significativo e corresponde a uma mudança de ponto de vista.

**Close up:** A figura humana é enquadrada do peito para cima. Também chamado de “CLOSE” ou Primeiro plano.

**Créditos:** Título ou rótulo no início e no final de um filme, no qual aparece a informação da equipe técnica e artística da obra cinematográfica.

**Crossfade:** É o aumento ou redução gradual do nível de um sinal auditivo. É usado no cinema para tornar menos notável a mudança de cena evitando um salto de volume ambiente.

**Distanciamento:** Posição crítica do espectador em relação à ação encenada. Por meio dos recursos de distanciamento, o diretor impede o espectador de se identificar ou se envolver emocionalmente na ação, o que permite que o último (espectador) julgue racionalmente.

**Edição ou montagem:** A montagem é a organização dos diferentes planos de um filme em determinadas condições de ordem e duração. As funções da montagem são, fundamentalmente, criar uma sensação de movimento, dar ritmo ao filme ou comunicar certa ideologia.

**Fade out/Fade in:** Geralmente, é usado para separar as sequências entre si, expressando uma mudança importante na ação, na passagem do tempo ou na mudança de lugar.

**Música objetiva:** Também conhecida como música *diegética* vem de fontes naturais que o espectador pode reconhecer fisicamente no filme que está assistindo. Por exemplo, o que surge de rádios, aparelhos de som, instrumentos tocados em cena, etc. É escutada pelos personagens do filme e seu significado é realista. Localiza a música em um local específico e a sua duração é exata.

**Música incidental:** Também conhecida como música *não diegética*, não vem de fontes naturais, mas é abstrata, o espectador não pode reconhecer seu local de origem e os personagens não o escutam. Não tem um significado realista, está localizado em lugares tão vagos como o ambiente, a psicologia ou as emoções dos personagens, e sua duração não responde aos critérios de precisão, mas é ampliada de acordo com as necessidades de cada cena, pode ser interrompida e retomada muito depois.

**Plano geral:** Com um ângulo visual bem aberto, a câmera revela o cenário à sua frente. A figura humana ocupa espaço muito reduzido na tela. Plano para exteriores ou interiores de grandes proporções. Também chamado, na intimidade, de “Geralzão”.

**Plongée:** Palavra francesa que significa “mergulho”. Quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo. Também chamada de “câmera alta”.

**Quadro cinematográfico ou enquadramento:** Modo em que o diretor determina e eventualmente organiza o fragmento da realidade que apresenta ao objetivo da câmera e que será projetado na tela

**Sequência:** Série de cenas, cada uma das quais compreende certo número de planos em que a ação ocorre sem interrupção, em continuidade de tempo real ou aparente. Conjunto de cenas localizadas no mesmo local ou no mesmo cenário e que ocorrem em um determinado momento. Um filme médio possui aproximadamente 12 sequências.

**Sinopses:** É um resumo da história que se quer contar. Parte da ideia inicial e se desenvolve a partir desta. Há vários tipos de sinopses, as argumentais (que para um curta-metragem pode ter entre uma e três folhas e para um longa-metragem pode ter entre cinco e dez laudas) e as publicitárias, geralmente, têm até três linhas.

**Som ambiente:** Som produzido pelo ambiente geral do local de filmagem no momento da filmagem.

**Voz em off:** Expressão para designar a voz de um personagem ou narrador que é ouvida, mas o qual não aparece na tela. Pode ser usado em termos de simples comentários de monólogo interior e, até mesmo, como o principal elemento narrativo.