

Limites da contestação no cinema documental cubano: a trajetória de Nicolás Guillén Landrián

Mariana Martins Villaça¹

Resumo: Neste artigo analisamos a trajetória do cineasta Nicolás Guillén Landrián (1938 - 2003), o Nicolasito, frente as mudanças ocorridas em Cuba após a Revolução em termos de política cultural, e abordamos a questão do engajamento político no meio cinematográfico, nos anos sessenta e setenta. Focamos particularmente alguns aspectos estéticos e políticos de seu polêmico documentário *Coffea Arábica* (1968) produzido pelo Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos, no qual este cineasta trabalhou entre 1961 e 1971, até ser expulso. Durante esse período, aprendeu técnicas de cinema com o renomado documentarista holandês Joris Ivens, contribuiu com o projeto de educação massiva denominado Enciclopédia Popular e destacou-se por seus curtas-metragens ousados, experimentais e politicamente contestatórios. Nicolasito saiu de Cuba em 1991 em função de seus problemas com o governo e sua produção foi banida do circuito cubano, voltando a ser exibida no país após sua morte.

Palavras chave: cinema cubano, engajamento, Revolução cubana

The limits of the constestation in the cuban documentary: the Nicolás Guillén Landrián' trajectory

Abstract: This article analyses Nicolás Guillén Landrián, so-called Nicolasito, as filmmaker. We faced his trajectory with the cultural policy of the post-revolutionary Cuba and the appeal of the Castro's regime to the intellectual commitment with revolutionary values. The article focuses "Coffea Arabiga" (1968), experimental documentary supported by the official ICAIC (Instituto Cubano de Artes e Indústrias Cinematográficas), where Nicolasito worked between 1961 and 1971, when he was dismissed. During this period, he learned many movies techniches with Jori Ivens and contributed with educational projects of the government. Despite of this, Nicolasito gone from Cuba in 1991, as result of his conflict with Cuban government, and his films was banned of the Cuban circuit.

Key words: Cuban cinema; polical commitment; Cuban revolution

¹ Doutora em História Social pela FFLCH-USP. Contato: marimavi@uol.com.br. Endereço: Rua Dr. Miranda de Azevedo, 1400, ap. 12, Cep 05027-000. São Paulo-SP. Este artigo é um desdobramento da tese *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. São Paulo: Depto. de História – FFLCH-USP, orientada pela Profa. Dra Maria Helena Capelato e defendida em 05/10/2006. A pesquisa contou com auxílio Capes.

A acidentada trajetória profissional do cineasta cubano Nicolás Guillén Landrián (1938 - 2003) no *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)*, principal instituição estatal responsável pela produção cinematográfica do país, desde 1959 até os dias de hoje, nos permite analisar a questão do engajamento político no meio cultural cubano, bem como o complexo jogo de relações que se estabeleceu, a partir dos anos 60, entre esse organismo estatal, o governo e o Partido Comunista de Cuba.

Neste artigo focamos a trajetória desse cineasta, sob a perspectiva de iluminar as peculiaridades da política cultural que se instaurou após a Revolução, no que se refere ao cinema, e analisamos alguns aspectos estéticos e políticos de seu documentário *Coffea Arábica*², um polêmico curta-metragem feito para a campanha governamental de incentivo ao cultivo de café nos arredores de Havana, em 1968, e que muito contribuiu para a sua expulsão do Instituto alguns anos depois, em 1971, após um período de internação num hospital psiquiátrico. Esse cineasta partiu definitivamente de Cuba em 1991, deixando uma vasta produção documental que foi engavetada e só voltou a ser exibida na Ilha recentemente, por ocasião de sua morte.

Sua experiência profissional no *ICAIC*, desde o momento de seu ingresso, passando pelas tensões provocadas por suas obras, até sua demissão, nos permite verificar a importância de certos capitais simbólicos e as regras formais e informais que orientavam a conduta de um artista ou intelectual cubano na década de sessenta.

Os lugares do Instituto de cinema e de “Nicolásito” no meio político e cultural cubano

Nicolás Guillén Landrián, mais conhecido por Nicolásito, era sobrinho de Nicolás Guillén (1902-1989), o “poeta nacional de Cuba”, que além de ostentar essa alcunha pela reconhecida qualidade de sua obra poética³, desempenhou importantes funções políticas ao longo de sua vida, como os cargos de diplomata, de presidente da *Unión de Escritores y*

² *Coffea Arábica* (1968); P&b, 18'. Série *Documentales Científicos Populares*; Diretor: Nicolás Guillén Landrián; Roteiro: Nicolás Guillén Landrián e Miguel Zárraga; Fotografia: Lupercio Lopez; Edição: Iván Archa; Música: Armando Guerra (canções de Beatles, Pello el Afrocán e Jazz Crusaders).

³ Antes da Revolução, Guillén já havia sido consagrado como poeta, por seus *Motivos de Son* publicados no livro *Sóngoro Cosongo* (1931), que apresentava um estilo próprio de representação do negro na poesia. Fez parte, junto com Mirta Aguirre, Blas Roca, José Antonio Portuondo, Carlos Rafael Rodríguez, dentre outros escritores, do grupo de intelectuais comunistas ligados à revista *Mediodía* e ao suplemento *Hoy*.

Artistas de Cuba (UNEAC) - assumido em 1961 e exercido até seu falecimento – e, a partir da metade dos anos sessenta, de membro do *Comité Central* do *Partido Comunista de Cuba*. (GUILLÉN, 1985)

Nos anos sessenta, a condição de sobrinho de um intelectual consagrado, antigo militante comunista e importante dirigente, rendeu a Nicolasito, um jovem negro, aspirante a pintor e cineasta, inegáveis facilidades para iniciar uma trajetória profissional de sua escolha, numa época em que a maioria dos jovens cubanos era convocada a colaborar com a Revolução por meio do alistamento nas Milícias ou em amplas campanhas nacionais como a da Alfabetização, empreendida em 1961. Assim, o parentesco com o tio poeta, explícito em seu próprio nome, certamente contribuiu para que nesse mesmo ano de 1961 Nicolasito ingressasse no *ICAIC* como assistente de produção.

O instituto de cinema foi o primeiro órgão cultural criado pelo novo governo, após a Revolução e vinha sendo estruturado e dirigido por Alfredo Guevara, antigo militante comunista, como o poeta Guillén, filiado ao tradicional *Partido Socialista Popular*. Esse partido, fundado em Cuba nos anos vinte, estava naquele momento sendo lentamente dissolvido para constituir, junto com outros agrupamentos políticos que desempenharam papel mais ativo na condução da Revolução, como o *Movimento Revolucionário 26 de Julio (M-26)* e o *Directorio Estudiantil Revolucionário*, um partido único: o *Partido Comunista de Cuba*, que seria oficialmente fundado em 1965. Esse partido, cujo Comitê Central foi predominantemente composto por membros do *M-26*, muitos dos quais eram também quadros do Exército Rebelde, admitiu alguns reconhecidos militantes comunistas que eram da confiança de Fidel Castro, como Alfredo Guevara e Nicolás Guillén. Os intelectuais cubanos que eram escolhidos a dedo para ocupar cargos de direção em instituições estatais, num cenário em que aos poucos se evidenciava a organicidade entre governo-partido-exército, os três dominados pelo mesmo grupo dos “novos comunistas” ou *revolucionários* como preferiam ser denominados os membros do *M-26*, detinham um voto de confiança do governo e, ao serem dotados de autoridade no meio cultural, constituíam, em torno de si, seus próprios grupos formados por critérios de afinidades e potenciais redes de influência.

É preciso esclarecer que, no cenário cultural cubano, o *ICAIC* onde Nicolasito ingressara se encontrava numa posição de *instituição privilegiada*, isto é, diferentemente dos demais institutos de cultura, este contava com um bom número de profissionais que não exerciam, nem haviam exercido, militância ou atividade política. Além disso, possuía significativa autonomia, isto é, não era subordinado, nessa época, a organismos de controle que atuavam sobre os demais setores, como a já mencionada *UNEAC, Unión de Escritores y Artistas de Cuba*, entidade criada para centralizar todos os artistas e intelectuais do país, e servir como intermediação principal entre as entidades culturais e o governo, exercendo fiscalização de verbas e projetos, dentre outras funções divididas com órgãos de natureza semelhante, como o *Consejo Nacional de Cultura*.

O *ICAIC* além de obter prioridade dentre os organismos culturais, ao ser criado em 1959, vinha recebendo um significativo montante de verbas para constituir uma grande estrutura, em termos de indústria cinematográfica, a fim de realizar diversos tipos de produção (ficção, documentário, cine-jornal, animações, etc) bem como dispor de vários veículos de comunicação com as massas (publicações editoriais, uma revista bimestral, o sistema de cine-móvel, programas de TV, um circuito amplo de salas de exibição, Cinemateca, etc). Diante da grande demanda por pessoal, sua direção obteve “carta branca” para empregar e convidar profissionais cubanos e estrangeiros de distintas formações, que traziam na bagagem as mais variadas orientações estéticas, o que rendeu ao Instituto um caráter inicialmente bastante plural e cosmopolita. A importância dada ao cinema na política cultural cubana conferiu poder de interferência e barganha a essa Instituição, comparável apenas a um outro organismo privilegiado, a *Casa de las Américas*. Até 1975, o diretor do *ICAIC* atuou, na prática, com poder semelhante ao de um ministro, participando diretamente de reuniões governamentais e da organização de eventos (congressos, encontros, colóquios) que determinavam os rumos da política cultural, bem como o destino de editoras, revistas, grupos artísticos e intelectuais de outros setores.

Esses dados nos ajudam a compreender a possibilidade da existência, no *ICAIC*, de cineastas inclinados a experimentalismos, como Nicolasito, bem como perceber certa autonomia do Instituto e o protecionismo político que garantiu sua permanência ali por cerca de dez anos, ainda que desde o início dos anos 60 suas obras fossem consideradas no

mínimo, ousadas, e seu comportamento social fosse taxado de inadequado para alguém que obtivera a chance de se tornar, precocemente, um realizador de cinema.

Para um jovem do início dos anos sessenta, trabalhar no *ICAIC* significava não apenas a possibilidade de fazer cinema num país que passara a investir grandes somas de recursos nesse meio, como também usufruir o contato e a privilegiada oportunidade de aprendizado técnico com renomados diretores e documentaristas europeus, então convidados, pelo governo cubano, a colaborar com o incipiente instituto e com a formação de cineastas que em breve, segundo as aspirações dos dirigentes, desempenhariam a missão de mostrar ao mundo um cinema livre, inovador e “revolucionário”, espelhando a nova sociedade que se buscava criar. Entretanto, apesar do *ICAIC* ter sido fundado com a finalidade clara de produzir propaganda da Revolução, sua atuação não se resumiu a de mero veículo de pedagogia política: foi um palco de constantes tensões e debates, principalmente em relação às orientações e restrições que foram adquirindo caráter de censura, como a imposição do realismo socialista como modelo de política cultural, nos anos setenta. Essas e outras determinações foram negociadas pelo Instituto que, no geral, atendia às demandas governamentais mas aproveitava determinadas brechas no regime para realizar, na medida do possível, o tipo de cinema almejado pelos cineastas .

Entre os projetos individuais dos cineastas e as cobranças do governo, a direção do Instituto atuou como mediadora, conciliando, muitas vezes, interesses de ambos os lados, tornando possível a realização de obras “aceitáveis” oficialmente e não completamente distantes dos propósitos originais de seus autores. Em diversos momentos de tensão, entretanto, a negociação não foi possível para dirimir conflitos e impedir rupturas, como veremos no caso de Nicolasito.

A principal demanda governamental ao Instituto era a produção documental, que se ramificava por vários gêneros: curtas e médias-metragens sobre os temas candentes naquele contexto de transformação (reformas urbana e agrária, estatizações, alfabetização em massa etc), um noticiário semanal de cerca de dez minutos (o cine-jornal *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, que existiu até os anos 90) e pequenos curtas educativos que conformavam a série *Documentales Científicos Populares* ou o projeto chamado *Enciclopédia Popular* e que, produzidos em cooperação com o *Ministério de Educación* e o

Ministério de las Fuerzas Armadas, auxiliariam na mobilização da população em prol das várias campanhas vigentes e numa rápida formação educacional e política das massas, que incluíam a *reeducação do gosto* então marcado pelo consumo arraigado de filmes mexicanos e hollywoodianos.⁴ (SUTHERLAND, 1961, pp. 42-49. ALMENDROS, 1992, p. 291)

Nicolasito desempenhou sua função inicial de assistente de produção junto ao renomado documentarista holandês Joris Ivens que em Cuba compunha, com Román Karmen e Chris Marker uma tríade “de peso” de cineastas europeus convidados a ministrar cursos práticos, oficinas e a produzir os primeiros registros documentais do contexto pós-revolução.⁵ Cabe destacar que, além desses documentaristas notáveis, trabalharam e ministraram cursos no *ICAIC*, nesse início de década, Cesare Zavattini, Theodor Christensen, Mikhail Kalatosov e Kurt Maetzig, dentre vários outros cineastas famosos que aterrissaram na Ilha nos anos seguintes.⁶

A ascensão profissional de Nicolasito foi bastante rápida, tendo-se em vista que os jovens ingressantes no *ICAIC*, diferentemente daqueles cineastas que já haviam tido alguma experiência antes da Revolução, geralmente galgavam muitos degraus em cargos auxiliares até conseguirem aval para realizar alguma obra. Havia, assim, uma espécie de “plano de carreira” para os profissionais ingressantes no Instituto: antes de ter verba e autorização para realizar um documentário próprio e posteriormente, um filme de ficção autoral (o grande sonho da maioria), estes deveriam aprender a fazer bons documentários populares, condizentes com o padrão de cinema político esperado pelo governo. No caso da rápida ascensão de Nicolasito temos, somada à questão do vantajoso parentesco já mencionado, seu inegável talento criativo, logo notado pelos cineastas mais experientes. Graças a esses fatores, após ter sido promovido a assistente de direção de Ivens, ao apresentar uma

⁴ Para isso foi definida uma meta inicial de produção anual de 10 longas-metragens e 50 documentários. Essa produção seria levada ao público através de um esquema resultante da nacionalização de várias companhias distribuidoras norte-americanas e mexicanas, o que ocorreu entre 1961 e 1965, e resultou na formação da *Distribuidora Nacional de Películas*.

⁵ Esses três documentaristas estiveram em Cuba nos anos de 1960 e 1961, produzindo diversos curtas e media-metragens sobre a Revolução e as mudanças no país, como *Carnet de Viaje e Cuba, pueblo armado* (Ivens); *Cuba hoy, Alba de Cuba, La lámpara azul* (Karmen) e *Cuba si!* (Marker).

⁶ Caso de Godard, Glauber, Eceiza, dentre outros. Tratamos da circulação de estrangeiros no *ICAIC* no Cap. 2 de nossa Tese de Doutorado.

proposta de roteiro muito elogiada, o cineasta teve sua oportunidade de estréia como realizador de curtas documentais.

Realizou vários curtas para a Enciclopédia Popular, com a supervisão de Alberto Roldán e Fernando Villaverde, e sob os incentivos de Santiago Alvarez, considerado o melhor documentarista do Instituto que, como seu tio e Alfredo Guevara, também era ex-militante do PSP. Os passos seguintes, entretanto, que poderiam conduzi-lo à condição de realizador de filme de ficção (sua grande aspiração pessoal) seriam logo interrompidos. A interrupção dessa prometedora trajetória nos conduz à particularidade do caso de Nicolasito: este, mesmo comprometido pelo parentesco com um dirigente muito afinado com a orientação do governo - e talvez justamente por causa desse protecionismo - afrontou, em vários momentos, a política interna do ICAIC e a política cultural do governo, como veremos a seguir.

Em sua trajetória de cerca de 10 anos no instituto se destacam vários documentários controversos, como *En un Barrio Viejo* (1963), *Ociel de Toa* (1965), *Retornar a Baracoa* (1966), *Coffea Arábica* (1968), *Taller de Línea y 18* (1971), dentre outros filmes não finalizados ou que acabaram sendo exibidos de forma restrita, a públicos específicos ou em curtíssimas temporadas. Nesses documentários é possível notar algumas marcas de seu estilo individual, permeado pela influência do neo-realismo italiano e as vertentes documentais dos anos sessenta: narração carregada de subjetividade; longos silêncios entremeados a seqüências ágeis; pouquíssimos diálogos, entrevistas ou depoimentos; enquadramentos que valorizam closes e o olhar do personagem na direção do espectador; exploração de recursos de montagem (montagem de atrações); uso criativo de trilha sonora, de foto-animação e de recursos gráficos (efeitos com letras e desenhos geométricos em movimento), dentre outros elementos.

Os primeiros estranhamentos causados pelas obras realizadas por Nicolasito, aconteceram por não este não seguir fielmente o roteiro que era aprovado ou desviar a atenção do espectador da suposta temática principal. *En un Barrio Viejo* (1963), por exemplo, esteve a ponto de ser censurado em 1962, pois, mais do que retratar a parte histórica da capital, conhecida como *Habana Vieja*, focava os hábitos e a condição de pobreza da população negra ali predominante. A censura não chegou a ocorrer supostamente graças à intervenção

do cineasta Tomás Gutiérrez Alea, mas o próprio Fidel teria se incomodado com a obra, ao declarar em tom de reprovação, na estréia, que aquele parecia um filme feito por um “francês” – franca alusão à *Nouvelle Vague*, cujos filmes eram considerados pelos dirigentes políticos cubanos bastante “herméticos”, “burgueses” e “escapistas”.⁷

A aprovação dos filmes cubanos dependia inicialmente do *Conselho de Dirección do ICAIC*, responsável pela liberação do roteiro e pela aprovação da produção. Posteriormente, entrava em cena a *Comisión de Estudio y Clasificación de Películas*, encarregada da tarefa de aprovação do resultado final e em conceder a permissão para a exibição de filmes nacionais e estrangeiros. Conforme a situação, poderia haver intervenções diretas de autoridades do Partido vinculadas ao Ministério da Cultura ou ao Ministério do Interior. (MARTÍNEZ-PÉREZ, 1988, p. 44)

A censura não costumava ser direta, mas podia ocorrer de forma muito variada: conforme o caso havia proibição total ou condicional de roteiro, cancelamento de verbas, restrições à produção, exigência de alteração do argumento central, fixação de temporadas curtas de permanência em cartaz, condenação prévia ou difamação, pela crítica, de certa obra ou cineasta, silenciamento dos meios de comunicação a respeito de uma estréia, interferência no processo de edição, enfim, estratégias que visavam dificultar a realização do filme ou o acesso do público à obra. (CHANAN, 2002, p. 50)

No caso em questão, vemos que as obras de Nicolasito sofreram, em geral, censura no momento da exibição: a maioria de suas produções, ainda que ostentassem graus notáveis de ironia ou ambigüidade, chegaram a ser finalizadas e, ao que tudo indica, mantiveram o formato inicial pensado pelo realizador – fator indicativo do protecionismo que pairava sobre esse cineasta. Suas obras, ainda quando não autorizadas para a exibição, foram bem guardadas por décadas no *ICAIC*, e constituem assim importantes documentos de época que atestam não apenas o estilo e os projetos desse cineasta, mas também algumas marcas daquela geração, uma vez que todo filme, a rigor, é resultado de um trabalho de equipe.

⁷ Ver comentários sobre *En un barrio viejo* em: LÓPEZ y GUERRA, O. Guillén, el bueno. *Revista Hispano Cubana en red*: www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista8910/REVISTA18/cultura/cineguillen.html ; RODRÍGUEZ ALEMÁN, M. Nuevos documentales cubanos. *Cine Cubano* núm. 14-15, 1963, p. 94-95. PETUSKY COGER, Lara; RIOS, Alejandro e ZAYAS, Manuel. El cine postergado. *Encuentro en la red*, 22/07/2005. www.cubaencuentro.com/entrevistas/20050722 e SANCHEZ, Jorge Luis. Guillén Landrián: Lo cubano desde el cine. *Cine Cubano en red*, núm. 257.

Assim, nos documentários de Nicolasito há evidências da estética então valorizada pelos cineastas cubanos, do imaginário social compartilhado por aquele grupo, dos procedimentos técnicos em voga naquele período, dentre outros elementos que nos permitem analisar a história do cinema cubano num de seus períodos mais criativos.

Além da questão da inadequação de seus documentários pouco convencionais, contribuiu para a gradual reprovação de Nicolasito como cineasta, pelos dirigentes, seu comportamento *anti-social*, como se dizia na época: o jovem negro e robusto, em vez de dar o exemplo como artista e intelectual *revolucionário*, cuja conduta deveria ser irreprovável, bebia, usava drogas e não dispensava boemias. Assim, ao longo da década o cineasta foi acumulando acusações – políticas e morais – até ser considerado mentalmente “perturbado” e ser preso, no final dos anos sessenta, por *diversionismo ideológico* e outras faltas. Nicolasito ficou algum tempo internado num hospital psiquiátrico em Havana e foi obrigado a trabalhar por dois anos numa granja especial para cidadãos que apresentavam *conducta impropia*, à semelhança do que ocorria em campos de trabalho denominados *Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAPs)*⁸.

Após ter recebido esse “tratamento” para se curar, teve permissão para regressar ao *ICAIC*, onde foi lhe dada uma segunda chance. Para provar que estava reabilitado, foi incumbido de fazer *Coffea Arábica* (1968) para o Departamento de Documentários Científicos Populares. Acreditamos que essa concessão obtida pela direção do *ICAIC* não haveria existido se não se tratasse de uma pessoa com o parentesco importante como o dele, pois era pouco comum intelectuais ou artistas que haviam “caído em desgraça”, ao terem sua imagem e sua conduta questionadas dessa maneira, serem readmitidos em suas antigas funções.

O amargo café da safra de 1968

O documentário encomendado a Nicolasito deveria abordar o *plan cafetalero*, programa agrícola que vinha sendo executado na periferia e arredores da capital, o chamado *Cordón*

⁸ *UMAPs* eram campos de trabalho forçado, situados na região de Camagüey, que existiram provavelmente entre 1963 e 1968, onde ficavam confinadas, por algum tempo, pessoas consideradas más influências para a sociedade ou que tivessem apresentado algum tipo de “desvio” ideológico ou comportamental: homossexuais, *hippies*, religiosos, estudantes considerados contra-revolucionários, etc. (MISKULIN, 2005, pp. 83-89)

de La Habana. Esse programa havia sido anunciado por Fidel Castro no contexto da *Ofensiva Revolucionaria*, nome dado à campanha de mobilização e à respectiva política econômica que vigora fundamentalmente entre 1966 e 1968, com o objetivo de promover um salto do país em direção à sua autonomia. Para a execução do *plan cafetalero*, o governo convocara os cubanos a semear milhares de pés de café na periferia da capital, uma vez que na região de Escambray, tradicionalmente cafeeira, os cafezais haviam sido destruídos para combater os movimentos contra-revolucionários e para introduzir novas formas de cooperativa agrícola naquela zona. Nesse sentido, o documentário teria a função de explicar a importância e os objetivos desse empreendimento, bem como instruir os cidadãos a respeito das técnicas de semeadura, cultivo, controle de pragas, coleta, transporte, secagem, moagem, ensacamento, armazenamento, enfim, todas as etapas de produção típicas dessa cultura.

O *plan cafetalero* no *Cordón de La Habana*, entretanto, antes que o documentário fosse finalizado, em 1968, já dava evidentes sinais de fracasso: a região não se mostrava conveniente para a produção de café, havia muito despreparo por parte dos improvisados cafeeicultores e diversos problemas começavam a aparecer no abastecimento de gêneros agrícolas para a população da capital, pois, para garantir áreas de cultivo para os cafezais, haviam sido destruídas, nessa empreitada, muitas plantações locais que garantiam o fornecimento de produtos alimentícios básicos (hortaliças, grãos, legumes, etc).

Ainda assim o documentário de Nicolasito foi rodado e aparentava ser “politicamente correto” em sua concepção. Porém, logo nos primeiros momentos, a narração fragmentada, sua trilha sonora incomum e as rápidas intervenções em forma de animação gráfica, como um contradicuro à imagem, denunciavam a presença de uma forte dose de irreverência e ironia na abordagem pretensamente “científica”. Vale dizer que o filme é hoje considerado um dos mais insólitos feitos na Ilha, apresentando uma estética bastante original. (PARANAGUÁ, 2003, p. 216)

Mais do que tratar de “café”, das técnicas e etapas de seu cultivo, Nicolasito abordava a sociedade cubana, o papel ininterrupto dos negros como mão de obra nas plantações, o pouco entusiasmo da população no cumprimento obrigatório das sucessivas tarefas e “planos” criados pelo governo, a relação das massas com o líder (Fidel) e outros temas ou

críticas mais ou menos explícitos que eram inseridos na estrutura aparentemente didática do documentário.

Uma das temáticas recorrentes da obra de Nicolasito – o papel do negro, a contribuição da cultura negra afro-caribenha para a identidade cubana (tema fartamente explorado também na poesia de seu tio) – reaparecia em *Coffea Arábica* de forma alegórica: na destacada “negritude” do café, no histórico da cultura cafeeira na Ilha apresentado na parte introdutória do filme (onde se enfatiza que eram negros aqueles que plantavam o café...), em trocadilhos com a trilha sonora (como o refrão alterado, para ser “politicamente correto”, de uma famosa canção popular intitulada *Mamá Inês*, conhecida na voz do intérprete *Bola de Nieve*: “todos los negros – y todos los blancos – tomamos café”), e até num momento em que a narração anuncia que camponeses costumam comemorar a época da colheita e se vêem negros dançando e entrando em transe, como nos então proibidos rituais afrocubanos de *santería*. Essas passagens traduzem uma questão cara para aquele cineasta e para os minoritários intelectuais cubanos negros: a impossibilidade, no novo regime, de se levantar discussões sobre o racismo ou sobre a identidade negra, uma vez que, segundo o discurso oficial, a Revolução já havia solucionado tais questões – os estava prestes a -, ao considerar iguais todos os cidadãos cubanos e ao instaurar, com o socialismo, total igualdade de oportunidades.

Assim, para se ter uma idéia do efeito provocativo que tais passagens de *Coffea Arábica* podiam suscitar, cabe destacar um episódio ocorrido em janeiro de 1968. Diante da iminência da realização do I Congresso Cultural em Havana, nesse ano, alguns artistas e intelectuais negros, dentre eles dois documentaristas do *ICAIC* – Nicolasito e Sara Gómez, única cineasta do sexo feminino no Instituto - influenciados pelo crescimento do movimento negro nos Estados Unidos, expressaram interesse em organizar, para esse evento, um grupo de debate sobre o tema do racismo, aproveitando que estavam sendo realizados seminários preparatórios para o encaminhamento das discussões que seriam feitas no Congresso. Ao ser informado dessa intenção, o *Ministro de Educación, Cultura y Deportes* José Llanusa Gobels (que ocupou esse cargo de 1965 a 1970), reuniu-se com alguns desses “pretensiosos ativistas” não apenas procurando dissuadir o grupo de levantar a discussão sobre questões raciais, em Cuba, como os proibindo categoricamente de participar do Congresso, em função da onda de boatos, que já circulavam em Havana, de

que seria divulgado ali um “Manifesto Negro”.⁹ De fato, nesse Congresso, dentre os intelectuais negros cubanos de renome, apenas o poeta Nicolás Guillén participou do evento, dada sua importância no cenário político e cultural. (MISKULIN, 2005, p. 166; MOORE, 1988, pp. 308-310).

No documentário, além da presença incômoda dessa temática, certos elementos reiterados também ganhavam significação ambígua: como a presença, por exemplo, de um sol a pino, causticante, em diversas cenas, bem como closes em rostos cansados e atônitos que fitam câmera, movimentos corporais repetidos e outras propositais insistências que sugerem circularidade, repetição, morosidade, tédio, enfim, estímulos nada eficazes num documentário que deveria ser instrutivo e mobilizador dos ânimos.

Além disso, Nicolasito ridicularizava o caráter excessivamente pedagógico de muitos documentários “científicos” cubanos, parodiando-os no momento em que fornece as instruções de plantio do café sob a forma de pergunta-resposta, reiteradas por efeitos gráficos e sonoros. Numa seqüência do início do filme, por exemplo, ao serem dadas as instruções técnicas, ouvimos simultaneamente os sons das teclas de uma máquina de escrever na qual alguém parece estar datilografando um enfadonho *memorandum* ou qualquer outro documento de rotina burocrática. A “autoridade científica” conferida a tais instruções também fica a cargo da figura de um personagem real: o “engenheiro Bernaza”, excessivamente objetivo em suas orientações, que são algumas vezes parafraseadas (desnecessariamente) por um coro. Outra passagem a se destacar é a abordagem do tema “controle de pragas”, na qual são dadas explicações dramáticas, quase surreais sobre as ameaças das pragas nos cafezais, comparadas a epidemias humanas e retratadas em cenas de evidente violência para com o espectador (feridas abertas, chagas, doenças de pele).

Um dos elementos mais provocativos do filme é, sem dúvida, a trilha sonora, constituída por trechos de um refrão musical malicioso de um ídolo popular da juventude cubana, *Pello, el Afroacán*, que alerta - “*cuidado con la hicotea..., que te pica!*” -, e pela canção *The fool on the hill* (traduzida como *O tolo na colina*), dos *Beatles*, usada em versão instrumental no meio do filme e, em versão cantada, como coroamento das cenas finais, num momento histórico em que os *Beatles* estavam proibidos de serem veiculados na Ilha,

⁹ Reunião que ocorreu no hotel *Havana Libre*, da qual participaram, além dos cineastas mencionados, Walterio Carbonell (historiador), Rogelio Martínez Furé (etnólogo) e Nancy Morejón (poeta).

por contribuírem para difundir o rock, gênero musical associado à cultura imperialista norte-americana. Ainda assim, o título dessa canção era anunciado com todas as letras, na tela (em inglês e em espanhol), logo após imagens do povo, na Praça da Revolução lotada, olhando para o palanque de Fidel situado no alto e esperando, como era de praxe, este aparecer. Fidel, dessa forma, parecia incorporar o próprio “tolo da colina”. Nessa cena, como se não bastasse tal alusão, legendas destacam: “dizem que era um tolo o homem na colina que olhava o sol se por”. A sugestiva frase admitia várias interpretações, tanto a de que não era nada tolo esse homem incansável (como os trabalhadores revolucionários que o seguiam e pacientemente o esperavam), quanto, numa perspectiva menos ingênua e direta, a referência ao trabalho inútil de tantos cidadãos “voluntários” que fizeram papel de tolos, como o idealizador do plano, uma vez que o cultivo de café não vinha dando resultado algum.

Inicialmente, esse filme, considerado muito inventivo na avaliação da maioria dos cineastas do *ICAIC*, teve o encaminhamento normal de uma realização considerada digna de se exhibir no exterior: o desenhista Raúl Oliva foi incumbido de fazer o cartaz e a película foi inscrita no Festival de Oberhausen. Entretanto, era inegável a ambigüidade da abordagem de *Nicolasito*, como bem atesta Jorge Luís Sánchez:¹⁰

Es evidente que detrás de la cámara hay un artista que no está muy convencido de la campaña que bajo el nombre de Cordón de La Habana, en los tiempos de las grandes movilizaciones agrícolas, se llamó a sembrar miles y miles de posturas de café en la periferia de la capital. Pero *Nicolasito* deja margen al beneficio de la duda. Instituye que revolución es transformar y que los hombres que la hacen no son infalibles. Esa contradicción es elegida para armar un filme lúcido que echa mano a unas cuantas verdades que nos definen como cubanos; el barroco y la exhuberancia, lo trágico y el choteo, el absurdo y la rebeldía, todo mezclado en un ajiaco que se adelantó a esta ya fatigosa postmodernidad.

Somada tal ambigüidade ao fracasso do plano cafeeiro, o filme foi “engavetado”, só chegando novamente ao grande público após a morte de *Nicolasito* (2003), ocasião em que lhe foram rendidas homenagens, pela primeira vez, em Havana.

Após a realização dessa obra, cujo fracasso cinematográfico foi, de certa forma, atenuado pela evidência do fracasso do próprio projeto econômico, *Nicolasito* ainda realizou dois outros polêmicos documentários que apenas agravaram sua reputação e chegaram, inclusive, a serem usados como provas de acusação no julgamento de sua postura contra-

¹⁰ SANCHEZ, J. L. Guillén Landrián: Lo cubano desde el cine. *Cine Cubano en red*, núm. 257, s/p.

revolucionária, por transparecer *diversionismo ideológico*, e que resultou na expulsão do ICAIC, em 1973.¹¹ Após ter sido banido do meio cinematográfico, Nicolasito voltou a pintar mas passou a viver praticamente no ostracismo. Chegou a realizar uma mostra de suas pinturas em Havana, em 1988, mas que foi mal-recebida pela crítica.

Passou então a buscar formas de sair do país e nisso foi auxiliado por Jerry Scott, também pintor, encarregado de relações públicas e do setor de informação da *Sección de Intereses de Estados Unidos* em Cuba. Após algumas tentativas, conseguiu um visto para emigrar e enviar seus trabalhos para Miami, que lá estiveram a cargo de Ramón Cernuda. Segundo explicações que deu já no exílio, Nicolasito atribuiu sua vitória em conseguir oficialmente o visto ao fato de constar numa lista de ex-presos cubanos que deveriam deixar o país, além de ter o apoio de intelectuais do *Comité Cubano Pro Derechos Humanos* que se manifestaram a favor da autorização de sua saída¹². Assim, o cineasta emigrou para os EUA em 1990, com sua companheira Grettel Alfonso, mas pouco conseguiu produzir no exterior, envolvendo-se novamente com bebidas, drogas e chegando inclusive a viver como morador de rua. Faleceu em Miami, aos 65 anos, acometido de um câncer no pâncreas, em 22/07/2003.

Considerações finais

Vários profissionais do Instituto partiram de Cuba entre os anos sessenta e noventa, e muitos deles o fizeram após terem conseguido, como Nicolasito, autorização legal de saída. No entanto, ao optarem por não regressar, foram apagados da história oficial e desmoralizados ao perderem a alcunha de “revolucionários”, uma vez que o abandono do país, independente das razões alegadas, representava um imperdoável anti-nacionalismo, uma traição.

Considerado uma espécie de *enfant terrible* no meio cultural cubano, à semelhança do que ocorreu com o polêmico escritor Reinaldo Arenas, seu contemporâneo, Nicolasito passou a

¹¹ São eles o documentário *Taller de Línea y 18* (1971) e *Nosotros en el Cuyaguaje* (1972). Também constou como prova o roteiro de ficção intitulado *Buena gente*, que narrava a história de um indivíduo que queria matar um dirigente do Estado. Alegava-se que havia sido um atrevimento conceber a morte de um dirigente, ainda que o roteiro prevesse um final “politicamente correto”, no qual o criminoso era punido.

¹² SAUMELL, Rafael. Cárcel, locura, arte y disidencia. *Encuentro en la red*, 01/08/2003, s/p.

ser mencionado, em Cuba, após a demissão do *ICAIC*, como alguém que não havia sido capaz de fazer jus às oportunidades que o regime cubano lhe havia propiciado - e muito menos ao sobrenome que trazia.

A trajetória de Nicolasito no *ICAIC* foi bastante acidentada: suas obras não chegaram satisfatoriamente ao grande público e o cineasta não conseguiu realizar o projeto de se tornar um diretor de ficção, como almejava. Por outro lado, sua verve crítica – às vezes satírica – legou ao cinema cubano um estilo muito “autoral” de documentarismo que certamente marcou época e de alguma forma influenciou outros cineastas que, nos anos oitenta, recorreram ao humor negro como forma de dialogar com a desalentadora realidade política e econômica.

A análise de sua carreira como cineasta nos leva à constatação da importância - e dos limites - das redes de influência e de sociabilidade no meio cultural cubano, uma vez que, independentemente de seu inegável talento, sem o parentesco que lhe garantia o protecionismo, possivelmente um jovem com seu perfil não chegaria tão rapidamente ao cargo de cineasta e nem ficaria tantos anos no Instituto. Ao mesmo tempo, o nível de afrontamento – moral, comportamental e político – inicialmente atribuído a problemas psiquiátricos, ultrapassou o limite do tolerável pela política cultural governamental e criou impasses na negociação da direção do *ICAIC* com o governo. Isso não só o impediu de ter seus filmes divulgados como implicou em sua lenta expulsão, seguida do apagamento de seu nome da memória oficial da cinematografia cubana, memória essa que foi recuperada – e redimida - após o cineasta ter decaído e vir a falecer numa condição de quase mendicância nos Estados Unidos – desfecho que possibilitava a confirmação de que era de fato, muito problemático.

Em 2002 e 2003, as *I e II Muestras de Jóvenes Realizadores*, auspiciada pelo *ICAIC*, exibiu a maior parte de seus documentários dentro da sessão *Premios a la sombra*. Jorge Luís Sánchez, organizador dessas Mostras, comenta esse resgate:

Durante la I y la II Muestra de Nuevos Realizadores, se exhibieron varios de sus documentales que estuvieron guardados. Sea por el director o porque fueron filmes polémicos, la coyuntura los remitió a la eternidad del Archivo Fílmico. Esperaba encontrarme pedazos de celuloide. Para mi sorpresa fueron guardados en copias compuestas (listas para exhibir). Las autoridades sabían del valor de esos filmes y que alguna vez verían la luz. Nadie en el *ICAIC* dudaba del talento de Guillén Landrián.¹³

¹³ SANCHEZ, J. L. Guillén Landrián: Lo cubano desde el cine. *Cine Cubano en red*, núm. 257, s/p.

Em seus curiosos depoimentos dados nos EUA, em momento algum Nicolasito atribuiu a repressão que sofreu aos dirigentes e membros do *ICAIC*. Pelo contrário, afirmou ter sido sempre protegido e estimulado pelo documentarista Santiago Alvarez (com quem guarda afinidades estéticas), pelo cineasta Tomás Gutiérrez Alea (que interferiu a seu favor em alguns momentos de impasse) e pelo presidente do Instituto, Alfredo Guevara, incentivador de seu estilo de cinema, segundo suas declarações. Atribuiu sua expulsão às “instâncias superiores” ao *ICAIC*, vagamente. Descontadas as incertezas advindas do fato de que seus depoimentos foram publicados num momento de recuperação e celebração de sua memória, acreditamos que, de fato, a direção do *ICAIC* pode ter procurado retardar ao máximo, junto ao governo, a punição ao rebelde cineasta. O fato de Nicolasito ter laços com antigos comunistas do *PSP*, se o auxiliou no início dos anos sessenta, não garantiu suficientemente a tolerância a suas ousadias – mesmo porque, esses velhos comunistas perderam espaço político, no decorrer dos anos, para aqueles considerados revolucionários autênticos, isto é, vinculados ou próximos do *M-26*.

Os limites da tolerância do Instituto aos experimentalismos e críticas dos cineastas, combinados ao jogo de parcial adequação dos mesmos às expectativas e mecanismos de controle, nos possibilitaram verificar que na engrenagem da política cultural cubana, além da mediação da direção do Instituto ter sido sempre fundamental, pesaram também certos capitais simbólicos, como o passado político (a participação ou não no processo revolucionário), o grau de parentesco com autoridades ou o prestígio internacional.

Alguns cineastas, como Tomás Gutiérrez Alea, conseguiram se valer melhor que Nicolasito do grau de protecionismo propiciado pelo Instituto, e dessa forma desempenhar o jogo de adesão e resistência, necessário para se manter como cineasta-funcionário do Estado. Para isso era preciso minimamente não afrontar certos códigos de tolerância que regiam a relação entre a instituição e o governo, não explicitar demasiado as críticas ou revesti-las de ambivalência. Nicolasito não resistiu ao apelo da ironia e ultrapassou esses limites de tolerância, sendo punido por isso.

No período compreendido entre o final dos anos sessenta e o início dos anos setenta, não apenas os documentários de Nicolasito, como alguns filmes documentais e de ficção,

igualmente ambíguos ou de conteúdo pouco “didático”, de outros cineastas, foram produzidos no ICAIC. Como costumava suceder, muitos deles não chegaram ao grande público ou foram rapidamente retirados de cartaz, mas sua realização e a exibição - ainda que restrita ao próprio meio cinematográfico - foram suficientes para despertar polêmicas, provocar dúvidas e gerar interpretações controversas, motivando de alguma forma o debate sobre a política cultural, ainda hoje atual.

Bibliografia

- ALMENDROS, Néstor. *Cinemanía. Ensayos sobre cine*. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- CHANAN, Michael. We are losing all our values: an interview with Tomás Gutiérrez Alea. *Bourday 2*, vol. 29, n. 3, Fall 2002, Duke University Press, p. 50.
- GUEVARA, Alfredo. *Revolución es lucidez*. La Habana: Ediciones ICAIC, 1997.
- GUILLÉN, Nicolás. *Páginas Cubanas*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985
- MARTÍNEZ-PÉREZ, Liliana. *Los hijos de Saturno. Para una historia política y cultural de la intelectualidad cubana (1959-1971)*. México, D.F. Tesis - Doctorado en Historia, 2001.
- MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. Depto. de História – FFLCH-USP, Tese de Doutorado, 2005.
- MOORE, Carlos. *Castro, the Blacks and Africa*. Los Angeles: Center for Afro-american Studies, University of California, 1988.
- PARANAGUÁ, P. Coffea Árbiga. *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 316.
- SUTHERLAND, Elizabeth. Cinema of Revolution: 90 Miles from Home. *Films Quartely*, vol. 15, n. 2, winter 1961, pp. 42-49.
- VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. Depto. de História – FFLCH-USP, Tese de Doutorado, 2006, 2 volumes.