Natália Iglésias da Silva Scheid

As representações da Revolução e do feminino no cinema cubano: *Retrato de Teresa* (1979), *No hay sábado sin* sol (1979), *Hasta cierto punto* (1983) e *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984)

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG

2019

Natália Iglésias da Silva Scheid

As representações da Revolução e do feminino no cinema cubano: *Retrato de Teresa* (1979), *No hay sábado sin* sol (1979), *Hasta cierto punto* (1983) e *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História, Tradição e Modernidade

Linha de pesquisa: História e Culturas Políticas

Orientadora: Profª. Drª. Adriane Aparecida Vidal Costa

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG

2019

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível sem a contribuição de várias pessoas. Meus agradecimentos nunca conseguirão expressar toda a gratidão e carinho que tenho por todos aqueles que ajudaram a tornar esse processo mais leve e menos solitário.

Agradeço primeiramente à Adriane Vidal Costa, que me acompanha desde a graduação, pela orientação, parceria e por todas as críticas essenciais. Desde a primeira vez que a abordei – de maneira tímida e desajeitada – falando que queria pesquisar Cuba, fui prontamente acolhida e inspirada por ela. À Mariana Villaça, que foi determinante na minha escolha de pesquisar o cinema cubano, cujo livro foi minha leitura mais importante e que foi extremamente delicada e acessível em todos os nossos contatos. À Kátia Gerab Baggio, que, mesmo sem saber, influenciou-me de maneira única durante a graduação e no mestrado. A disciplina Seminário de Dissertação por ela ministrada foi fundamental para o meu trabalho. Ao Rodrigo de Almeida Ferreira, pelas importantes contribuições que fez durante a qualificação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida, que me permitiu a dedicação necessária para o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço, ainda, aos colegas do Núcleo de Pesquisa em História das Américas (NUPHA) e ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais.

Aos amigos que fiz na adolescência e tenho o prazer de manter até hoje. Agradeço à Lu Lobato, uma pessoa linda que me inspira a sempre tentar impactar o mundo positivamente; à Lu Savaget, por quem tenho um carinho imenso; à Bela, minha amiga mais antiga e por quem sou apaixonada.

Aos amigos/familiares que eram do João, mas que hoje também são meus. Agradeço ao Túlio, meu literato favorito; ao Stubbert, uma das pessoas mais leais que conheço; ao Giordano, o irmão mais novo que eu nunca quis; à Lívia, cuja guarda já é minha; ao Spok e à Sílvia, os melhores sogros que eu poderia escolher.

Entre as pessoas queridas que conheci na História, agradeço à Mahira, com quem encarei essa loucura que é o mestrado e que tornou essa jornada mais feliz; à Ana Paula Calegari, sempre tão atenciosa; à Poliana Jardim, com quem compartilho meu amor pela América Latina; ao Bruno Vinícius, sempre tão paciente e solícito; à Natália, que me motivou

a me impor; à Isadora Vivacqua, pelas ótimas conversas no 5102; ao Pedro, que já é Iglésias; à Lu Marques, que sempre alegra e movimenta qualquer ambiente; ao Allysson, uma pessoa de delicadeza única; à Kelly, uma pessoa absurdamente encantadora; à Bah, que me incentiva a ser mais confiante; à Erika, que me inspira a ser quem eu sou.

Aos amigos que fiz na Ilha: agradeço à Maria, cuja amizade eu valorizo muito, mesmo sendo relapsa na internet; à Maria Alejandra, que me recebeu de braços abertos e com muito carinho; ao Mario e ao Berto, meus tios cubanos; ao Rodri, o mais divertido e que sempre recarrega minha energias; à *Escuela Internacional de Cine y Televisión* - EICTV, que foi meu refúgio em meio ao caos.

Entre os familiares agradeço à Regina, por ser uma das melhores pessoas que conheço e por cuidar de todos nós; à Marlene e à Teresa, por sempre me abrigarem e serem incríveis; à Tina e ao Augusto, por serem ótimos tios e padrinhos; à Débora, por ser uma tia linda e amar os animais; ao Zé, que me ensinou a amar o cinema; à Marilía, que eu amo e queria encontrar mais; à Isa, que veio prima, mas sempre foi amiga. Obrigada por tudo! À vovó Maria, de quem sinto falta; ao Xaxá, que segue comigo; ao Gu, que faz parte das minhas memórias mais felizes; ao meu pai, de quem herdei muito e a quem amo; ao Lucas e ao Rafa, que me mostraram um amor que eu não conhecia e que só aumenta.

Aos professores e profissionais que trabalharam na Coopen-BH, por terem contribuído de maneira tão forte na minha formação como estudante e como pessoa. Foi de vocês o projeto mais bonito que conheci.

Agradeço especialmente à Carolline Andrade, a quem amo muito, que nunca soltou minha mão e que vou levar para vida. Ao Breno Mendes, que é de uma delicadeza inspiradora. Sem vocês nada disso seria possível.

À minha mãe, a pessoa que mais admiro, com quem mais me identifico e que é minha alma gêmea nessa vida louca.

Ao João, que é meu amor e minha casa desde os 17 anos. Obrigada por encarar a vida ao meu lado! Te amo profundamente.

A Cuba, por todo crescimento pessoal, mesmo que na base da porrada.

Nunca se esqueça que basta uma crise política, econômica ou religiosa
para que os direitos das mulheres sejam questionados. Esses direitos não são permanentes.
Você terá que manter-se vigilante durante toda a sua vida.

Simone de Beauvoir

Resumo

O objetivo deste trabalho é investigar as representações criadas e difundidas a respeito da mulher cubana pelo cinema nas décadas de 1970 e de 1980. Buscamos compreender o papel desempenhado pelo cinema na definição e na implantação do novo lugar social e político a ser ocupado pelas cubanas. Abordamos, também, como a Revolução foi retratada nas telas do período. Para responder aos nossos questionamentos, partimos da análise de quatro filmes produzidos pelo Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Os filmes com os quais trabalhamos são: *Retrato de Teresa* (1979), do diretor Pastor Vega, *No hay sábado sin sol* (1979), de Manuel Herrera, *Hasta cierto punto* (1983), de Tomas Gutiérrez Alea, e *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984), de Rolando Díaz.

Palavras-chave: História e Cinema; Revolução Cubana; Mulheres e Revolução.

Abstract

This thesis strives to investigate the representations that were created and disseminated by Cuban cinema about Cuban women on the 1970s and 1980s. We seek to understand which was cinema's role on defining and stablishing a new social and political place for the Cuban women. And also how the Revolution itself was represented on these screens. For such, we analyze four Cuban films produced by the ICAIC: *Retrato de Teresa* (1979), by director Pastor Vega, *No hay sábado sin sol* (1979), by Manuel Herrera, *Hasta cierto punto* (1983), by Tomas Gutiérrez Alea and *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984), by Rolando Díaz.

Keywords: History and Cinema; Cuban Revolution; Woman and Revolution.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8

CAPÍTULO 1 - A REVOLUÇÃO, O CINEMA E A MULHER CUBANA 24

1.1. A política cultural do governo revolucionário cubano 24

1.2. A importância do cinema para a Revolução 37

1.3. A mulher cubana e a Revolução 49

1.3.1. Casamento e divórcio 55

1.3.2. Maternidade e cuidado com os filhos 57

1.3.3. Trabalho assalariado 60

1.3.4. O cinema e a mulher cubana 63

CAPÍTULO 2 - *RETRATO DE TERESA* (1979) E *HASTA CIERTO PUNTO* (1984): OS DILEMAS DA INSERÇÃO DA MULHER NO MUNDO DO TRABALHO 69

2.1. *Retrato de Teresa* (1979): a tripla jornada de trabalho da mulher cubana 70

2.2. *Hasta cierto punto* (1983): os limites da integração da mulher na sociedade cubana 86

CAPÍTULO 3 - *NO HAY SÁBADO SIN SOL* (1979) E *LOS PÁJAROS TIRÁNDOLE A LA ESCOPETA* (1984): A REVOLUÇÃO, O FEMININO E AS RESSIGNIFICAÇÕES DAS RELAÇÕES DE GÊNERO 102

2.3. Los pájaros tirándole a la escopeta: a mulher cubana e a maternidade 125

CONSIDERAÇÕES FINAIS 141

ANEXOS 145

REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS E BIBLIOGRÁFICAS 148

INTRODUÇÃO

A Revolução Cubana até hoje gera reações apaixonadas, muitas vezes tão viscerais que impossibilitam o diálogo. Os posicionamentos tomados a respeito de tal acontecimento histórico foram os mais distintos e variados possíveis. Entretanto, em grande parte, a impressão que se tem é de que existem apenas dois grupos: apoiadores e opositores da Revolução. A leitura polarizada que, em geral, se faz a respeito da Revolução Cubana simplifica e empobrece um processo altamente complexo. Infelizmente, em diversos momentos, essa percepção limitada afeta a visão que muitas pessoas possuem de outros aspectos internos à Ilha, como, por exemplo, sua produção artística. O fato de uma obra de arte ter sido produzida por um cubano dentro do contexto revolucionário já direciona, de certa forma, a interpretação que dela será feita pelo senso comum.[1] Assim, uma de nossas grandes preocupações tem sido não recair nessa perspectiva reducionista do senso comum. Ainda que reconheçamos a impossibilidade de um distanciamento total entre o pesquisador e o seu objeto de estudo e de uma imparcialidade absoluta. O cinema como manifestação artística não está livre de ser julgado pelo prisma da polarização. Mencionamos de maneira específica o cinema, pois são justamente quatro filmes cubanos produzidos e divulgados após 1959 que conformam as fontes deste trabalho.

Os filmes com os quais trabalhamos são: *Retrato de Teresa* (1979),[2] do diretor Pastor Vega, *No hay sábado sin sol* (1979),[3] de Manuel Herrera, *Hasta cierto punto* (1983),[4] de

[1] Consideramos necessário ressaltar que a atual produção acadêmica sobre Cuba no Brasil parte, sobretudo, de uma perspectiva crítica.

[2] Entre os prêmios obtidos pelo filme *Retratos de Teresa* encontram-se: a *Mención especial del Jurado* à Daysi Granados no IX Festival Internacional de Cinema de Huelva, Espanha; indicação como um dos filmes mais significativos do ano de 1979 pela *Selección anual de la Crítica*; recebeu também o *Premio Caracol* de melhor longa-metragem, de melhor produção (para Evelio Delgado), de melhor atuação feminina no cinema (para Daysi Granados); ganhou o I Concurso da Seção de Cinema, Rádio e TV da UNEAC realizado em Havana, em 1979*;* Prêmio do Comitê de Mulheres Soviéticas no XI Festival Internacional de Cinema realizado em Moscou, URSS; *Mención especial del Jurado* no Festival Internacional de Cinema de Santarém, realizado em Portugal em 1979*;* melhor atuação feminina no cinema para a atriz Daysi Granados no Primero concurso de atuação da Seção de Artes Cênicas de UNEAC, Havana, Cuba*; Premio Catalina de Oro* no XX Festival Internacional de Cinema; Prêmio de melhor atriz para Daysi Granados, em Cartagena, Colômbia, 1980; Prêmio de melhor atuação feminina para Daysi Granados no XI Festival Internacional Cinematográfico de Moscou, URSS, 1979*;* Segundo Prêmio (concedido pelo público); *Semana Internacional de Cine de Autor* em Benalmádena, Espanha*;* selecionado como o Filme notável do ano no Festival *de* Londres, Inglaterra, 1980*;* Prêmio de melhor atuação feminina (concedido pelo público) no Festival do Cinema Jovem em Hyères, França, 1980. Disponível em: https://tinyurl.com/y86w6zut. Acesso em: 04 fev. 2019.

[3] O filme venceu o *Premio de la Unión de Escritores y Artistas de Uzbekistán. Festival Internacional de Cine de Tashkent. URSS 1980.*
Disponível em: https://tinyurl.com/yc9xzmco. Acesso em: 04 fev. 2019.

[4] Alguns dos prêmios que o filme ganhou: *Gran Premio Coral. Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba. 1983; Premio Coral a la mejor actuación femenina (ex-aequo) a Mirta Ibarra. Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba. 1983; Primer premio Caracol*

Tomas Gutiérrez Alea, e *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984),[5] de Rolando Díaz.[6] Os quatro filmes analisados nesta dissertação foram produzidos pelo *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* – ICAIC. O ICAIC foi criado para ser o órgão responsável por congregar e controlar a produção cinematográfica pós-Revolução.[7] A partir do exame das fontes fílmicas, temos como finalidade, nesta pesquisa, compreender e analisar as representações criadas e difundidas a respeito da mulher cubana pelo cinema nas décadas de 1970 e 1980. Buscamos, ainda, compreender o papel desempenhado pelo cinema na definição e na implantação do novo lugar social e político a ser ocupado pelas cubanas. Temos entendido que essas representações atendiam, até certo ponto, aos interesses do Estado cubano. Não obstante, temos a preocupação de demonstrar que outras questões, objetivos e visões influíram no fazer fílmico, impedindo, dessa forma, que toda a produção do período atendesse apenas aos propósitos dos dirigentes revolucionários, como veremos ao longo da dissertação. Nessa perspectiva, nosso marco temporal se firma entre os anos de 1979 e 1984, período no qual os filmes em questão foram lançados. Selecionamos os referidos filmes por tratarem de maneira intensa a condição feminina, o espaço e o papel que a mulher ocupava e desempenhava na sociedade cubana, assim como todas as especificidades a isso atrelada.

O primeiro filme, *Retrato de Teresa* (1979), como o próprio título indica, tem como personagem principal Teresa, casada com Ramon, mãe de três meninos pequenos e operária da indústria têxtil. Seu grande desafio é conciliar, sem nenhuma ajuda externa, sua tripla jornada de trabalho: o cuidado com a casa e a família; a preocupação em atingir as metas de produção da fábrica em que trabalha e; o trabalho voluntário que faz dentro do sindicato, como responsável pelas atividades culturais. O grande conflito do filme se dá por meio da relação do

(ex-aequo). Festival Nacional UNEAC de Cine, Radio y Televisión. La Habana, Cuba. 1984; Makhila de Plata, Premio Especial del Jurado. Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano. Biarritz, Francia. 1984; Seleccionado como Filme Notable del Año. Festival Internacional de Cine de Londres, Gran Bretaña. 1984; Tercer Premio. Festival Internacional de Cine de Damasco, Siria. 1985.

[5] Alguns dos prêmios que o filme ganhou: *Primer Premio Catalina de Oro al mejor filme, Premio al mejor guión, Premio al mejor actor (Alberto Pujols), Premio Especial de actuación (Silvia Planas). XXIV Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, Colombia, 1984; Tercer Premio Coral. VI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba, 1984; Seleccionado entre los filmes más significativos del año. Selección Anual de la Crítica. La Habana, Cuba. 1984; Premio Rubén Martínez Villena otorgado por la UJC. La Habana, Cuba; Premios Caracol al mejor filme (ex-aequo); mejor sonido. Festival Nacional UNEAC de Cine, Radio y Televisión. La Habana, Cuba. 1984; Premio a la mejor actuación femenina a Consuelito Vidal. Festival de Cine de Bogotá. Colombia. 1984; Premio a la mejor película de habla hispana. Semana de Cine de Autor. Benalmádena, España. 1986; Tercer premio. Festival Internacional de Cine. Harare, Zimbabwe. 1987.*
Disponível em: https://tinyurl.com/y8fw24qa. Acesso em: 04 fev. 2019.

[6] Para ver os cartazes dos filmes, consultar os anexos 1, 2, 3 e 4 nas páginas 175-176.

[7] A respeito do ICAIC, ver: VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano*: Revolução e Política Cultural. São Paulo: Alameda, 2010.

casal, já que Ramon – um homem machista – se ressente por sua mulher não se dedicar exclusivamente à casa e à família, de tal forma que a todo momento a confronta com isso.

No hay sábado sin sol (1979), de Manuel Herrera, centra-se na história da personagem Maria. Essa personagem, que trabalha em um emprego burocrático de menor importância, é convidada por Otero a ocupar um novo cargo, no qual ajudará de maneira mais direta a Revolução e terá mais responsabilidades. Maria aceita a proposta e passa a ocupar o posto de *Trabajadora Comunal*,[8] sendo responsável por convencer os moradores da região a se mudarem para *Mamey*. *Mamey* é uma cidade construída pelo governo revolucionário com o intuito de se tornar um polo para a criação de gado e para a produção de leite, contribuindo, dessa forma, com a economia e com o abastecimento de Cuba. Enquanto o espectador acompanha, por meio do filme, o impacto da cidade *Mamey* na vida da população, ele também pode observar o resultado de tais mudanças na vida profissional e na vida pessoal de Maria.

Por sua vez, *Hasta cierto punto* (1983) se centra nas personagens de Oscar e Laudelina (Lina). Nessa obra, de caráter metalinguístico,[9] Oscar é um roteirista convidado por um diretor de cinema para escrever o roteiro de um filme de ficção, cuja temática principal é o machismo em Cuba. Assim, Oscar terá que retratar o sexismo presente na realidade cubana e, por meio disso, confrontar os homens cubanos com o seu próprio machismo, possibilitando, então, uma mudança de comportamento. Já Lina é uma mulher forte e decidida que trabalha no Porto de Havana, local onde se dá a pesquisa para o filme que será gravado. A partir da relação amorosa que se desenvolve entre as duas personagens principais, o espectador é exposto à maneira como o machismo permeia todas as esferas da sociedade cubana: estando ele presente em atitudes e comportamentos femininos e, também, em posicionamentos de homens que se dizem esclarecidos e que se propõem, inclusive, a combatê-lo.

Los pájaros tirándole a la escopeta (1984) se inicia com Emilio (Emilito) e Magdalena, dois jovens operários que se envolvem romanticamente. Ao terem contato com as respectivas famílias, eles têm que lidar com o subsequente relacionamento amoroso entre a mãe do rapaz, Hilda, e o pai da moça, Felo. Assim, a narrativa se centra nos dois casais e nas situações e conflitos causados pela grande proximidade entre as quatro personagens. Felo se revolta por sua filha ter perdido a virgindade antes do casamento, já Emilito se recusa a ver a sua mãe como uma mulher livre e sexualizada. As atitudes machistas dos dois expõem as

[8] Os *Trabajadores Comunais* são aqueles que trabalham diretamente para o Estado cubano, cumprindo as mais distintas funções, determinadas de acordo com a necessidade da população do lugar no qual atuam.
[9] O filme em questão faz uso da metalinguagem, pois apresenta reflexões sobre o fazer cinematográfico no enredo da ficção.

diferentes expectativas e cobranças sofridas por homens e mulheres em Cuba, tal como o machismo que se traduz na percepção de posse e controle que as personagens masculinas têm em relação às mulheres de suas famílias.

Consideramos necessário salientar que todos os filmes analisados nesta dissertação foram dirigidos por homens. Nas décadas de 1970 e de 1980, o número de mulheres que trabalhavam no ICAIC era bastante reduzido, uma vez que as funções disponíveis para o sexo feminino eram limitadas. Existia, naquele contexto, a percepção de que alguns cargos – tais como edição e montagem – poderiam ser ocupados por mulheres, enquanto outros – como direção – deveriam ser desempenhados prioritariamente por homens.[10] Com efeito, as representações da mulher cubana que aparecem nas telas no período em questão foram influenciadas e determinadas por interesses do Estado, como também foram feitas quase que exclusivamente por homens. Cabe apontar que, para nós, a compreensão de representação não pretende abarcar todas as especificidades, as circunstâncias e as trajetórias das diferentes mulheres.[11] Nesse sentido, as representações tecidas a respeito do feminino e das distintas situações vivenciadas pelas mulheres nas obras analisadas são limitadas, sejam elas dirigidas por homens ou por mulheres. Contudo, podemos inferir que a não participação das mulheres no processo de produção dos filmes contribuiu para que essas representações femininas criadas pelo cinema fossem ainda menos plurais e abrangentes.[12]

Por trabalharmos com as representações sobre as mulheres cubanas feitas e difundidas pelo cinema, é preciso abordar o conceito de representação e a incorporação das mulheres como categoria analítica na pesquisa histórica. Para compreender as maneiras como as mulheres cubanas são representadas nos quatro filmes aqui trabalhados, torna-se necessário recorrer a Roger Chartier:[13]

---

[10] Até os anos 1970, Sara Gómez foi a única diretora a trabalhar no ICAIC. Não apenas seu gênero a diferenciava dos demais cineastas, mas também o fato de ser negra e lésbica. Gómez faleceu em 1974, existe a suspeita de que ela tenha cometido suicídio. A experiência de Sara Gómez no Instituto não transcorreu sem sobressaltos. Nesse período, ela foi uma das poucas a abordar em seus filmes a discriminação sofrida pela população negra, mais especificamente pelas mulheres negras. Para saber mais a respeito da referida diretora, ver: VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema cubano*: revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010, p. 250-264.

[11] Entre as questões que diferenciam as mulheres podemos apontar: raça, idade, orientação sexual, classe social, entre outros.

[12] Uma ausência que notamos nas representações femininas analisadas na presente dissertação é a da mulher negra. O silenciamento e o apagamento da mulher negra no cinema do período serão questões abordadas no primeiro capítulo de nossa dissertação.

[13] CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. *Revista Fronteiras*. Dourados –MS, v. 13, n. 24, p. 15-29, jul/dez. 2011; CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*: a história entre certeza e inquietudes. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2002.

> Para o historiador, os embates pelas representações da realidade possuem o objetivo de ordenar a própria estrutura social e evidenciam as estratégias dos diferentes grupos, suas relações sociais e o espaço em que estes constroem um modo de ser-percebido que constitui sua identidade.[14]

Chartier também formulou que, apesar das representações aspirarem à universalidade, elas não são discursos neutros. Nesse sentido, elas são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. Sendo imprescindível associá-las com aqueles que as criam, pois só assim é possível a compreensão das intencionalidades que motivam tal criação.[15]

Os trabalhos de Roger Chartier nos ajudam a entender que as representações criadas pelos filmes não são um reflexo exato da mulher cubana. Essas representações são construções forjadas por um grupo e, por conseguinte, elas possuem uma intencionalidade. Nessa perspectiva, entendemos que os filmes criaram e divulgaram novas representações políticas, culturais e sociais a respeito das mulheres, enquadrando-se no novo discurso empreendido pelo governo revolucionário, pelo ICAIC e pelos diretores. Dessa forma, os filmes são meios privilegiados para a compreensão das representações do feminino construídas e difundidas dentro da Ilha.

No que diz respeito à incorporação das mulheres como categoria analítica na pesquisa histórica, foi somente no final da década de 1960 que as mulheres foram alçadas à condição de objeto e de sujeito da História, marcando a emergência da História das Mulheres.[16] Até aquele momento existia a percepção de um sujeito humano universal. Acreditava-se que, ao usar o sujeito "homem", [17] as mulheres estariam incluídas, aspecto que, em nossos dias, é bastante questionado.[18] A inserção da História das Mulheres foi "inspirada por questionamentos feministas e por mudanças que ocorriam na historiografia, entre as quais, a ênfase em temas como família, sexualidade, representações, cotidiano e grupos 'excluídos'".[19]

---

[14] PRATES, Thiago Henrique Oliveira. *O mundo não acaba no Malecón*: exílio, intelectuais e dissidência política nas revistas. Encuentro de la Cultura Cubana e Revista Hispano Cubana (1996-2002). Dissertação (História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.
[15] CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1988, p. 17.
[16] SOIHET Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 258, 2007.
[17] Carla Bassanezi Pinsky, Rachel Soihet e Joana Maria Pedro esclarecem que o uso do termo "homem" em realidade remetia ao homem branco e ocidental. PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de Gênero e História Social. *Revista Estudos Feministas*, v. 17, n. 1, p. 160, 2009. SOIHET Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 284, 2007.
[18] SOIHET Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 284, 2007.
[19] PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de Gênero e História Social. *Revista Estudos Feministas*, v. 17, n. 1, p. 160, 2009.

A História das Mulheres é uma das responsáveis pelo descrédito da crença do sujeito humano universal dentro da historiografia. A denúncia da exclusão das mulheres da História Geral foi seguida pela busca por visibilidade.[20] Nesse processo, juntamente com o movimento feminista, a História das Mulheres empregava a noção de "mulheres" como uma categoria homogênea.[21] A ideia de uma identidade comum, que seria compartilhada por todas as mulheres, silenciava e negava diversos aspectos – tais como raça, idade, geração, nacionalidade e sexualidade – que pudessem ameaçar essa pretensa unidade. Outro problema que a História das Mulheres nos apresenta diz respeito aos estudos sobre os homens, uma vez que não integra outras análises, como aquelas que estão relacionadas à masculinidade.[22] Acreditamos que, para melhor compreendermos o conceito de feminilidade existente em Cuba nas décadas de 1970 e de 1980, é necessário, também, conhecer o que era entendido por masculinidade no referido período.[23] Percebemos, ao longo desta pesquisa, que a construção em torno do ideal de "mulher cubana" era, de modo frequente, articulado para que, em certos momentos, ocorresse oposição e, em outros momentos, complementaridade em relação ao ideal de "homem cubano". Diante disso, reconhecemos a importância da História das Mulheres; todavia, o fato de colocar todas as mulheres em apenas uma única categoria, assim como a deliberada exclusão da palavra homem,[24] leva-nos a optar pelo uso do conceito de gênero neste trabalho.

Nesse sentido, as leituras de Joan W. Scott foram muito importantes como suporte teórico.[25] A autora reforçou um elemento que já havíamos constatado, a saber, a não existência de soluções únicas e simples quando se trabalha com a categoria de gênero. Ao reconstruir o

---

[20] *Ibidem.*

[21] SOIHET Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 287, 2007.

[22] HOUBRE, Gabriele. A propósito da história das mulheres e do gênero: entrevista com Gabrielle Houbre. Entrevista conduzida por Marlon Salomon. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 12(2): 264, p. 136, maio-agosto/2004.

[23] A partir dos estudos de Andreas Goosses, compreendemos feminilidade e masculinidade não como categorias biológicas, mas como uma construção histórica, social e cultural, a qual é transmitida por gerações. Essa construção impõe que determinados comportamentos sejam associados e aceitos em um gênero e não em outro. Essa construção se daria, entre outros fatores, pela distribuição de poder, pela desigualdade e repressão existentes dentro de uma sociedade.Cf. GOOSSES, Andreas. La tierra gira masculinamente, compañero. El ideal de masculinidad del guerrillero. In: HELFRICH, Silke. *Género, feminismo y masculinidad en América Latina.* El Salvador: Heinrich Boll, 2001, p. 207-224.

[24] Gabriele Houbre aponta que, por causa do apagamento sofrido pelas mulheres ao longo da história, a abordagem realizada pela História das Mulheres reagiu com a exclusão deliberada do termo "homem". Cf. HOUBRE, Gabriele. A propósito da história das mulheres e do gênero: entrevista com Gabrielle Houbre. Entrevista conduzida por Marlon Salomon. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 2, maio-agosto, p. 135-143, 2004.

[25] Scott, J. W. (1995). Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: Educação & Realidade. Porto Alegre, v. 20, n.2, jul./dez., p.71-99. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAneroJoan%20Scott.pdf. Acesso em: 01 fev. 2018.

caminho traçado pelo termo gênero – de sua formulação até os múltiplos significados e espaços que veio a ocupar –, Joan W. Scott nos mostrou como o conceito foi entendido de maneiras distintas ao longo da história. Com base em suas reflexões e na de outras autoras, apreendemos que, ao contrário do que muitos acreditam, as qualidades e os traços atribuídos aos homens e às mulheres não são inatos.[26] O discurso que defende a naturalização de características inatas se configura como uma maneira não apenas de determinar espaços de atuação, mas também de justificar preconceitos. Dessa forma, compreendemos que, segundo as palavras de Gabriele Houbre, "o conceito gênero trata da construção social e cultural dos sexos, das identidades sexuais".[27] Seguindo essa mesma lógica, a estudiosa Carla Pinsky sublinha que "a vantagem da categoria de gênero é justamente permitir, e mais, exigir que o estudo e a análise sejam feitos sem definições preestabelecidas com relação aos significados ligados às diferenças sexuais. Essas definições devem ser buscadas em cada contexto".[28]

Nessa perspectiva, a afirmação de Joan W. Scott de que o gênero é a primeira forma de significar as relações de poder corrobora com a nossa compreensão. Pois, entendemos que o ser mulher, de maneira recorrente, tem estado ligado à restrição de liberdades e de direitos. Conforme bem salientaram Rachel Soihet e Joana Maria Pedro a respeito das contribuições Joan W. Scott, o uso do termo:

> […] 'gênero' dá ênfase ao caráter fundamentalmente social, cultural, das distinções baseadas no sexo, afastando o fantasma da naturalização; dá precisão à ideia de assimetria e de hierarquia nas relações entre homens e mulheres, incorporando a dimensão das relações de poder; dá relevo ao aspecto relacional entre as mulheres e os homens, ou seja, de que nenhuma compreensão de qualquer um dos dois poderia existir através de um estudo que os considerasse totalmente em separado. Acresce-se a significação, emprestada por esses estudos, à articulação do gênero com a classe e a raça/etnia. Interesse indicativo não apenas do compromisso com a inclusão da fala dos oprimidos, mas também da convicção de que as desigualdades de poder se organizam, no mínimo, conforme esses três eixos.[29]

Compreendemos, então, o gênero como algo que ultrapassa a categoria biológica, constituindo-se como uma construção histórica, social e cultural, a qual, ao ser transmitida por gerações, impõe que determinados comportamentos sejam associados e aceitos em um gênero

[26] PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloísa de; SZWAKO, José (orgs.). *Diferenças, igualdade*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009, p. 119.
[27] HOUBRE, Gabriele. A propósito da história das mulheres e do gênero: entrevista com Gabrielle Houbre. Entrevista conduzida por Marlon Salomon. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 136, maio/agosto 2004.
[28] PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de Gênero e História Social. *Revista Estudos Feministas*, v. 17, n. 1, p. 164, 2009.
[29] SOIHET Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 288-289, 2007.

e não em outro. Essa construção se daria, entre outros fatores, pela distribuição de poder, pela desigualdade e pela repressão existentes dentro de uma sociedade. No caso dos homens, existe a cobrança de que apresentem características associadas à masculinidade, no caso das mulheres, à feminilidade. O ideal da feminilidade seria a soma de todas as qualidades, características e valores femininos desejáveis que foram histórica, social e culturalmente construídos. O ser mulher, portanto, seria determinado pelo que é ensinado desde a infância às meninas, que, na maior parte do tempo, de maneira inconsciente, internalizam a noção de que existe um comportamento correto a ser seguido pelo simples fato de serem mulheres.

Por termos filmes como fontes, é preciso discutirmos a relação entre cinema e história. Visto até os anos 1960 com desconfiança e com desprezo pelos historiadores, o cinema raramente aparecia na pesquisa histórica e, quando utilizado, era apenas para reafirmar e para ilustrar uma conclusão alcançada por outros meios. Foi apenas na década de 1970, com a ascensão da Nova História,[30] que o cinema foi alçado à categoria de objeto digno do fazer historiográfico.[31] Michéle Lagny sublinha que é nesse período que os historiadores se interessaram "pelas fontes cinematográficas, por seu valor documental e pelos cuidados que deve[ria]m ser tomados ao utilizá-las".[32]

Marc Ferro pode ser apontado como um dos responsáveis pela validação do cinema como fonte para os historiadores.[33] O autor afirma que o cinema é um testemunho singular e privilegiado do seu tempo, já que, em sua opinião, o cinema não é passível de ser controlado por instâncias que lhe são externas, como, por exemplo, o Estado. Essa autonomia em relação aos poderes lhe permitiria, mesmo dentro de regimes autoritários, em que o controle da produção artística é forte, exprimir uma ideologia própria. Apesar da importância das reflexões formuladas pelo referido historiador, tomaremos os devidos cuidados no que se refere a essa afirmação. Consideramos o filme como um testemunho da sociedade que o produziu,[34] todavia, constatamos que, no caso do cinema cubano pós-1959, em determinada instância, existe sim um controle exercido pelo Estado e pela direção do ICAIC sobre o corte final. Reconhecemos, ainda, que a não conformidade dos cineastas dentro de um sistema particular como Cuba, resulta

[30] Entende-se por Nova História o movimento francês de renovação da historiografia que teve como uma de suas características a identificação de novos objetos e de novos métodos. Cf. NORA, Pierre (org). *História*: novos objetos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.
[31] MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História*: Questões & Debates. Curitiba, n. 38, p. 12, 2003.
[32] LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e História do tempo presente. *Revista Tempo e Argumento*, 2012, p. 25.
[33] FERRO, Marc. *Cinema e história.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.143.
[34] NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. *O Olho da História*. UFBA, nº. 3, p. 3, 2007.

em diminuição da liberdade criativa ou mesmo na perseguição de muitos indivíduos. Porém, em diversos momentos, os diretores conseguiram inserir pesadas críticas em seus filmes, como demonstraremos mais adiante.[35]

A validade das representações criadas pelas obras cinematográficas e a possibilidade de se conhecer o real através dos filmes são aspectos, de modo recorrente, abordados pelos estudiosos da relação entre História e cinema. As imagens podem confundir o espectador e podem levá-lo a crer que os filmes se aproximam mais da realidade do que outras fontes. Assim, um de nossos objetivos é advertir ao leitor que as cenas vistas em tela não são, tampouco poderão ser, uma reprodução fiel da realidade. Ou seja, consonante Mônica Kornis: "a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico".[36] O filme, portanto, configura-se não apenas como meio de construção e de difusão de representações da realidade – específicas e datadas –, mas também como obra que faz emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir.[37] As intencionalidades que motivam a produção dos filmes também servem para questionar a percepção de ser o cinema um "reflexo" direto da sociedade. Toda produção cinematográfica é feita visando uma finalidade, existem propósitos a serem alcançados com toda obra. Filmes criam e veiculam representações que influenciam o espectador, suas percepções e suas leituras de mundo.

Ainda sobre essa temática, é importante sublinhar que nem tudo que aparece na tela é resultado de escolhas conscientes de seus idealizadores. Michèle Langy, Cristiane Nova e Mônica Kornis salientaram a impossibilidade de negar que o cinema captura indícios sobre o mundo, por mais deformados que eles sejam.[38] Nessa perspectiva, os filmes carregam em si as escolhas das pessoas que estiveram envolvidas em sua produção e os vestígios que, inadvertidamente, aparecem no corte final. Diante desse quadro, interessa-nos: entender as representações, as mensagens disseminadas pelos filmes e as intencionalidades que motivaram essas criações, reconhecer os vestígios e os elementos inconscientes que aparecem nos filmes.[39]

---

[35] Na presente dissertação compreendemos que o fazer cinematográfico consiste em um processo coletivo, sendo a obra fílmica, portanto, resultado do trabalho de muitas pessoas. Entretanto, reconhecemos, ainda, que no meio cinematográfico existe uma hierarquia, segundo a qual os diretores ocupam papel principal.

[36] KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 2, 1992.

[37] LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo*: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 110-111.

[38] LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo*: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 115.

[39] NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. *O Olho da História*. UFBA, nº. 3, p. 5, 2007.

Michèle Langy aborda também outra questão determinante para nossa dissertação: as dificuldades enfrentadas pelo historiador no que diz respeito à leitura da imagem, algo que, em suas palavras, exige um domínio mínimo daqueles que trabalham tendo o cinema como fonte e/ou objeto.[40] Sendo assim, o entendimento das escolhas estéticas e técnicas feitas pelos idealizadores são parte inquestionável de nossa pesquisa. Para alcançar tal intento, recorremos aos livros: *Lendo as imagens do cinema*[41] e *Análisis del film*,[42] os quais apresentam conceitos básicos da linguagem cinematográfica. Esses estudos contribuíram com nossa busca por compreender a intencionalidade por detrás das escolhas que aparecem na tela. Ler as imagens com relativa segurança foi um de nossos objetivos desde o princípio; contudo, em nenhum momento almejamos atingir o nível de detalhamento dos críticos de cinema ou de outros profissionais da área. Trabalhos como *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*[43] foram imprescindíveis para que conseguíssemos perceber as diferenças de uma análise fílmica feita por um historiador e uma produzida por um crítico de cinema.

Ainda em conformidade com as proposições de Michèle Langy, que assinala a necessidade de o pesquisador ter sempre claro que o cinema, por mais específico e autônomo que seja, não se desenvolve isoladamente do domínio político, cultural e social.[44] É preciso avaliar a significação do filme em seu contexto – social, econômico, político e cultural –, inserindo-o em sua conjuntura nacional e temporal.[45] Ademais, é necessário relacioná-lo com outras fontes históricas.[46] Em consonância com tal perspectiva, Eduardo Victorio Morettin reafirmou a necessidade de não compreendermos e analisarmos o filme como algo fechado em si mesmo. Em suas palavras:

> a questão da análise fílmica deve ser pensada [...] não apenas nos termos de como a análise é feita, mas como se relaciona com o quadro geral traçado pelo levantamento das fontes, articulando-as a uma esfera mais ampla, vinculada à história cultural,

[40] LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo*: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 120.
[41] JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora SENAC, 2009.
[42] DE AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Análisis del Film.* Tradução de Carlos Losilla. 1ª ed. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 1990.
[43] CAPELATO, Maria Helena; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Tomé; MORETTIN, Eduardo (Orgs.). *História e cinema*: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007, p. 389.
[44] LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo*: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 123 – 125.
[45] LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo*: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 124
[46] *Ibidem*, p. 110-111.

> social e política, procurando as matrizes de estruturas representacionais, anteriores ao cinema, mas que ele absorve, retrabalha e constrói.[47]

Como mencionado ao longo desta introdução, tivemos como propósito realizar uma análise profícua de nossas fontes, de modo que buscamos articular a análise da narrativa e do contexto histórico de produção dos filmes e, também, realizar uma leitura fílmica de cada obra, a qual consideramos imprescindível. Sendo assim, esteve entre nossos objetivos abordar questões tais como o desenho sonoro das obras, as músicas escolhidas, as opções de fotografia, dentre outras escolhas feitas pelos diretores e pelos demais envolvidos no fazer fílmico. Contudo, queremos frisar que não atingiremos o nível de aprofundamento que os críticos cinematográficos alcançam em suas análises.

Os filmes com os quais trabalharemos nesta dissertação transitam entre diversos gêneros cinematográficos, não sendo de nosso interesse abordar cada um deles especificamente. Todavia, um deles, o melodrama, mostra-se presente em mais de uma obra, assim, optamos por inserir uma explicação a seu respeito. A fim de melhor compreender o conceito de melodrama, apoiamo-nos nas reflexões realizadas por Peter Brooks em seu livro *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*.[48] Brooks explica que o termo "melodrama" surgiu na França de princípios do século XIX, mais precisamente no universo teatral. Tendo sido criado no contexto dos desdobramentos da Revolução Francesa, um momento no qual a tradição, a ética, a moralidade e as verdades, que até então eram tidas como certas, passavam a ser questionadas. Portanto, o melodrama é resultado de um período que precisava criar novas representações verbais, expressões que dessem conta do novo, isto é, de uma nova aspiração de mundo e de uma nova moralidade.[49] Inicialmente, o melodrama sinalizava uma peça teatral acompanhada por música, combinando perfeitamente com o anseio pela novidade daquele momento, visto que a música havia sido adicionada com o intuito de se criar uma nova forma de expressão.[50]

Apesar de ter sido criado para dar conta de um novo momento histórico e de todas as transformações estéticas por ele trazidas, o melodrama recebeu uma má reputação, de modo que o termo foi utilizado de forma pejorativa. Para muitas pessoas que viveram aquela conjuntura francesa, ele foi considerado como uma manifestação artística menor ou mesmo

[47] MORETTIN, Eduardo Victorio. Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método. *Esboços*. v. 21, n. 31, p. 59-60.
[48] BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. Balzac, Henry James, and the mode of excess. New Haven: Yale University Press, 1976.
[49] *Ibidem*, p. 15.
[50] *Ibidem*, p. 14.

ridícula. De modo quase consensual, o melodrama passou a ser entendido como: excessivamente emotivo; possuidor de uma exagerada polarização moral entre o bem e o mal; propenso aos extremos, entre outros.[51] O fato de o gênero melodramático ter sido associado às camadas sociais mais populares contribuiu para que fosse um gênero bastante desvalorizado.[52]

Não obstante, para alguns autores, as características que contribuíam para que o melodrama fosse atacado são as mesmas que podem cooperar para que ele seja visto como uma manifestação artística rica e relevante. Existem, ainda, os estudiosos – como Eric Bentley – que defendem o gênero como uma contraposição ao naturalismo, uma vez que ajudaria a suprir a necessidade existencial que temos de enredos dramáticos.[53] Brooks afirmar que, quando o melodrama aparece em sua mais baixa qualidade – em geral no formato de telenovela –, ele tende a ser mais convencional e menos propenso aos riscos e às inovações. Todavia, o autor sublinha que o melodrama não pode ser categorizado como algo sem valor, pois, quando é bem executado, ele consegue expressar, de maneira única, questões morais provenientes da existência humana.[54]

Cabe salientar que o melodrama ultrapassou os limites do teatro, sendo encontrado na literatura, na televisão e no cinema. De acordo com Claudio Salinas Muñoz – cujo tema de pesquisa é o melodrama na produção cinematográfica da América Latina –, o melodrama ultrapassa a categoria de gênero, devendo ser entendido como uma matriz da imaginação teatral e narrativa, a qual, por sua vez, coopera para a produção de sentido em meio as experiências cotidianas de indivíduos e de grupos sociais diversos.[55]

Ainda segundo Salinas Muñoz, a trajetória da intriga melodramática na América Latina tem seu início no contexto d formação das nações, como uma das alternativas de construção narrativa empregada para se produzir relatos que auxiliassem no processo de unificação das nações, na consolidação de um sentimento de unidade e de pertencimento. Sendo assim, alguns elementos foram comuns às narrativas: o relato amoroso, o apelo à emoção, o drama e a intriga. Peter Brooks também pontua como característico ao melodrama a existência

[51] BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. Balzac, Henry James, and the mode of excess. New Haven: Yale University Press, 1976, p. 12.
[52] *Ibidem*, p. 26.
[53] *Ibidem*, p. 11 e 12.
[54] *Ibidem*, p. 12.
[55] SALINAS MUÑOZ, Claudio. Melodramas, Identidades y Modernidades Latinoamericanas en el Cine Actual: de Amores Perros a Sábado. Aisthesis, Santiago, n. 48, p. 113, 2010.

de uma polarização, na qual, em geral, o vilão e o herói são facilmente perceptíveis e pouco complexos em suas motivações.[56]

Conforme Salinas Muñoz, é comum se observar que a estrutura do enredo melodramático está calcada em quatro sentimentos elementares da existência humana: o medo, o entusiasmo, a pena e o riso. Esses sentimentos seriam representados em quatro tipos de experiências: sensações terríveis, excitantes, ternas e grotescas. Por sua vez, tais sentimentos seriam personificados em quatros estereótipos: o traidor, o justiceiro, a vítima e o bobo. Assim, a narrativa seria permeada pela consciência da "fatalidade da vida", que despertaria nos personagens a aceitação do destino ou a ação transformadora. A fatalidade ou o destino trágico, por vezes, sujeitaria a personagem principal às provações que fortalecem seu caráter e a transformam em uma pessoa melhor.

Os filmes cubanos das décadas de 1970 e de 1980 são explícitos sobre as personagens que desempenham os papéis de heroínas. A polarização entre o "bem" e o "mal" também está presente, notando-se uma ênfase intencional sobre as características negativas dos vilões. Assim, muitos deles são representados, pelos filmes, de maneira tão caricata, sendo expressamente ridicularizados a tal ponto que não despertam apenas raiva no espectador, mas também geram o riso e o deboche.

Uma das estratégias empregadas por vários diretores, para conseguirem se conectar com o espectador, auxiliando-o em sua transformação, foi inserir diferentes gêneros cinematográficos nos filmes. Dessa forma, a expectativa era que o espectador sentisse uma ampla gama de sentimentos, indo da tristeza ao riso. Os diretores acreditavam que esse era um dos caminhos mais eficazes para despertar, por meio do filme, um ímpeto transformador, o qual motivaria as pessoas que assistissem a se engajarem na modificação da realidade em que estavam inseridas. Dentre os gêneros fílmicos encontrados nos melodramas cubanos, os elementos da comédia e do romance, em maior ou menor grau, talvez sejam os mais presentes. Em muitas das obras existem um casal. Se os dois, sempre um homem e uma mulher, ainda não estão romanticamente envolvidos no princípio do filme, eles se encaminharão para a concretização de uma relação amorosa em algum momento da narrativa. Os conflitos existentes sempre passam por esses casais, abordando desde desencontros impostos pela vida até conflitos gerados por diferentes maneiras de entender e de experimentar o mundo. Já o riso consiste em

[56] BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. Balzac, Henry James, and the mode of excess. New Haven: Yale University Press, 1976, p.16 -17.

uma estratégia de entretenimento do filme e, também, em uma maneira de usar o humor para dar mais leveza às temáticas mais complicadas.

Como dito, o melodrama, assim como outros gêneros fílmicos produzidos em Cuba, busca contribuir ativamente para a transformação e para o aprimoramento da população. Logo, o uso do melodrama tendo essa finalidade se contrapõe à percepção de muitos, segundo a qual ele seria uma forma menor de arte. O estudioso Claudio Salinas Muñoz combate a noção de que tais narrativas podem ser classificadas como algo simplista e sem valor, quando afirma que elas possuem uma intencionalidade direcionada para a forma, o sentimento e a política.[57] O autor ainda afirma que, apesar do melodrama clássico exibir características reacionárias – como, por exemplo, a exaltação da estrutura patriarcal do poder e da objetificação da mulher –, ele também pode ser crítico e subversivo, inclusive com relação às próprias estruturas de poder.[58]

Como abordamos em outro momento, nos filmes produzidos nas décadas de 1970 e de 1980 e, mais especificamente, naqueles que tratam de forma contundente as questões que dizem respeito às mulheres cubanas, encontramos tanto narrativas que endossavam e disseminavam o discurso oficial do Estado, como narrativas que, em diferentes níveis, criticavam as escolhas dos líderes revolucionários e os consequentes caminhos seguidos pela Revolução. Os quatro filmes com os quais trabalhamos de maneira mais aprofundada nos próximos capítulos contribuíram para exemplificar como esses posicionamentos ocorreram distintamente de uma obra para outra.

Ao longo desta pesquisa de mestrado, tivemos a preocupação de não realizar uma análise reducionista dos quatro filmes, de modo que intentamos compreender quais foram as representações das mulheres cubanas criadas e difundidas pelo regime revolucionário inaugurado em 1959 e por seus agentes, buscando articulá-las ao contexto político, social e cultural existente na Ilha após a Revolução, em especial do período em que os filmes foram produzidos e exibidos de forma inédita. Buscamos também cotejar o trabalho com outras fontes, entre as quais encontram-se: os discursos pronunciados por Fidel Castro;[59] as resoluções e as diretrizes oficiais; as legislações que abordam especificamente a situação jurídica da mulher cubana e; as leis de criação de organismos culturais.[60]

---

[57]SALINAS MUÑOZ, Claudio. *Melodramas, Identidades y Modernidades en la Cinematografía Latinoamericana Contemporánea 1990-2010*, 2014. Doutorado, Universidad de Chile, Chile, 2014, p. 32.
[58] *Ibidem*, p. 38.
[59] Na presente dissertação utilizaremos discursos de Fidel Castro, que foram pronunciados entre 1959 e 1985 e encontram-se disponíveis em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/. Acesso em: 31 jan. 2019.
[60] CUBA. *Creación del Instituto Cubano de Arte e industria Cinematográficas ICAIC*, Ley nº 169, 24 de marzo de 1959. Disponível em: https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2008/08/15/ley-no-169-de-creacion-

Estruturamos o trabalho em três capítulos. No primeiro capítulo, procuramos apresentar o cenário cultural cubano, suas particularidades e o lugar ocupado pelo cinema e pela mulher nele. Abordamos como certas querelas intelectuais fizeram com que os dirigentes revolucionários buscassem a implementação de diretrizes para uma política cultural na Ilha.[61] Dissertamos, ainda, sobre a importância que as mulheres tiveram para o Estado revolucionário, e, para isso, expomos, de maneira breve, um pouco da realidade vivenciada pelas cubanas antes de 1959. Em seguida, mostramos o espaço que o cinema ocupou nesse cenário tão particular, assim como os motivos que fizeram com que a temática feminina fosse tão presente e importante para a produção fílmica, sobretudo nas décadas de 1970 e de 1980.

No segundo capítulo, centramo-nos na análise de dois filmes, *Retrato de Teresa* (1979), dirigido por Pastor Veja, e *Hasta cierto punto* (1984), do diretor Tomás Gutiérrez Alea, os quais abordaram – de formas distintas – as particularidades do ser mulher em Cuba nas décadas de 1970 e de 1980. Nessa perspectiva, optamos por analisá-los no mesmo capítulo, pois abordam de maneira contundente a entrada das mulheres cubanas no universo do trabalho assalariado e os impactos oriundos desse fato. *Retrato de Teresa* e *Hasta cierto punto* são obras que tratam de aspectos específicos referentes às mulheres cubanas, tendo, assim, auxiliado na criação de representações femininas que atendiam aos interesses do Estado revolucionário. Todavia, como demonstramos, as representações por eles criadas não conceberam de maneira exata e acrítica os interesses estatais, tendo os diretores conseguido inserir no resultado final de seus filmes críticas à Revolução e a seus dirigentes.

No terceiro capítulo, partindo das análises de *No hay sábado sin sol* (1979), do director Manuel Herrera, e de *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984), dirigido por Rolando Díaz, mostramos como as mudanças de expectativas em relação aos papéis que deveriam ser desempenhados por homens e por mulheres modificaram as relações entre os dois gêneros, em especial as de cunho romântico. Demonstramos, também, como, mesmo diante de tantas transformações, muitas ideias e comportamentos conservadores ainda estavam presentes e

---

del-icaic/. Acesso em: 30 jan. 2019. CUBA. *Código de Familia*, Ley nº 1289, 14 de fevereiro de 1975, p. 21. Disponível em: https://www.gacetaoficial.gob.cu/html/codigo%20de%20lafamilia.html. Acesso em: 28 jan. 2019. CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO E CULTURA DE CUBA, 1, 1971, Havana. *Resoluções do 1º congresso nacional de educação e cultura, Cuba*. São Paulo: Livramento, 1980.

[61] Consideramos pertinente para a nossa pesquisa a definição de "política cultural" elaborada por Ana Maria Ochoa Gautier, com qual tivemos contato por meio dos estudos realizados por Mariana Villaça. Segundo essa conceituação, a "política cultural" pode ser compreendida como a mobilização da cultura por distintos tipos de agentes – o Estado, os movimentos sociais, as indústrias culturais, os museus, as organizações turísticas, as associações de artistas, entre outras – com a finalidade de gerar transformações estéticas, organizacionais, políticas, econômicas e/ou sociais. Cf. VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema cubano*: revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010, p. 22.

fortes nas décadas de 1970 e de 1980. Nesse capítulo, o foco de nossa análise se concentra no impacto que as novas expectativas tiveram nas vidas das mulheres cubanas, as quais eram então confrontadas com novas cobranças, tudo isso enquanto ainda lidavam com as exigências originárias de uma realidade anterior à Revolução.

CAPITÚLO 1
A REVOLUÇÃO, O CINEMA E A MULHER CUBANA

1.1. A política cultural do governo revolucionário cubano

A entrada em Havana dos líderes revolucionários, em primeiro de janeiro de 1959, marcou o final da ditadura de Fulgencio Batista e o início daquele que veio a ser um dos mais significativos acontecimentos do continente americano: a Revolução Cubana. O processo que havia sido iniciado em 1953, com o ataque ao Quartel Moncada, e que, a princípio, contou apenas com um pequeno número de envolvidos,[62] conseguiu unir distintos setores da sociedade cubana: trabalhadores rurais e urbanos, estudantes universitários, intelectuais, segmentos mais abastados economicamente,[63] os quais, motivados pela luta antiditatorial, deixaram de lado, momentaneamente, suas divergências.

Com o triunfo da Revolução Cubana, o governo instaurado se confrontou com a difícil tarefa de administrar os anseios e os projetos dos grupos que o apoiaram, os quais possuíam expectativas variadas e conflitantes sobre os rumos que o país deveria seguir. Na busca por uma estabilidade que contribuísse para a governabilidade dos revolucionários, os dirigentes cubanos intentaram se aproximar dos três dos principais aliados políticos internos: o *Movimiento Revolucionario 26 de Julio* (M-26), o *Directorio Revolucionario 13 de Marzo* e o Partido Socialista Popular (PSP).[64] Concomitante a isso, a Revolução foi alvo de constantes e violentos ataques, os quais eram promovidos por opositores internos e externos. Por trás dos ataques se encontrava parcela considerável da antiga elite cubana[65] e o governo dos Estados

[62] Localizado em Santiago de Cuba, o Quartel Moncada foi, na época, considerado a segunda fortaleza militar de Cuba. Em 26 de julho de 1953, Fidel Castro liderou aproximadamente 150 cubanos e cubanas no que ficou conhecido como assalto ao Quartel Moncada. A expectativa era de que essa ação desse início à luta armada contra a ditadura de Fulgencio Batista. O assalto foi um fracasso, resultando na morte ou na prisão da maioria dos guerrilheiros.

[63] MISKULIN, Sílvia Cezar. *Cultura Ilhada*: Imprensa e Revolução Cubana (1959-1961). São Paulo: Xamã, 2003, p. 25.

[64] O Movimento Revolucionário 26 de julho (MR26-7) foi uma organização cubana de caráter político e militar, baseada em princípios nacionalistas e anti-imperialistas. Essa organização, que era encabeçada por Fidel Castro, havia sido criada por um grupo de revolucionários que tinha como objetivo combater a ditadura de Fulgencio Batista.

[65] De acordo com Luís Ayerbe, a antiga elite cubana que se beneficiava "dessa estrutura desigual do sistema econômico cubano" era composta "basicamente pela aristocracia rural, uma burguesia vinculada à atividade de especulação imobiliária, indústria turística, e uma classe média formada principalmente por profissionais liberais e funcionários do Estado". Nesse sentido, uma revolução que pregava o combate à desigualdade econômica e o

Unidos, que, ao terem seus interesses ameaçados pela nova ordem,[66] uniram-se com o intuito de conter e de inviabilizar os avanços revolucionários. A oposição exercida por grupos anticastristas e pelo governo estadunidense pode ser identificada em diversos episódios e ações, os quais abarcaram desde atos explicitamente violentos, como a invasão da Baía dos Porcos, em 1961, até o bloqueio econômico imposto a Cuba.[67]

Em princípio, Fidel Castro havia definido a Revolução como: "*ni capitalista ni comunista y que es una revolución propia"* com *"una ideología propia, enteramente propia, que tiene raíces cubanas, que es enteramente cubana y enteramente americana*".[68] No entanto, a intensificação dos ataques contrarrevolucionários e o crescente isolamento político e econômico ao qual Cuba havia sido submetida por pressão dos Estados Unidos foram fatores determinantes para que Fidel Castro declarasse, em 1961, o caráter socialista da Revolução: "*Eso es lo que no pueden perdonarnos, que estemos ahí en sus narices ¡y que hayamos hecho una Revolución socialista en las propias narices de Estados Unidos!*".[69] A aproximação política e econômica com a União Soviética e com outros países do bloco socialista passou a ser entendida como uma das principais opções para que Cuba prosseguisse com o projeto revolucionário. Diante disso, podemos perceber as dificuldades enfrentadas pelos dirigentes guerrilheiros nos primeiros anos de governo: eles não somente foram confrontados com a intensificação da oposição, como também precisaram lidar com os desafios associados ao fato de vivenciarem um acontecimento inédito no continente americano.

Mesmo em meio a esse cenário caótico, o governo revolucionário constatou que, para garantir a existência da Revolução e efetuar mudanças permanentes em Cuba, não seria suficiente apenas assumir a liderança do país e alterar suas leis, seria fundamental, também,

---

fim dos privilégios ameaçava o *status quo* e as posses dos referidos setores sociais. Cf. AYERBE, Luís Fernando. *A Revolução Cubana.* São Paulo: Editora UNESP, Coleção Revoluções do Século XX, 2004, p. 33-34.

[66] Os revolucionários cubanos implementaram muitas medidas que provocaram a revolta e a insatisfação da antiga elite cubana e, também, dos estadunidenses que tinham propriedades em Cuba, entre essas ações, podemos mencionar aquelas vinculadas à reforma agrária e à nacionalização de empresas.

[67] Em 1961, a Baía dos Porcos foi invadida por 1.500 exilados cubanos que haviam sido financiados pelo governo dos Estados Unidos e treinados pela CIA. A expectativa era de que os contrarrevolucionários conseguissem assumir o controle de Cuba e colocassem fim a Revolução. Essa operação foi um grande fracasso, pois os exilados foram contidos e subjugados. Cf. GOTT, Richard. *Cuba*: uma nova história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 218-224.

[68] CUBA. Primeiro-ministro. (1959-2008: Fidel Castro). *Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la concentración celebrada a su llegada del extranjero, en la Plaza Civica*, el 8 De Mayo de 1959.
Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1959/esp/f080559e.html. Acesso em: 01 dez. 2018.

[69] CUBA. Primeiro-ministro. (1959-2008: Fidel Castro). D*iscurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de Dobla República de Cuba, en las honras fúnebres de las víctimas del bombardeo a distintos puntos de la República*, efectuado en 23 y 12, frente al cementerio de Colón, el día 16 de abril de 1961. Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f160461e.html. Acesso em: 01 dez. 2018.

incentivar uma transformação na maneira como os cubanos pensavam e agiam. Nesse sentido, era preciso alterar os aspectos que contrariavam a nova ordem vigente, os quais haviam sido apropriados, internalizados e reproduzidos pela população durante séculos de dominação – sobretudo a norte-americana. Uma tarefa árdua, uma vez que a influência dessa dominação era sentida nos âmbitos político, econômico, social e cultural. Na tarefa de formar um novo cidadão cubano, a arte foi essencial.

O governo revolucionário percebeu o potencial formativo e transformador que a cultura poderia apresentar e, por isso, começou a utilizá-la sem demora na construção de uma nova sociedade cubana. A arte, em todas suas formas e representações, foi compreendida pelo governo não apenas como produtora de entretenimento para o povo, mas passou a ser percebida como uma eficiente ferramenta na formação da nova sociedade cubana, contribuindo ativamente para a mudança de pensamento, para a legitimação e para a propagação dos ideais revolucionários. Ou seja, a arte deveria auxiliar o governo a difundir e a alcançar seus objetivos.[70] Sendo assim, ao contrário do que acontece na maioria das sociedades burguesas, a cultura, em todas as suas formas e manifestações, não poderia ser restrita a um pequeno grupo, a uma elite, mas deveria ser democratizada e levada às camadas populares.

A importância conferida pelo governo revolucionário à democratização da cultura era indissociável da democratização da educação, pois um povo que não sabia ler e escrever não poderia se beneficiar da Revolução, nem tampouco poderia lutar plenamente pelo seu avanço. Em 1961, Fidel Castro prometeu – e cumpriu – que, no prazo de um ano, a Revolução erradicaria o analfabetismo em Cuba.[71] A grande mobilização popular ocasionada por esse projeto fez com que adolescentes e jovens adultos de todo o país deixassem suas casas e fossem para regiões remotas da Ilha com o intuito de alfabetizar crianças e adultos. Esse feito ficou conhecido como "Campanha de Alfabetização" e é considerado uma das grandes conquistas revolucionárias. O impacto dessa iniciativa e a dedicação das pessoas ao projeto de alfabetização são mais bem compreendidos quando consideramos que, naquele momento, ainda existiam muitos contrarrevolucionários na Ilha. Em virtude disso, os brigadistas da Campanha

[70] VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema cubano*: revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010, p. 39.
[71] CUBA. Primeiro-ministro. (1959-2008: Fidel Castro). *Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba, en la concentración celebrada en la Plaza de la Revolución "José Martí", para proclamar a Cuba Territorio Libre de Analfabetismo*, el 22 de diciembre de 1961. Disponível em: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f221261e.html>. Acesso em: 31 dez. 2018.

foram alvos de ataques violentos de uma parcela dos opositores do regime, algo que, em alguns casos, resultou na morte de professores e de estudantes.[72]

Com o objetivo de instrumentalizar a arte – em todas as suas vertentes – para a construção de uma nova sociedade, o governo cubano buscou se aproximar daqueles que a produziam, isto é, dos artistas e dos intelectuais, fossem eles cubanos ou estrangeiros. Diante disso, antes de prosseguirmos, consideramos necessário explicar o que entendemos por intelectual. Para delimitar o conceito, utilizamos as reflexões de Antonio Gramsci[73] e Jean-François Sirinelli,[74] pois consideramos que as formulações de ambos são as mais pertinentes para pensarmos a respeito dos intelectuais cubanos. Em seu texto *Os intelectuais e a organização da cultura*, Gramsci cunhou o termo "intelectual orgânico" para descrever os intelectuais ligados a cada segmento social, os quais produzem uma cultura que responde às suas necessidades,[75] e "lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político".[76] Em oposição a esse grupo, encontram-se os "intelectuais tradicionais que acreditam ser revestidos de características próprias, assim como autônomos e independentes do grupo social dominante.[77] O autor combate a percepção segundo a qual os intelectuais seriam um grupo inteiramente autônomo em relação ao Estado, fechado em si mesmo. Assim, Gramsci combate o senso comum, pelo qual os intelectuais produzem cultura e intervêm na esfera pública com ideias e com opiniões completamente desprovidas de interesses próprios.

Jean-François Sirinelli, por sua vez, conceitua o intelectual de duas maneiras, uma mais ampla e outra mais restrita. A acepção de caráter mais amplo e sociocultural engloba os criadores e os "mediadores culturais", tais como escritores, professores e jornalistas. Já a formulação de cunho mais estreito baseia-se na noção de engajamento, cabendo ao intelectual agir como testemunha ou consciência da sociedade. Ou seja, o intelectual deve se posicionar publicamente, transmitir suas ideias, suas percepções, levantar questões consideradas embaraçosas e confrontar outros indivíduos e grupos.

---

[72] FENTON, Alexandra C. *Vilma Espín:* her role in the Federation of Cuban Women and the tvolution of women's roles in revolutionary Cuba, 1960-1975. Master's Thesis. Dalhousie University, Nova Scotia, 2013, p.89. Disponível em: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1029.7321&rep=rep1&type=pdf. Acesso em: 24 jan. 2019.
[73] GRAMSCI, Antonio. A formação dos intelectuais. In: *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988, p. 8-23.
[74] SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: Rémond, René (org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
[75] GRAMSCI, Antonio. A formação dos intelectuais. In: *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988, p. 4.
[76] *Ibidem*, p. 3.
[77] *Ibidem*, p. 6.

Diante desse quadro, compreendemos que o intelectual é uma voz autorizada, um indivíduo que – atendendo aos interesses coletivos e/ou particulares – utiliza dos saberes que possui, da posição que ocupa e do status que mantém para, publicamente, articular uma ideia ou uma mensagem. Com isso, ele consegue atingir outras pessoas, sejam círculos restritos ou setores mais amplos da sociedade. O intelectual pode apresentar questões e problemas com o intuito de gerar confrontos que julga serem necessários, mas ele também pode fazer a opção por apoiar o sistema vigente, exaltando-o e privando-se de criticá-lo publicamente. Compreendemos que os diretores cujas obras são analisadas nessa dissertação fazem parte da concepção de intelectuais orgânicos, tendo em vista que estão vinculados a um órgão diretamente ligado aos interesses do Estado.

Os novos dirigentes esperavam que os intelectuais cubanos usassem o espaço e o *status* que possuíam dentro da sociedade cubana a fim de contribuírem com a Revolução. Todavia, nem todos seguiram esse caminho. Assim, após 1959, é possível identificar intelectuais que apresentaram posicionamentos distintos, sendo que muitos deles deixaram Cuba após a vitória dos revolucionários, manifestando, já em outros países, sua oposição ao novo regime. Existiram intelectuais que, em princípio, apoiaram a Revolução, porém, com o decorrer do tempo, decepcionaram-se e vislumbraram o exílio como a única maneira de conseguirem se expressar com liberdade e, dessa forma, influenciar no destino da Ilha. Houve, ainda, uma terceira parcela composta pelos intelectuais que optaram por permanecer em Cuba. Diante desse cenário:

> Buscando a aproximação com os intelectuais, durante a década de [19]60, Cuba transformou-se na grande anfitriã do mundo letrado e deu sentimento de unidade a uma "grande família intelectual". A ilha cumpriu, ademais, a função de referência obrigatória nas intervenções intelectuais e converteu-se em um cenário aglutinante (imaginário e real) de muitos intelectuais. O governo revolucionário passou a vislumbrar a criação de um novo espaço cultural latino-americano, por meio de suas instituições político-culturais (como a *Casa de las Américas*, especializada na promoção de relações culturais com a América Latina), que possuíam um discurso com apelação identitária e utópica em torno da ideia de desenvolvimento e revolução. Esse discurso tinha um forte conteúdo latino-americanista e terceiro-mundista, a partir do qual pretendiam revitalizar o integracionismo de cunho bolivariano.[78]

Nesse primeiro momento, o papel do intelectual na Revolução foi um dos temas mais discutidos dentro e fora da Ilha. Em virtude da heterogeneidade do grupo compreendido no termo "intelectual", os debates resultaram em diferentes concepções sobre qual seria a função exercida por eles na sociedade que estava sendo construída. Para alguns intelectuais,

[78] COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina*: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa. São Paulo: Alameda, 2013, p. 47.

lutar pela Revolução equivaleria a oferecer apoio irrestrito aos seus dirigentes. Para outros, o intelectual que, de modo autêntico, desejasse fortalecer o processo revolucionário seria aquele que estivesse disposto a utilizar seu *status* para, publicamente, realizar elogios e críticas que julgasse necessárias.[79]

Apesar desses debates, é incontestável o predomínio do encantamento recíproco entre os intelectuais e a Revolução durante a primeira década após 1959. Otimistas com as possibilidades abertas pelo movimento revolucionário, um grupo considerável de intelectuais optou pelo engajamento político ao colocarem sua arte a serviço do novo regime. Os intelectuais cubanos, que escolheram permanecer na Ilha, viram nesse momento da história cubana a possibilidade de participarem, de modo direto, da configuração cultural e política do país. De maneira semelhante, uma parcela significativa dos intelectuais estrangeiros considerou a experiência socialista cubana como uma fonte de esperança. Nesse sentido, ao resistir às pressões e às agressões realizadas pelos Estados Unidos, Cuba foi responsável por promover um sentimento de esperança, segundo o qual um acontecimento semelhante à Revolução de 1959 seria possível em outros países, os quais, ao se inspirarem na experiência cubana, conseguiriam se libertar do domínio estadunidense.[80]

A aproximação com os intelectuais era desejada pelos líderes revolucionários, pois as representações da Revolução e do povo cubano contidas nas obras artísticas eram vistas como capazes de influenciar, de modo eficiente, a interpretação sobre o processo revolucionário seja no âmbito interno, seja no "restante do mundo". Ao buscar controlar as imagens de Cuba, do seu povo e da Revolução, as quais eram criadas e divulgadas dentro e fora do país por meio de filmes, literatura e música, o Estado pretendia, de maneira consciente, controlar a memória que estava em construção acerca do movimento revolucionário.[81] Um outro objetivo no estabelecimento de relações entre o Estado e os intelectuais foi a validação da Revolução

[79] A historiadora Adriane Vidal Costa afirma que o escritor Gabriel García Márquez, um grande apoiador e defensor da Revolução Cubana, nunca criticou publicamente o governo revolucionário, muitas vezes optando pelo silêncio quando questionado sobre os sinais de autoritarismo dados pelo regime. Por sua vez, o diretor Tomás Gutiérrez Alea, considerado o cineasta cubano mais famoso dentro e fora do país, afirmou em seu livro *Dialética do espectador – seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*, que acreditava ser sua obrigação expor em seus filmes aquilo que considerava como sendo erros cometidos pelo governo revolucionário. As críticas inseridas em suas obras eram tecidas com o intuito de contribuir com o aprimoramento da Revolução. Cf. ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. São Paulo: Editora Summus, 1984; COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina*: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa. São Paulo: Alameda, 2013.

[80] COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina*: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa. São Paulo: Alameda, 2013, p. 43.

[81] A respeito da construção da memória da Revolução Cubana, ver: PRADO, Giliard. *A construção da memória da Revolução Cubana:* a legitimação do poder nas tribunas políticas e nos tribunais revolucionários. Curitiba: Appris, 2018.

perante outros países, uma vez que ajudou Cuba a construir uma rede de aliados – muitos dos quais possuíam poder e influência política que ultrapassavam as fronteiras literárias e acadêmicas – fora dos limites da Ilha. Compreendemos, portanto, que o estreitamento de relações entre o governo revolucionário e os intelectuais tinha como finalidade o fortalecimento e a legitimação da Revolução.

O "encantamento" e os interesses iniciais que existiram entre os intelectuais e o governo revolucionário foram, em grande medida, consequência do fato dos intelectuais se sentirem valorizados e incluídos no processo de formação da nova sociedade, visto que, na década de 1960, existia um intenso debate entre muitos deles e o governo a respeito do caminho que a cultura cubana deveria seguir. Em virtude disso, os primeiros dez anos se configuraram como um período de grande efervescência da produção cultural, em que os intelectuais e os artistas tiveram considerável espaço para a experimentação, tanto na forma como no conteúdo. Tratou-se do momento em que se teve maior liberdade para apoiar o projeto revolucionário e ser publicamente crítico a algumas das características e das ações do governo. Em outras palavras, nessa conjuntura ainda era possível almejar uma cultura de caráter crítico.[82]

Essa maior liberdade criativa foi resultado direto da inexistência de uma política cultural unificada definida pelo Estado. Nos primeiros anos da Revolução havia somente a exigência, pouco elaborada, de que os intelectuais e seus trabalhos atuassem em prol do fortalecimento e da propagação do movimento. Diante disso, nesse contexto, constatamos a inexistência de parâmetros explícitos que orientassem a criação artística, definissem o que era ou não aceitável, ou mesmo que fossem utilizados como mecanismo de censura. Esses fatores contribuíram para que a década de 1960 fosse o período de maior liberdade de expressão criativa para os intelectuais cubanos desde 1959.[83]

O momento idílico entre os intelectuais e o Estado revolucionário foi abalado pelo lançamento do documentário *Pasado Meridiano* (P. M.) em 1961. Esse documentário foi produzido fora dos limites do ICAIC e, por consequência, sem a autorização e sem o "controle" do Estado. O curta-metragem foi financiado por *Lunes de Revolución* e realizado por Sabá Cabrera Infante (editor) e por Orlando Jiménez-Leal (cinegrafista). Tendo sido inspirado no

[82] ROJAS, Rafael. Anatomia do entusiasmo: cultura e Revolução em Cuba (1959-1970). *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP; v. 19, n. 1, 2007. p. 83.
[83] VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema cubano*: revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010, p. 55-56.

free cinema,[84] P. M. utilizava uma câmera escondida para captar a noite boêmia da região portuária de Havana. O filme foi criticado de modo contundente em virtude de sua forma e de seu conteúdo. No que tange à forma, a direção do ICAIC e os ex-militantes do Partido Socialista Popular (PSP) que ocupavam cargos culturais, afirmaram que o estilo de filmagem do referido curta-metragem mostrava um posicionamento acrítico, apolítico e sem qualquer objetivo pedagógico por parte de seus realizadores.[85] No que tange ao conteúdo, foi dito que as imagens passavam uma visão pejorativa do povo cubano e transmitiam a noção de uma população sexualmente promíscua e propensa aos vícios,[86] pois as cenas apresentavam pessoas – em sua maioria negros e mulatos – bebendo, dançando e namorando.[87] O documentário foi considerado contrarrevolucionário, tendo sido recolhido e sua exibição ao público proibida. Essa censura gerou revolta em um número considerável de intelectuais – cubanos e estrangeiros –, uma vez que eles temeram que essa ação do governo significasse um prelúdio daquilo que poderia vir a se abater sobre o âmbito cultural na Ilha.

A censura ao documentário P. M., em parte, pode ser explicada pela preocupação com a imagem da Revolução e da nova sociedade cubana, que seria difundida para o restante do mundo, sobretudo em um cenário mundial no qual Cuba não apenas nutria as esperanças de libertação para diversos países do Terceiro Mundo, como também era a razão de temor e se constituía como um alvo de ataque dos Estados Unidos. Isso fez com que esse momento fosse de crescente preocupação com a produção artística dentro da Ilha e com a imagem que seria transmitida.

Ainda no calor desse episódio, em 1961, intelectuais foram convidados a comparecer às reuniões realizadas na *Biblioteca Nacional José Martí* para debater com o Estado sobre a política cultural cubana e o caminho que ela deveria seguir. Foi a partir do "Caso P. M." que tiveram início as discussões, de forma mais sistematizada, sobre a necessidade de uma política cultural para a Ilha. Os indicadores de uma nova política cultural cubana podem ser identificados no discurso de encerramento dessa série de reuniões, o qual foi proferido pelo então primeiro-ministro Fidel Castro. O referido discurso ficou conhecido como *Palabras a los*

[84] O *free cinema* surgiu na Inglaterra no final da década de 50 e foi um movimento que teve como foco realizar críticas à sociedade de classes, dando ênfase à inadequação social e à solidão das pessoas. Defendia um cinema mais natural e dava especial atenção aos documentários.
[85] VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema cubano*: revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010, p. 152.
[86]CUBA. *Acuerdo del icaic sobre la prohibición del film P.M*.
Disponível em: https://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/50-otono-2008/entrevista-a-orlando-jimenez-leal-127024. Acesso em: 19 jan. 2019.
[87] MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961- 1975)*. São Paulo: Alameda, 2009. CHANAN, Michael. *Cuban Cinema.* Londres: University of Minnesota Press, 2004.

Intelectuales (1961).[88] Nele, Fidel afirmou que, em sua essência, a Revolução não poderia ser contra a liberdade, de modo que considerava infundada a preocupação de que ela viria a sufocar o espírito criador. Castro acusou aqueles que possuíam tais receios de serem inseguros quanto às suas convicções revolucionárias. Ao finalizar o discurso, o primeiro-ministro cubano indicou que os verdadeiros artistas revolucionários deveriam ter como principal preocupação a vitória da Revolução e deveriam estar dispostos a sacrificar tudo por ela, inclusive a própria vocação artística.

Felizmente, para os artistas e para os intelectuais, essas reuniões não levaram, de modo imediato, a um modelo extremamente rígido a ser seguido. Os dirigentes revolucionários apenas apontaram que a arte deveria ter conteúdo revolucionário, aspecto que possibilitou a continuação da produção artística com relativa liberdade. Apesar disso, a partir desses acontecimentos, artistas e intelectuais tiveram um maior cuidado com as experimentações, uma maior preocupação e sutileza para abordarem temas que poderiam ser considerados "polêmicos". O "Caso P. M." foi o primeiro de incontestáveis prenúncios de um crescente desejo do governo cubano por controlar a produção artística e intelectual.

Ainda no ano de 1961, outro acontecimento tornava aparente o anseio dos governantes cubanos por monitorar e por controlar, mesmo que de forma incipiente, as produções dos intelectuais cubanos: o *I Congreso Nacional de Escritores y Artistas*. Esse evento pode ser considerado uma continuação da formulação de uma política cultural para a Ilha, pois, durante sua realização, reafirmaram o caráter socialista da Revolução, estabeleram as diretrizes e impuseram os limites para a produção artística.[89] Nesse mesmo congresso foi criada a *Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba* (UNEAC), a qual tinha como propósito reunir todos os artistas e os intelectuais cubanos.[90]

A elaboração de uma política cultural com contornos mais explícitos ocorreu apenas no início do ano de 1967, em virtude de um acontecimento que levou muitos intelectuais a romperem com a Revolução e com o governo cubano: *o Caso Padilla*. Esse episódio afetou de modo irremediável a relação entre o Estado cubano e os intelectuais:

---

[88] CUBA. Primeiro-ministro. (1959-2008: Fidel Castro). *Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional* el 16, 23 y 30 de junio de 1961. Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html. Acesso em: 09 dez. 2018.

[89] CUBA. *Declaración del Primer Congreso Nacional de Educaciõn y Cultura* (fragmentos). Casa de las Américas, Havana. v. 55-56, março-junho, 1971. p. 4-19. Disponível em: < http://rialta-ed.com/declaracion-del-primer-congreso-nacional-de-educacion-y-cultura/>. Acesso em: 10 nov. 2018.

[90] MISKULIN, Silvia César. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da revolução (1961-1975).* São Paulo: Alameda, 2009, p. 33-34.

> Tudo começou quando o poeta cubano Heberto Padilla publicou alguns artigos no suplemento literário *El Caimán Barbudo* em 1967, nos quais criticou a atuação de Lisandro Otero, definindo-o como "burocrata cultural"; elogiou e defendeu o escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, exilado e inimigo do governo; comparou certos "desvios" da Revolução Cubana com o stalinismo; apontou a existência dos campos de internação e trabalhos forçados, como as Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAPs) e os campos de Guanahacabibes, comparando-os aos gulags soviéticos. Em resposta às opiniões de Padilla, os editores do suplemento afirmaram que ele havia caído em um "equívoco teórico de significação reacionária".[91]

Essa e outras atitudes de Heberto Padilla fizeram com que o governo cubano o qualificasse como alguém com tendências contrarrevolucionárias e distante do ideário da Revolução. O conflito entre Padilla e os dirigentes revolucionários se agravou em 1968, quando seu livro *Fuera del juego* ganhou o prêmio *Julián del Casal* na categoria de poesia. O júri, que havia sido escolhido pela UNEAC, era composto por intelectuais cubanos e estrangeiros, os quais foram abordados por dirigentes próximos à UNEAC na tentativa de evitar que o escritor recebesse a premiação.[92] A UNEAC não impediu a premiação, entretanto, redigiu uma declaração em que contestava o resultado do júri.[93] Em 1971, a recusa do poeta em moderar seu posicionamento e seus contínuos questionamentos culminaram com a sua prisão sob as acusações de agir contra o Estado e de realizar atividades contrarrevolucionárias.

A prisão de Padilla preocupou muitos intelectuais, que tiveram o receio de se tratar do prenúncio da instauração da censura e da repressão na Ilha. Eles temiam não apenas pelo futuro da liberdade criativa dos intelectuais e dos artistas cubanos, mas pelo próprio futuro da Revolução. Em reação a essa circunstância, um grupo de intelectuais estrangeiros escreveu uma carta aberta, a qual ficou conhecida como *Declaración de los 54*. Esse documento, idealizado e redigido por Julio Cortázar e por Juan Goytisolo, foi assinado por muitos intelectuais.[94] Nele, "os signatários [...] expressaram solidariedade aos princípios e objetivos da Revolução Cubana, mas solicitaram diretamente a Fidel Castro uma explicação, 'nos devidos termos', da situação

[91] COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina*: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa. São Paulo: Alameda, 2013, p. 178.
[92] MARQUES, Rickley Leandro. O papel dos intelectuais na revolução cubana. *Em tempo de histórias*, Brasília, n.13, p. 111, 105-123, 2008.
[93] *Ibidem*, p. 112.
[94] Os signatários da *Declaración de los 54* foram: Carlos Barral, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Josep Maria Castellet, Fernando Claudín, Julio Cortázar, Jean Daniel, Marguerite Duras, Hans Magnus Enzensbeger, Jean-Pierre Faye, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Alain Jouffroy, André Pieyre de Mandiargues, Joyce Mansour, Dionys Mascolo, Alberto Moravia, Maurice Nadeau, Hélène Parmelin, Octavio Paz, Anne Philipe, Pignon, Jean Pronteau, Rebeyrolle, Rossana Rossanda, Francisco Rossi, Claude Roy, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprún e Mario Vargas Llosa. Declaración de los 54. *Le Monde*, França, 9 de abril de 1971. Disponível em: http://rialta-ed.com/primera-carta-de-los-intelectuales-a-fidel-castro/. Acesso em: 21 jan. 2019.

criada pela detenção de Padilla".[95] A historiadora Adriane Vidal Costa explica que, de maneira cautelosa, os intelectuais advertiram Fidel Castro a respeito dos riscos assumidos pelo movimento revolucionário ao empregar métodos repressivos contra intelectuais e escritores que exercessem o direito de crítica dentro da Ilha.[96]

A preocupação desses intelectuais com os rumos seguidos pela Revolução apenas se intensificou quando Heberto Padilla leu, durante a *Unión de Escritores y Artistas de Cuba/UNEAC*, uma autocrítica que, supostamente, ele teria redigido em seu período de confinamento. Nesse texto, direcionado ao governo revolucionário, Padilla afirmou que o real motivo de tal manifestação era o sincero desejo de retificar seus erros, recompensar a Revolução pelos problemas que ele havia causado e tentar evitar que outras pessoas cometessem equívocos semelhantes. Padilla declarou, ainda, que havia inventado mentiras acerca da Revolução, a fim de denegrir a imagem do movimento e de seus líderes em âmbito internacional. O escritor enfatizou que seus ataques haviam sido motivados pelo desejo de chamar atenção para si e para o seu trabalho. Assim, nas palavras lidas pelo escritor, sua pretensão consistia em se promover e se projetar como intelectual dentro e, sobretudo, fora de Cuba. Nesse mesmo texto, Padilla acusava os intelectuais estrangeiros de tentarem enfraquecer a Revolução. Ao longo desse escrito, Padilla reconheceu o apoio que havia recebido dos líderes revolucionários e salientou sua própria imoralidade e ganância, as quais fizeram com que ele retribuísse o acolhimento que recebeu com traição.[97]

A autocrítica de Padilla resultou na *Declaración de los 62*. Os signatários desse documento – cuja maioria também havia assinado a *Declaración de los 54* –,[98] afirmavam, de modo categórico, que o texto lido e assinado por Padilla somente poderia ter sido obtido "mediante métodos que são contrários à legalidade e à justiça revolucionária". A carta escrita

[95] COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina*. O debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa. São Paulo: Alameda, 2013, p. 38.
[96] *Ibidem*, p. 38-39.
[97] PADILLA, Heberto. Autocrítica. *Boletin Informativo de Cultura*, 20 mai. 1971.
[98] Os signatários de *La carta de los 61 intelectuales* foram: Claribel Alegría, Simone de Beauvoir, Fernando Benítez, Jacques-Laurent Bost, Italo Calvino, Josep Maria Castellet, Fernando Claudín, Tamara Deutscher, Roger Dosse, Marguerite Duras, Giulio Einaudi, Hans Magnus Enzensberger, Francisco Fernández Santos, Darwin Flakoll, Jean Michel Fossey, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Ángel González, Adriano González León, André Gorz, José Agustín Goytisolo, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Rodolfo Hinostroza, Mervin Jones, Monty Johnstone, Monique Lange, Michel Leiris, Mario Vargas Llosa, Lucio Magri, Joyce Mansour, Dacia Maraini, Juan Marsé, Dionys Mascolo, Plinio Mendoza, István Mészáros, Ralph Miliband, Carlos Monsiváis, Marco Antonio Montes de Oca, Alberto Moravia, Maurice Nadeau, José Emilio Pacheco, Pier Paolo Pasolini, Ricardo Porro, Jean Pronteau, Paul Rebeyrolle, Alain Resnais, José Revueltas, Rossana Rossanda, Vicente Rojo, Claude Roy, Juan Rulfo, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprún, Jean Schuster, Susan Sontag, Lorenzo Tornabuoni, José-Miguel Ullán, José Ángel Valente. Disponível em: http://rialta-ed.com/segunda-carta-de-los-intelectuales-a-fidel-castro/.

pelos intelectuais declarava que forçar um homem a proferir acusações tão ridículas e vis contra si mesmo se constituía como um atentado à dignidade humana.[99] Os signatários sustentavam que o conteúdo, assim como a forma de tal confissão, remetia aos momentos mais sórdidos do stalinismo.[100] Mais uma vez, dirigindo-se, explicitamente, a Fidel Castro, esses intelectuais, os quais diziam ter apoiado a Revolução desde o primeiro momento, pediam para que se evitasse o dogmatismo, a xenofobia cultural e um sistema repressivo inspirado no stalinismo. Asseguravam, ainda, que a preocupação que sentiam não era despertada pelo fato de Padilla ser um escritor – combatendo, dessa forma, a possível acusação de que somente se importavam com os intelectuais –, posto que qualquer cubano estaria passível de ser vitimado por semelhante violência e humilhação. Os intelectuais finalizaram a carta clamando para que a Revolução voltasse a ser um modelo dentro do socialismo.[101]

Diante dessa situação, a reação de Fidel à declaração, ao invés de tranquilizar os intelectuais, deixou-os ainda mais alarmados. Pois, no discurso pronunciado durante o encerramento do *Primer Congreso Nacional de Educacion y Cultura*, o primeiro-ministro acusava os signatários das duas cartas de serem "pseudo-esquerdistas", de buscarem a fama e o reconhecimento, enquanto viviam em Paris, Londres e Roma. O líder cubano criticou os intelectuais de origem latino-americana por não estarem "combatendo nas trincheiras". Afirmou que eles usufruíam da fama que ganharam falando das dificuldades existentes na América Latina, enquanto "viviam em salões burgueses a milhas de distância dos problemas reais". Declarava, ainda, que, por tempo indeterminado, as portas de Cuba estariam fechadas para intelectuais considerados burgueses.[102]

A prisão de Padilla, sua autocrítica e a subsequente reação de Fidel Castro perante a preocupação gerada pelos acontecimentos anteriormente mencionados alterou a percepção e a expectativa de diversas pessoas, dentro e fora da Ilha, em relação ao processo revolucionário cubano. O *Caso Padilla* e seus desdobramentos levaram diversos intelectuais a retirarem o apoio e a romperem publicamente com a Revolução. A declaração feita anos depois por Padilla, segundo a qual a redação da autocrítica foi obtida por meio de torturas físicas e psicológicas

[99] Declaración de los 62. *Los libros*, n. 20, Argentina, jan. 1971.
[100] *Ibidem*.
[101] Declaración de los 62. *Los libros*, n. 20, Argentina, jan. 1971.
[102] CUBA. Primeiro-ministro. (1959-2008: Fidel Castro). *Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comite Central Del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, efectuado en el teatro de la CTC*, el 30 de abril de 1971. Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html. Acesso em: 28 jan. 2019.

sofridas durante interrogatórios, serviu para consolidar o posicionamento de diversos intelectuais que criticaram e se afastaram do governo revolucionário cubano.

Outros importantes momentos de redefinição cultural ocorreram em 1968 com o *Seminário Preparatorio del Congreso* e com o *I Congreso Cultural de La Habana* e, em 1971, com o *I Congreso Nacional de Educación y Cultura.* O *Seminário Preparatorio del Congreso* "tinha o objetivo de 'orientar' os congressistas a defenderem determinadas posições, a fim de evitar as polêmicas e de fazer prevalecer a postura desejada pelo governo".[103] Entendemos, portanto, que os espaços e os momentos que poderiam ser utilizados para um franco debate a respeito da cultura cubana deixaram de cumprir essa função; pois, já era perceptível um progressivo aumento do controle estatal sobre o discurso dos intelectuais. O *I Congreso Cultural de La Habana*, por sua vez, é considerado um dos marcos da aproximação cultural entre Cuba e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS),[104] além de ter sido um espaço para a formulação e para a regulamentação de novas políticas culturais para a Ilha. Uma parcela considerável dos intelectuais se sentiu prejudicada pelas decisões realizadas durante esse evento. Não somente o direito autoral foi eliminado, como também o uso do termo *trabajador intelectual* foi proibido. Essas definições demonstravam que, para o governo cubano, qualquer pessoa apresentava o potencial para ser um intelectual, de modo que a diferenciação entre trabalhadores intelectuais e trabalhadores braçais não era apenas errada, como também era proveniente de um desejo tendencioso de valorizar os intelectuais em detrimento dos demais profissionais. Ao longo desse mesmo congresso, foi estabelecida a eliminação de vanguardas nas artes, que passaram a ser entendidas como um reflexo de tendências elitistas, as quais não mais se adequavam às necessidades de uma produção cultural que fosse acessível a todos. Na prática, essas escolhas acarretavam a limitação do espaço de intelectuais experientes.[105]

Já o *I Congreso Nacional de Educación y Cultura*, ocorrido em 1971, foi uma das principais respostas do governo cubano ao *caso Padilla*. O evento que, em princípio, deveria enfocar a elaboração de políticas educacionais, desviou-se desses objetivos a fim de abordar outras questões, tais como: a definição da política cultural cubana e as normas que seriam exigidas da intelectualidade e da juventude. As resoluções do *I Congreso Nacional de*

[103] VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano*: Revolução e Política Cultural. São Paulo: Alameda, 2010. p. 209.
[104] *Ibidem*, p. 209-213.
[105] CUBA. Congresso Cultural De La Habana. *Resolución general del congreso cultural de La Habana.* Havana: 7 de abril de 1968. Disponível em: https://elsudamericano.wordpress.com/2013/06/16/resolucion-general-del-congreso-cultural-de-la-habana-1968/. Acesso em: 29 dez. 2018.

Educación y Cultura declararam a existência de liberdade de criação dentro da Ilha; no entanto, denunciaram a existência de "falsos intelectuais". Segundo esses documentos, os "falsos intelectuais" eram aqueles que objetivavam a conversão da arte revolucionária em algo contaminado por "esnobismo", por "homossexualismo" e pelo que denominaram de outras "aberrações sociais". Nesse mesmo texto, foram consideradas inadmissíveis as obras que tivessem como pretensão "mascarar seu teor contrarrevolucionário" e que buscassem "conspirar contra a ideologia revolucionária".[106] Sobre as obras produzidas por intelectuais, foi novamente reforçado que deveriam possuir um incisivo caráter político-pedagógico. A arte deveria auxiliar no fortalecimento e na propagação dos ideais revolucionários, assim como deveria atuar na erradicação dos resquícios da antiga sociedade burguesa. Com efeito, eventos como os mencionados acima evidenciam o movimento do governo em limitar a liberdade dos artistas e exercer maior fiscalização sobre aquilo que produziam.[107]

O cerceamento da liberdade artística foi uma constante ao longo da história de Cuba, não sendo uma prerrogativa da Revolução. A perseguição política instaurada durante a ditadura de Fulgencio Batista havia forçado muitos intelectuais e artistas a deixarem a Ilha. A chegada dos revolucionários ao poder foi vista por essas pessoas como a possibilidade de regressarem à pátria, opção feita por muitos. Foi justamente a promessa de liberdade trazida – em suas mais diversas formas, inclusive a liberdade de criação – que causou a decepção de muitos artistas e intelectuais com os caminhos seguidos pela Revolução. O desencanto com o crescente controle exercido sobre a produção artística e intelectual fez com que muitos intelectuais cubanos optassem, ou fossem forçados, pelo exílio. A diminuição da liberdade criativa não apenas levou muitos intelectuais a deixarem a Ilha, como também afetou a vida e a produção daqueles que optaram por permanecer nela. Todas as manifestações artísticas foram indiscutivelmente influenciadas por esse controle ideológico e, entre elas, o cinema e a maneira como as cubanas foram por ele representadas.

1.2. A importância do cinema para a Revolução

Quase cem dias após o triunfo da Revolução, os novos governantes criaram o *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC). A criação dessa instituição

[106] MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961- 1975)*. São Paulo: Alameda, 2009, p. 231.
[107] CUBA. Congresso Nacional de Educação e Cultura De Cuba, 1, 1971, Havana. *Resoluções do 1º congresso nacional de educação e cultura, Cuba*. São Paulo: Livramento, 1980. 62.

foi a primeira ação dos dirigentes revolucionários em relação à política cultural, aspecto que consideramos significativo sobre a importância do cinema no contexto cubano pós-revolucionário. Como apresentamos na Introdução, o ICAIC foi criado para ser o órgão responsável por produzir, por congregar e por controlar a produção cinematográfica após a Revolução. Consideramos relevante salientar que, antes de 1959, já existia uma produção fílmica na Ilha; todavia, como a historiadora Mariana Villaça muito bem aponta, a memória oficial negou a existência de uma produção anterior e "atribuiu ao ICAIC o papel 'fundador' da cinematografia nacional".[108] Villaça afirma que isso ocorreu pois aumentava o mérito das conquistas no campo cultural e impossibilitava uma comparação com o passado.[109] Desde o início, o cinema foi bastante valorizado como ferramenta na empreitada formativa do cidadão cubano dentro dos princípios revolucionários, recebendo grande atenção e valorização por parte do Estado. O caráter de comunicação de massa do cinema contribuiu para que ele fosse considerado a manifestação artística mais eficaz para auxiliar na formação de uma nova sociedade cubana. Pois, acreditava-se que ele poderia fazer a ideologia revolucionária chegar a todas as regiões e pessoas do país, de uma forma que nenhuma outra arte conseguiria.

Nessa perspectiva, um bom exemplo do comprometimento do Estado em levar a cultura às massas foi a criação do Cine-Móvil,[110] um projeto do *Departamento de Divulgación Cinematográfica*. Esse setor fazia parte do ICAIC e havia sido inspirado em uma iniciativa soviética chamada "Cine-Trem", a qual consistia em um projeto:

> idealizado pelo cineasta Alexander Medvedkine [que] na década de 1930 percorreu a URSS através de suas ferrovias filmando a vida de camponeses e operários, editando essas filmagens e projetando-as a partir dos trens para a população. A exibição desses filmes faz parte de uma tradição soviética denominada Agit-Prop, campanha de agitação e de propaganda que utilizava a arte como arma revolucionária.[111]

Cuba adaptou essa experiência para sua própria realidade e demanda. Por meio do uso de caminhões, de lanchas, de jipes e de animais de tração, o governo cubano levou o cinema às regiões e às populações que, até aquele momento, não possuíam – ou mesmo não conheciam – uma sala de projeção.

---

[108] VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano*: Revolução e Política Cultural. São Paulo: Alameda, 2010. p. 60.
[109] *Ibidem*.
[110] A respeito do *Cine-Móvil*, Cf. SOALHEIRO, Itamara Silveira. *"Cine sobre ruedas"*: expressões da cultura política comunista nos discursos cinematográficos e na organização do Cine-Móvil cubano (1961-1971). 2011. 181f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
[111] *Ibidem*, p. 21.

Embora seja um órgão oficial e tenha que adequar seu posicionamento às exigências do governo cubano, o ICAIC, que foi criado com a finalidade de produzir e disseminar propaganda sobre a Revolução, lutou para não ser reduzido a esse papel. Os dirigentes do ICAIC negociaram e barganharam com o governo, mediaram as relações entre Estado e cineastas e conseguiram produzir, em diversos momentos, um cinema de qualidade e não apenas pedagógico.[112] Ao longo de toda sua história, o ICAIC teve considerável autonomia, sobretudo quando comparamos com a situação gozada por outras instituições. Porém, salientamos que essa liberdade criativa vivenciada pelo ICAIC se manifestou de modo mais incisivo nos primeiros anos de sua existência.

O ICAIC constituiu-se como uma instituição privilegiada dentro da sociedade cubana,[113] pois, mesmo sendo atrelado ao Estado cubano, desempenhou sua função com relativa autonomia. Essa particularidade "favorece[u] a postura de enfrentamento ou questionamento do *status quo"*,[114] fato que contribuiu significativamente para que o Instituto conseguisse produzir e lançar obras cinematográficas que possuíam, de maneiras mais ou menos óbvias, mensagens de crítica e de enfrentamento ao governo cubano e aos rumos tomados pela Revolução.

A autonomia desfrutada pelo ICAIC pode ser, em grande medida, atribuída a escolha de Alfredo Guevara como seu primeiro diretor.[115] Conforme indicado pela historiadora Mariana Villaça, foram designados, para as instituições de maior destaque, dirigentes que possuíam experiência prévia no âmbito cultural e que participaram da luta contra a ditadura de Fulgencio Batista.[116] Alfredo Guevara atendia a esses parâmetros, pois era um antigo militante do Partido Socialista Popular e ex-membro da direção da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, que foi um polo de resistência política e cultural nos anos 50.[117] Outro fator que contribuiu para a nomeação de Guevara para o ICAIC consistiu em sua proximidade com os irmãos Castro, a qual remetia aos tempos de escola.[118] Guevara presidiu o Instituto em dois períodos distintos, sendo o primeiro de sua inauguração, em 1959, até 1982 e, o segundo, de 1992 a 2000. Em

[112] VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema cubano*: revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010, p. 21, 28-29.
[113] Consideramos como privilegiadas as organizações que, apesar de aparelhadas pelo Estado, conseguiam ter relativa autonomia para desempenhar suas funções. Cf. MISKULIN. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961- 1975),* p. 21.
[114] VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema cubano*: revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010, p. 25.
[115] Mesmo que não oficialmente, até 1975 o diretor do ICAIC possuía poderes equivalentes ao de um ministro.
[116] *Ibidem*, p. 41.
[117] *Ibidem*, p. 41.
[118] CHANAN, Michael. *Cuban Cinema*. Londres: University of Minnesota Press, 2004, p. 7.

nossa interpretação, os motivos acima citados, como aponta Mariana Villaça, contribuem para explicar, em grande medida, o poder de negociação do Instituto.

Como indicado anteriormente, os limites da contestação dos diretores eram, em boa parte, determinados pelas relações pessoais e políticas que eles mantiveram com dirigentes políticos e culturais. Os diretores, considerados como bem relacionados, possuíam, em geral, uma maior possibilidade de inserirem críticas em suas obras. A distinção existente no tratamento concedido aos diretores é explicada pelo lugar que ocupavam dentro e fora do Instituto. Nessa perspectiva, cabe assinalar que, assim como aconteceu no restante do cenário cultural cubano, dentro do ICAIC existiu uma clara divisão entre dois grupos de intelectuais. Sublinhamos que a compreensão dessa cisão e de suas ramificações é imprescindível em virtude de seus desdobramentos para a produção fílmica cubana. Diante disso, de um lado estavam os comunistas e os ex-militantes do extinto Partido Socialista Popular (PSP), os quais se dividiram em dois outros grupos: "nacionalistas" e "dogmáticos". Esses últimos defendiam o realismo socialista como modelo estético e ideológico a ser adotado e seguido por Cuba.[119] Os intelectuais, que advogavam pela implementação do realismo socialista, queriam uma produção artística cujos significados e mensagens dos filmes fossem de fácil assimilação e compreensão para todos os cubanos. Eles queriam uma arte de alto teor pedagógico, a qual tivesse como finalidade atender às demandas do governo.

Do outro lado estavam os "revolucionários" e os "liberais" que lutavam contra a "sovietização" da cultura cubana e que almejavam maior espaço e liberdade criativa. Os "revolucionários" e "liberais" pleiteavam por autonomia, a fim de que os intelectuais cubanos, por meio da experimentação, formulassem uma "via cubana" no campo cultural.[120] Esse grupo queria liberdade tanto no campo estético como no campo ideológico, pois buscavam criar uma cultura que apresentasse identidade própria e que fosse adequada à realidade e às necessidades de Cuba. Esses intelectuais consideravam o modelo soviético esteticamente pobre, limitado e ineficaz, pois não acreditavam que ele teria impactos positivos sobre o público cubano. Nesse sentido, os "liberais" e os "revolucionários" defendiam uma cultura feita dentro da Ilha e para a Ilha.

Apesar de ter sido um proeminente membro do PSP, Alfredo Guevara foi um dos intelectuais que se opuseram e combateram a "sovietização" do Instituto. A importância do diretor Guevara na cena cultural cubana e de suas relações com figuras proeminentes configura,

[119] VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema cubano*: revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010, p. 48.
[120] MISKULIN, Sílvia Cesar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda, 2009.

em nossa percepção, como uma das razões para que o realismo socialista não tenha sido sancionado como o único parâmetro a ser seguido dentro do ICAIC, mesmo diante dos confrontos gerados pelos divergentes posicionamentos políticos de seus integrantes sobre qual deveria ser a função da arte perante a sociedade. Embora não tenha sido adotado um modelo estrangeiro para o cinema cubano, os diretores e os demais realizadores não desfrutaram de uma completa liberdade de produção; pois, como foi apresentado anteriormente, o regime sofreu um progressivo endurecimento e radicalização, que afetaram a produção fílmica cubana.

Além disso, os anos de 1960, em consonância com Mariana Villaça, podem ser considerados como um "período dourado" para a produção fílmica cubana, pois:

> Não apenas circulavam em Cuba cineastas de várias partes do mundo, como eram exibidos filmes das mais variadas tendências e pairava um clima de profundo otimismo em relação ao desenvolvimento da cinematografia nacional. Muitos cineastas estrangeiros consagrados voluntariamente se dispunham a colaborar com o ICAIC, enquanto outros eram convidados oficialmente pelo governo, dada a urgência de aprendizado dos realizadores cubanos.[121]

Nesse processo, diversos cubanos tiveram a oportunidade de trabalhar e de estudar cinema em outros países.[122] O contato com diferentes profissionais, com distintas formas de entender e de fazer cinema, propiciou aos cineastas cubanos oportunidades de testarem diferentes aspectos dentro da produção cinematográfica. Assim, nesse primeiro momento, existia um espaço maior para o aprendizado por meio da experimentação, da tentativa e do erro. O intercâmbio ocorrido entre cubanos e estrangeiros impactou, de maneira determinante, na busca pela construção de uma identidade cinematográfica cubana pós-Revolução.[123]

Na formulação da identidade do cinema revolucionário, o documentário e a ficção ocuparam espaços diferentes. Entre os argumentos empregados a favor do formato documentário estavam: a) o custo de produção era inferior ao de uma ficção, aspecto que o tornava mais viável em termos financeiros;[124] b) era considerado a melhor maneira de noticiar as realizações da Revolução; c) o fato de apresentar um alto potencial didático, tendo em vista que se constituía como um excelente instrumento no processo educacional da população

---

[121] VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano*: Revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010, p. 99.
[122] Um exemplo é o do diretor Octavio Cortázar, que, entre 1963 e 1967, estudou Direção Cinematográfica na Universidade Carolina de Praga. Disponível em: https://www.ecured.cu/Octavio_Cort%C3%A1zar. Acesso em: 29 dez. 2018.
[123] VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano*: Revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010, p. 97-139.
[124] SOALHEIRO, Itamara Silveira. *"Cine sobre ruedas"*: expressões da cultura política comunista nos discursos cinematográficos e na organização do Cine-Móvil cubano (1961-1971). 2011. 181f. Dissertação (mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011, p. 50.

orientado pelos preceitos revolucionários.[125] O cinema de ficção, por sua vez, era valorizado prioritariamente por dois aspectos: pela capacidade de afetar emocionalmente o espectador e por ser um meio de entretenimento. O primeiro, associado ao impacto emocional promovido pelos filmes, contribuía para mobilizar as pessoas que assistiam e, diretamente, fomentar transformações sociais. O segundo, por sua vez, tornava-se importante em virtude de o cinema de ficção, em grande parte, atuar como um meio de fuga da realidade. Nesse sentido, as pessoas necessitavam desses momentos de distração para conseguirem enfrentar suas próprias vidas.[126]

Ao analisarmos a cinematografia cubana, verificamos que grande quantidade dos filmes produzidos nas primeiras décadas da Revolução priorizou a função pedagógica do cinema, preterindo, assim, as questões estéticas.[127] Em contrapartida, também existiram, em menor número, aquelas obras que privilegiaram a forma em detrimento do conteúdo. Contudo, muitos foram os cineastas que buscaram certo equilíbrio entre forma e conteúdo.[128]

O esforço de criação da identidade do cinema cubano também esteve ligado à descoberta realizada por cada cineasta, isto é, do tipo de profissional que cada um deles ansiava ser e do tipo de obra que desejava produzir. No entanto, como já assinalamos, essa descoberta não era feita sem amarras, pois estava atrelada a inúmeras outras questões. Os cineastas que escolheram permanecer em Cuba estavam sujeitos a produzir películas submetidas ao controle e aos parâmetros impostos pelo sistema vigente. Diante disso, buscando mostrar como questões externas afetaram as trajetórias e a produção dos diretores do ICAIC, mencionaremos três exemplos emblemáticos: Tomás Gutiérrez Alea, Nicolás Guillén Landrián e Jesús Díaz.[129]

Tomás Gutiérrez Alea pode ser considerado um exemplo emblemático de diretor que conseguiu produzir obras críticas à Revolução. Ele atuou efetivamente ao lado dos revolucionários antes mesmo do triunfo da Revolução em 1959. Gutiérrez Alea, em parceria com García Espinosa, fundou a *Secção de Cinema de la Dirección de Cultura del Ejercito Rebelde*. Ainda em 1959, junto ao exército rebelde, Alea dirigiu *Esta tierra nuestra*, primeiro documentário lançado após a vitória da Revolução, o qual abordava a reforma agrária e a vida

[125] *Ibidem*, p. 51.
[126] A respeito do caráter de espetáculo conferido ao cinema, em especial à ficção, Cf. ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do espectador*. São Paulo: Editora Summus, 1984.
[127] CHANAN, Michael. *Cuban image*: cinema and cultural politics in Cuba. London: British Film Institute, 1985, p. 184.
[128] Em nossa perspectiva, tanto as obras fílmicas de ficção como as documentais transitaram, de maneiras diversas, entre a contestação, a experimentação e a transmissão de mensagens pedagógicas.
[129] A respeito dos diretores escolhidos para exemplificar como as questões externas afetaram as produções cinematográficas do ICAIC, apenas Gutiérrez Alea dirigiu um dos filmes que analisamos nesta dissertação. Os outros dois nomes foram selecionados porque demonstram bem os limites da tolerância dentro do ICAIC e do governo cubano para com os realizadores.

dos camponeses.[130] A atuação política de Gutiérrez Alea, assim como as boas relações que ele estabeleceu com diversas autoridades do campo cultural e do campo político, contribuíram para a construção de sua imagem como intelectual engajado e revolucionário, razões que explicam, em certa medida, o motivo de sua maior liberdade criativa em comparação a outros diretores. Considerado o cineasta cubano mais famoso dentro e fora de Cuba, Tomás Gutiérrez Alea produziu filmes profundamente críticos à Revolução, aos seus dirigentes e aos seus rumos.[131] Não obstante, Gutiérrez Alea também sofreu cerceamentos dentro do ICAIC.[132]

O diretor Tomás Gutiérrez Alea se envolveu em polêmicas e conflitos, que, muitas vezes, ultrapassaram os limites do Instituto. Dentro do ICAIC, seu maior desafeto e opositor foi o diretor Alfredo Guevara. Embora também não concordasse com o dogmatismo nas artes, posição seguida pelos mais ortodoxos, Guevara se contrapunha ao grupo de artistas conhecidos como "liberais", do qual Gutiérrez Alea era integrante.[133] Diante disso, o relacionamento de Gutiérrez Alea e de Alfredo Guevara foi marcado por tensões, por posicionamentos políticos divergentes, por maneiras distintas de compreender o cinema e por disputas de egos.[134]

Nesse contexto, Gutiérrez Alea permaneceu na Ilha e apoiou a Revolução. Entretanto, seu apoio ao movimento não foi ingênuo, tampouco acrítico. Gutiérrez Alea considerou a Revolução como o melhor caminho para o povo cubano, por isso – apesar de eventuais decepções – buscou sempre apoiá-la. Contudo, ele encarava como sendo sua obrigação apresentar em seus filmes aquilo que compreendia como "erros da Revolução". Assim, as críticas inseridas em suas obras tinham como objetivo contribuir para o aperfeiçoamento da Revolução e, apesar de terem sido contundentes e frequentes, elas foram realizadas pelo cineasta dentro do aparato estatal.

Em contraposição à tolerância dos líderes revolucionários com a atuação crítica de Gutiérrez Alea, temos os exemplos de dois outros diretores: Nicolás Guillén Landrián e Jesus Díaz. Nicolás Guillén Landrián ficou conhecido como Nicolasito, pois dividia o mesmo nome com o tio, Nicolás Guillén (1902-1989), considerado um dos grandes poetas cubanos, além de muito valorizado pelo governo revolucionário. Conforme a historiadora Mariana Villaça,

---

[130] FURTADO, Leonardo Ayres. O cinema popular e dialético de Tomás Gutiérrez Alea. 176 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007, p. 22.
[131] Em seu filme *La Muerte de un burocrata* (1966), Gutiérrez Alea faz críticas contundentes à burocratização da Revolução e ao seu impacto nocivo na vida dos cubanos. O culto à personalidade, mais precisamente à figura de José Martí, também é um elemento reprovado pelo referido diretor. No filme *Fresa y Chocolate* (1993), por sua vez, são abordadas temáticas como a perseguição aos homossexuais ocorrida na Ilha e a censura artística.
[132] Um exemplo de cerceamento sofrido por Gutiérrez Alea foi a censura do roteiro do filme *Retrato de Teresa*, fato que será abordado de maneira mais aprofundada no segundo capítulo.
[133] VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano*: Revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010, p. 48.
[134] *Ibidem*, p. 112.

mesmo sendo incontestavelmente talentoso, é inegável que Nicolasito teve sua carreira interna ao ICAIC impulsionada em virtude desse parentesco. Em seus documentários, Nicolasito, que era negro, buscou denunciar as desigualdades as quais a população negra cubana estava submetida, assim como outros aspectos condenáveis da Revolução.[135] Nesse sentido, além das temáticas polêmicas que ele abordava, havia, ainda, sua opção por fazer obras que desviavam de um padrão estético e narrativo considerado "normal", aspecto que destoava do cinema de caráter prioritariamente pedagógico. De modo geral, as pessoas não viam com bons olhos sua arte e, também, sua vida privada, pois, Nicolasito era conhecido por gostar – para muitos de maneira excessiva – de beber, de fumar e de mulheres. Diante de sua postura irreverente e contestadora, ele foi qualificado como uma ameaça. Sob a alegação de que o objetivo era sua ressocialização e sua reinserção na sociedade, o Estado cubano determinou que ele fosse preso e o obrigou a trabalhar em uma granja.[136] A adequação de Nicolasito aos padrões revolucionários não ocorreu da forma como os dirigentes desejavam, resultando ainda em seu confinamento em um hospital psiquiátrico.[137] Nem mesmo o vínculo familiar com uma figura proeminente assegurou a Nicolás Guillén Landrián liberdade irrestrita dentro do ICAIC, de modo que teve sua produção censurada pelo Instituto, do qual foi eventualmente expulso.[138] Em face das perseguições sofridas, ele escolheu viver no exílio.[139]

Jesús Díaz, por sua vez, foi um intelectual que esteve diretamente envolvido no polêmico *Caso Padilla*. Em 1967, ele ocupava o cargo de editor do suplemento literário *El Caimán Barbudo* e autorizou a publicação do artigo em que Heberto Padillha elogiou a obra *Tres Tristes Tigres* – do intelectual exilado Guillermo Cabrera Infante – e atacou, de modo incisivo, o livro *Pasión de Urbino*, do comunista Lisandro Otero, então vice-presidente do *Consejo Nacional de Cultura*.[140] Em função dos desdobramentos desse acontecimento, Jesús Díaz foi expulso da editoria do suplemento, mas, posteriormente, ele teve a oportunidade de se

[135] Entre os aspectos criticados por Nicolasito salientamos a devoção quase religiosa que muitos cubanos tinham por Fidel Castro e a vigilância e o controle que a Revolução exercia sobre os cidadãos.
[136] VILLAÇA, Mariana Martins. Limites da contestação no cinema documental cubano: a trajetória de Nicolás Guillén Landrián. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, São Paulo, n. 6, p. 25, 21-37, 2007.
[137] E. SAUMELL. Rafael. Nicolasito, Nicolach, ¡Cuánto nos cuesta el alba!. **Encuentro de la Cultura Cubana**, Madrid, 30/31, p. 257-263, outono/inverno 2003-2004. Disponível em: https://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/933ca32233cab9c6a0f9d964bfae64c9.pdf. Acesso em: 20 nov. 2018.
[138] VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano*: Revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010, p. 249.
[139] Nicolás Guillén Landrián partiu da Ilha em 1990, tendo vivido o resto de sua vida nos Estados Unidos.
[140] PRATES, Thiago Henrique Oliveira. *O mundo não acaba no Malecón*: exílio, intelectuais e dissidência política nas revistas *Encuentro de la Cultura Cubana* e *Revista Hispano Cubana* (1996-2002). Dissertação (Mestrado de História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015, p. 38.

redimir perante a Revolução ao ser incorporado ao ICAIC por Alfredo Guevara.[141] Após ingressar no Instituto, em 1971, Díaz permaneceu trabalhando no meio cultural por muitos anos, contudo, mais uma vez, envolveu-se em um escândalo. Jesus Díaz foi corroteirista do filme *Alicia en el pueblo de maravillas* (1991) – do diretor Daniel Díaz Torres –, no qual foram empregadas alegorias cuja intenção consistia em criticar aspectos problemáticos da sociedade cubana, dentre os quais se destacava a temática da corrupção. Diante disso, o filme foi acusado de ser de cunho contrarrevolucionário, o que acarretou a suspensão de sua exibição.[142] A crescente censura às produções intelectuais, acrescida de outras desilusões com o processo revolucionário, resultou em seu exílio na década de 1990, quando foi viver na Espanha.

Com efeito, podemos compreender que diferentes diretores tiveram distintos níveis de liberdade de produção em suas obras, aspecto que estava intimamente conectado as suas trajetórias profissionais e pessoais. As relações por eles mantidas, tanto de afeto e respeito como de inimizade, foram determinantes para a aceitação ou para o rechaço de seus filmes pela direção do Instituto e pelos líderes revolucionários. Conforme foi apresentado, mesmo os diretores bem relacionados eram confrontados com a imposição de limites às suas produções. Entre os limites ditados pelo governo ao ICAIC e aos seus diretores, encontrava-se a imposição de determinados assuntos. Assim, tendo como objetivo promover mudanças específicas na sociedade cubana foi exigido que temas considerados de interesse nacional aparecessem nas telas do cinema, sendo um deles o "Homem Novo".

Em princípio, o termo "Homem Novo" não consiste em uma criação cubana. Em sua tese,[143] a pesquisadora Gabriela Soares da Silva associa o "Homem Novo" soviético – que veio a ser apropriado e modificado pela Revolução Cubana – com o conceito do herói positivo, que abordaremos no terceiro capítulo. A pesquisadora afirma que muitas das características que conformaram o "Homem Novo" podem ser identificadas antes mesmo da formação da URSS: "a gênese desse herói possui raízes extensas e ramificadas. É possível encontrar características análogas da sua formação básica nas narrativas épicas orais eslavas, as bylinas, e nas vidas de

[141] Thiago Prates defende que o ICAIC possuía credibilidade suficiente para retirar da marginalização intelectuais que haviam caído em descrédito, sendo Jesus Díaz um desses casos. Acreditamos que, em certa medida, o ICAIC pôde sim reinserir no universo cultural algumas figuras que haviam caído em desgraça, contudo, consideramos que até mesmo o Instituto apresentava certas restrições. Cf. *Ibidem*, p. 39.

[142] VILLAÇA, Mariana Martins. Limites da contestação no cinema documental cubano: a trajetória de Nicolás Guillén Landrián. **Revista Eletrônica da Anphlac**, São Paulo, n. 6, p. 21-37, 2007.

[143] SILVA, Gabriela Soares. *Utopia e declínio*: a ruptura do paradigma do herói positivo nas obras de V. Aksiónov, V. Eroféev e V. Makánin. 2016. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

santos, as hagiografias".[144] Assim, a formação do "Homem Novo" soviético se iniciou, na literatura, quando ocorreu a associação entre os aspectos já existentes sobre a forma de representar os heróis e os atributos que passaram a ser desejados para o novo modelo de masculinidade:

> Com um propósito diante dos olhos – a construção da nova sociedade (após a revolução de 1917) – a ideia dominante por trás do herói positivo inicialmente seria a de destituir e denegrir os resquícios da burguesia e da nobreza e, a partir disso, introduzir um "novo" modelo, aquele estipulado como condizente ao socialismo.[145]

Porém, na Ilha, ele assumiu contornos próprios. Em Cuba, a ideia do "Homem Novo" foi defendida e propagada, em especial, por Ernesto Che Guevara,[146] e, depois, passou a ser amplamente utilizada por Fidel Castro,[147] sendo incorporada ao vocabulário do cubano comum. Pelas palavras desses dois líderes, podemos presumir que esse "Homem Novo" deveria reunir em si as seguintes características: revolucionário, heróico, viril, moralmente irrepreensível, possuir controle absoluto sobre si e sobre suas ações, preocupado com as questões coletivas e não com as questões individuais, estando disposto a todos os sacrifícios em nome da Revolução e da pátria. Além disso, o "Homem Novo" deveria apresentar atributos físicos associado à juventude, à destreza e à força. Por trás do "Homem Novo" estaria a construção do ideal de masculinidade que, em Cuba, estava associado à figura do guerrilheiro.[148]

Nessa perspectiva, Che Guevara se tornou um dos principais responsáveis pela criação do mito do guerrilheiro cubano, que foi descrito por ele como o ocupante do mais alto escalão na raça humana.[149] A idealização desse guerrilheiro construiu no imaginário dos cubanos a associação entre os guerrilheiros e um modelo de perfeição a ser alcançado,[150] sendo que aqueles homens que não o alcançavam eram vistos como inferiores. Em nossa concepção, o aspecto mais problemático da criação do "Homem Novo" reside na impossibilidade de alguns

---

[144] SILVA, Gabriela Soares. *Utopia e declínio*: a ruptura do paradigma do herói positivo nas obras de V. Aksiónov, V. Eroféev e V. Makánin. 2016. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 10.
[145] *Ibidem*, p. 29.
[146]GUEVARA, Ernesto Che. *El socialismo y el hombre en Cuba*. Disponível em: http://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm. Acesso em: 30/12/2018.
[147] CASTRO, Fidel. *O homem novo e a nova mulher em Cuba*. Tradução de Olinto Beckerman. São Paulo: Global, 1979.
[148] GOOSSES, Andreas. La tierra gira masculinamente, compañero. El ideal de masculinidad del guerrillero. *In*: HELFRICH, Silke. *Género, feminismo y masculinidad en América Latina.* El Salvador: Heinrich Boll, 2001, p. 207-224.
[149] *Ibidem*, p. 212.
[150] *Ibidem*, p. 210.

setores sociais atingirem esse elevado ideal e, por consequência, serem inferiorizados e marginalizados. Cabe esclarecer que a categoria de "Homem Novo" mobilizada por Che Guevara não operava com o termo "homem" no sentido abrangente de "humanidade", mas fazia referência aos indivíduos pertencentes ao gênero masculino e, mais especificamente, aos homens heterossexuais.

Antes da Revolução, os homossexuais já sofriam abertamente com o preconceito e o repúdio da sociedade. Apesar das lideranças revolucionárias afirmarem, em um discurso oficial proferido em 1959, que a partir daquele momento as minorias não sofreriam mais perseguição ou marginalização, os homossexuais e outros segmentos da sociedade – os quais não estavam inseridos no modelo de "normalidade" exigido pela Revolução – foram acusados de "conduta imprópria". Nessa conjuntura, muitos dos indivíduos acusados de "conduta imprópria" foram enviados às *Unidades Militares de Ayuda a la Producción* (UMAP's), isto é, aos campos de trabalho forçado que estiveram ativos entre 1965 e 1968. Nesses espaços pretendia-se que, por meio do trabalho árduo e da reeducação ideológica, essas pessoas se "endireitassem" e superassem os comportamentos desviantes, os quais as tornavam "antissociais".[151]

Nesse contexto, com frequência, era realizada distinção entre homossexual passivo e homossexual ativo. Os indivíduos qualificados como passivos eram vítimas de julgamentos mais severos e sofriam maiores perseguições, uma vez que, para muitos, eles ocupariam um lugar equivalente ao da mulher dentro da relação sexual e amorosa.[152] Em nossa interpretação, esse tratamento oferecido aos homossexuais considerados passivos demonstra a forma como as mulheres eram compreendidas pela sociedade cubana na década de 1960. Posto que, a comparação com o gênero feminino corroborava para que esses homens sofressem intensa violência e fossem considerados hierarquicamente mais culpados e inferiores que o grupo denominado "ativo". Conforme destacamos, tanto homossexuais qualificados como "passivos" ou como "ativos" eram desprezados como sendo a "escória" da sociedade.

Diante disso, retomando a concepção acerca do "Homem Novo" existente em Cuba, simplesmente por serem mulheres, era vedado às cubanas a possibilidade de atingirem o ideal máximo de perfeição imposto pela Revolução. Por consequência, elas estavam impossibilitadas de ocuparem um lugar no mais "alto escalão da raça humana", para usarmos os termos de Che

[151] MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961- 1975)*. São Paulo: Alameda, 2009, p. 96-102.
[152] VALCARCEL, Carmen. La escritura postuma de Reinaldo Arenas: viaje a la Habana. **Cauce**, Madrid, v. 14-15, p. 571-584, 1992, p. 578.

Guevara.[153] Havia uma cobrança pela participação feminina no sucesso do projeto revolucionário, mas tal atuação era determinada e restringida pelo machismo e pelos preconceitos inerentes a uma sociedade patriarcal. Indiscutivelmente, durante os primeiros anos de combate, existiram mulheres que pegaram em armas e lutaram ao lado dos homens contra os inimigos da Revolução, porém esses casos foram pontuais.[154] O engajamento feminino nos combates foi considerado pelos homens como um mal necessário diante de uma situação extrema. O grupo de guerrilha *Mariana Grajales*, formado exclusivamente por mulheres, foi um bom exemplo de efetiva participação das mulheres na luta armada durante os acontecimentos que precederam o triunfo da Revolução. Contudo, mesmo esse grupo, que se tornou conhecido dentro e fora dos limites da Ilha, sofreu preconceito por parte de seus companheiros guerrilheiros, os quais julgavam não só antinatural a participação feminina nos combates, como um desperdício de armamento e de munição.[155] O rechaço à participação feminina na luta armada é evidenciado pelo seguinte trecho pronunciado por Fidel Castro em um de seus discursos:

> Sobre los prejuicios, ya alguna vez contábamos lo que ocurrió en la Sierra Maestra cuando fuimos a organizar el pelotón "Mariana Grajales", que encontramos una verdadera resistencia a la idea de armar aquella unidad de mujeres, y que nos recuerda cuánto más atrasados estábamos hace algunos años. Algunos hombres creían que las mujeres no serían capaces de combatir.[156]

A arte deveria, então, contribuir para a formação do cidadão cubano, colaborar para fortalecer e para propagar os ideais revolucionários. Para isso, deveria atuar na erradicação de

---

[153] GUEVARA, Ernesto Che. *El socialismo y el hombre en Cuba*. Disponível em: http://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm. Acesso em: 30 dez. 2018.

[154] Entre as guerrilheiras cubanas, destacamos apenas os nomes mais conhecidos: Haydée Santamaría, que participou do assalto ao quartel Moncada, evento que resultou na morte de seu irmão e de seu marido, os quais foram presos, torturados e mortos pelo exército de Batista. Vilma Espín, que se juntou ao MR-26, atuou na guerrilha e, após a vitória dos revolucionários, presidiu a *Federación de Mujeres Cubanas* (FMC) por muitos anos. Por último, Celia Sánchez, uma das mais importantes integrantes do MR-26, participou da guerrilha e, após a vitória da Revolução, foi membro do PCC e atuou da *Dirección Nacional de la Federación de Mujeres Cubanas*.

[155] CUBA. Primeiro-ministro. (1959-2008: Fidel Castro). *Discurso pronunciado por el comandante en jefe Fidel Castro Ruz, primer secretario del Comite Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del gobierno revolucionario, en el acto de clausura del II Congreso de la Federacion De Mujeres Cubanas, efectuado en el teatro "Lazaro Peña",* el 29 de noviembre de 1974, "año del xv aniversario". Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1974/esp/f291174e.html. Acesso em: 22 jan. 2019.

[156] CUBA. Primeiro-ministro. (1959-2008: Fidel Castro). *Discurso pronunciado por el comandante en jefe Fidel Castro Ruz, primer secretario del Comite Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del gobierno revolucionario, en el acto de clausura del II Congreso de la Federacion De Mujeres Cubanas, efectuado en el teatro "Lazaro Peña",* el 29 de noviembre de 1974, "año del xv aniversario". Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1974/esp/f291174e.html. Acesso em: 22 jan. 2019.

quaisquer resquícios da antiga sociedade burguesa que porventura continuassem presentes, com esse propósito a divulgação do conceito de "Homem Novo" foi exigida dos intelectuais, incluindo os cineastas.[157] Constatamos, assim, que o cinema foi crucial para Revolução, uma vez que, por intermédio dos filmes, as questões que eram de fundamental importância para o governo revolucionário poderiam alcançar e impactar um número substancial de pessoas. Em síntese, por meio dessas manifestações artísticas, o ICAIC e os cineastas buscavam efetuar mudanças concretas na sociedade cubana.

Nas próximas páginas, demonstramos o interesse dos cineastas em um importante segmento da sociedade cubana: as mulheres. Assim como existia a exigência de que o cinema criasse e divulgasse representações fílmicas sobre o "Homem Novo", também se exigia que fossem criadas e divulgadas representações específicas acerca das mulheres cubanas, cuja compreensão é o que almejamos em nossa pesquisa. Não obstante, antes de abordarmos tais aspectos, consideramos essencial apresentar algumas questões primordiais para as mulheres cubanas durante as décadas de 1970 e de 1980.

1.3. A mulher cubana e a Revolução

Durante as décadas de 1970 e de 1980, existiu uma nítida preocupação por parte do Estado cubano em criar e divulgar determinadas representações sobre as cubanas por meio do cinema. Como antecipamos na Introdução, compreendemos que essas representações foram motivadas por duas grandes questões: a necessidade do ingresso das mulheres no mercado formal de trabalho e a importância de ter essas mulheres atuando politicamente.

Após 1959, a inserção das cubanas no mercado de trabalho formal era fundamental para o governo, pois a mão de obra masculina era insuficiente para que o país crescesse no ritmo desejado. Apesar do retorno daqueles que, em virtude da perseguição política, haviam deixado a Ilha antes da Revolução, a força de trabalho feminina era primordial, uma vez que, nos dois primeiros anos da Revolução, aproximadamente 40.000 cubanos se exilaram.[158] Assim, para incentivar a participação das mulheres na economia formal era necessária uma

[157] Um excelente exemplo do "Homem Novo", retratado no cinema, apareceu no filme *El joven rebelde*, lançado em 1961 e dirigido por Julio García Espinosa. O filme conta a história de Pedro, um jovem camponês de origem extremamente humilde, que abandona sua casa e sua família para se juntar ao exército rebelde. Embora seja um personagem destemido e disposto a lutar, em princípio, Pedro demonstra ter pouca consciência revolucionária e não saber trabalhar em grupo. Ao longo do filme, devido às experiências vividas, à convivência com os companheiros e ao contato com novas ideias, ele amadurece e se torna um valoroso combatente.
[158] GOTT, Richard. *Cuba*: uma nova história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 212.

mudança na compreensão dos papéis sociais de gênero. Portanto, a partir daquele momento, era essencial o entendimento de que as mulheres começariam a atuar no âmbito político, trabalhariam em diversificadas atividades produtivas, bem como as tarefas domésticas e os cuidados com os filhos tornar-se-iam responsabilidade do casal.

Nessa perspectiva, a família, como instituição, mantinha seu papel decisivo dentro da sociedade e o governo vislumbrava sua adesão como primordial para o projeto revolucionário. Com efeito, nesse processo, as cubanas começaram a ser consideradas como detentoras de força política e importantes mobilizadoras, uma vez que, dentro de seus lares, poderiam influenciar, de maneira inegável e decisiva, o posicionamento de outros membros do círculo familiar, em especial o das crianças. As mulheres eram vistas, sobretudo, como mães, como as primeiras e as principais socializadoras dos filhos, constituindo-se, assim, como a maior influência na formação das novas gerações. Certamente, era do interesse do governo que as novas gerações fossem educadas dentro do ideal revolucionário e, no futuro, fossem colaboradoras e seguidoras do regime. Portanto, diante desse cenário, o Estado cubano efetuou duas significativas medidas no intuito de conquistar o apoio das cubanas e de incentivar sua inserção no mercado formal de trabalho, a saber: a criação da *Federación de Mujeres Cubanas* (FMC), em 1960,[159] e a promulgação do *Código de la Familia*, em 1975.[160]

A *Federación de Mujeres Cubanas* (FMC), cujas atividades tiveram início em agosto de 1960, configura-se como uma instituição orientada para o contexto da mulher cubana. Entre seus objetivos oficiais estão: "*elevar cada vez más el nivel ideológico, político y cultural de la mujer, para ponerla en condiciones de jugar el papel que le corresponde como constructora de la nueva sociedad, en sus funciones de trabajadora, madre, formadora de las nuevas generaciones"*.[161] Depreendemos, então, que a FMC possui como sua principal finalidade a plena integração da mulher na sociedade,[162] buscando a igualdade política, social

[159] A FMC existe até os dias atuais.

[160] Cabe ressaltar que, ao longo do tempo, o Código de la Familia passou por alterações. Nesta dissertação trabalhamos especificamente com a primeira versão do Código. Cf. CUBA. *Código de la Familia*. Ley 1289 de 14 de febrero de 1975. Disponível em: https://www.gacetaoficial.gob.cu/html/codigo%20de%20lafamilia.html. Acesso em: 02/02/2019.

[161] SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos. Mulher e Revolução em Cuba. **Histórica – Revista online Do Arquivo Público do Estado de São Paulo**, São Paulo, n. 38, p. 1-13, 2009.

[162] Ao longo desta dissertação, empregaremos a expressão "integração plena" ou variáveis dela, como "inserção total das mulheres na sociedade". Essa decisão se deve ao fato de o termo ter sido, inúmeras vezes, utilizado por Fidel Castro em referência às mulheres cubanas e ao combate às desigualdades por elas vivenciadas, sendo um exemplo: CUBA. Primeiro-ministro. (1959-2008: Fidel Castro). *Discurso pronunciado por el comandante en jefe Fidel Castro Ruz, primer secretario del Comite Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del gobierno revolucionario, en el acto de clausura del II Congreso de la Federacion De Mujeres Cubanas, efectuado en el teatro "Lazaro Peña"*, el 29 de noviembre de 1974, "año del xv aniversario". Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1974/esp/f291174e.html. Acesso em: 22/01/2019.

e econômica para as cubanas. Em total sintonia com os interesses do Estado, desde seu início, a Federação defende a inserção das cubanas no mercado de trabalho como a maneira mais eficaz para atingir seus objetivos.

Inicialmente, as atividades executadas pela FMC estiveram associadas à saúde e à educação. Membros da FMC foram de casa em casa recrutar mulheres, as quais recebiam treinamentos de primeiros-socorros e, em seguida, eram divididas e organizadas em brigadas sanitárias, que prestavam assistência médica a toda a população cubana. Dentre as funções exercidas por essas mulheres estavam: vacinar crianças e adultos, ajudando, assim, a diminuir a incidência de doenças como pólio e gripe;[163] prestar atendimento médico aos combatentes que haviam sido feridos em atentados realizados pelos contrarrevolucionários.[164] As brigadas sanitárias pretendiam conscientizar as mulheres sobre a importância da limpeza e das práticas de higiene no combate às doenças.[165] Consideramos que uma das mais importantes tarefas cumpridas pelas brigadistas refere-se ao cuidado com a saúde das mulheres, por meio do atendimento ginecológico, em regiões de Cuba que até aquele momento não eram contempladas. Além disso, nas áreas rurais, elas colaboraram para o diagnóstico e para o combate ao câncer cervical, assim como se ocuparam da saúde de mães e de filhos.[166] Uma outra iniciativa importante da FMC foi a criação de casas maternas, nas quais as brigadistas sanitárias atuavam de maneira multidisciplinar, ofertando aulas nas quais ensinavam sobre a alimentação balanceada durante a gravidez, os benefícios do parto natural e da amamentação infantil.[167]

A FMC também investiu na educação formal das mulheres cubanas, porquanto um de seus objetivos era prepará-las para o mercado formal de trabalho. Nesse processo, o primeiro passo foi alfabetizá-las, ocasionando a inauguração de inúmeras escolas.[168] Diante disso, a FMC atuou em parceria com a Campanha de Alfabetização, que abordamos anteriormente. Contudo, tendo em vista que seu público alvo era exclusivamente as mulheres cubanas, estratégias específicas precisaram ser aplicadas. De modo imediato, a FMC percebeu que o modelo

[163] EVENSON, Debra. Women's equality in Cuba: what difference does a revolution make. **Law & Inequality: A Journal of Theory and Practice**, Minnesota, v. 4, p. 299, 1986. Disponível em: http://scholarship.law.umn.edu/lawineq/vol4/iss2/3. Acesso em: 02 fev. 2019.
[164] *Ibidem*.
[165] FENTON, Alexandra C. *Vilma Espín*: her role in the Federation of Cuban women and the evolution of women's roles in revolutionary Cuba, 1960-1975. Masters' Thesis. Dalhousie University, Nova Scotia, 2013, p. 90. Disponível em: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1029.7321&rep=rep1&type=pdf. Acesso em: 24 jan. 2019.
[166] *Ibidem*.
[167] *Ibidem*, p. 92.
[168] EVENSON, Debra. Women's equality in Cuba: what difference does a revolution make. **Law & Inequality: A Journal of Theory and Practice**, Minnesota, v. 4, p. 299-300, 1986.

tradicional de educação não era suficiente para que todos os setores femininos fossem alcançados.[169]

O projeto educativo orientado para as mulheres foi recebido com relutância e, em certa medida, com a oposição de parcela da população, a quem não interessava ver as mulheres adquirirem autonomia. Entre os setores que se ressentiam com a referida iniciativa estavam, sobretudo, as famílias que contratavam as mulheres como empregadas domésticas. A estratégia encontrada pela FMC para instruir as mulheres que trabalhavam como empregadas domésticas se deu por meio de visitas noturnas à casa delas ou à casa de seus patrões, já que muitas viviam no serviço.[170] Outra estratégia utilizada foi a criação de escolas de costura para driblar os maridos e os pais que, presos às ideias conservadoras, não aprovavam a alfabetização de suas esposas e de suas filhas. As famílias entendiam a costura como algo positivo, pois, além de ser uma atividade considerada feminina, configurava-se como uma maneira "aceitável" das mulheres contribuírem para as despesas domésticas.[171] Para muitas cubanas, as escolas de costura viabilizaram a saída, ainda que momentânea, dos limites do lar. Nessas escolas, as cubanas recebiam tanto ensinamentos necessários para se tornarem costureiras como conhecimentos de outra ordem, visto que tinham acesso à alfabetização e às noções de saúde e de cidadania.

Em um primeiro momento, o objetivo principal da *Federación de Mujeres Cubanas* (FMC) foi educar as mulheres cubanas, sendo que, do ponto de vista da educação formal, buscava-se alfabetizar e preparar as cubanas para que elas alcançassem os níveis básicos de escolaridade. Posteriormente, à medida que esses objetivos foram alcançados, cresceram os investimentos voltados para que as mulheres ocupassem espaços nas universidades.[172] Logo, de modo progressivo, os subterfúgios tornaram-se menos necessários e o acesso à educação formal passou a ser entendido como um direito universal, e não mais como um direito exclusivamente masculino.

Embora os propósitos da FMC, aparentemente, considerassem os interesses das cubanas, muitas críticas podem e devem ser feitas à instituição. Diante disso, nas próximas páginas iremos abordar alguns dos aspectos mais problemáticos desse organismo. O primeiro ponto a ser ressaltado consiste na inexistência de outros grupos e/ou instituições que tivessem

[169] FENTON, Alexandra C. *Vilma Espín*: her role in the Federation of cuban women and the evolution of women's roles in revolutionary Cuba, 1960-1975. Masters' Thesis. Dalhousie University, Nova Scotia, 2013, p. 102-108.
[170] *Ibidem*, 2013, p. 103.
[171] *Ibidem*, p. 104.
[172] FEDERACIÓN DE MUJERES CUBANAS. *Informe Central*. 8 Congreso de la FMC, 2009. Disponível em: http://www.mujeres.co.cu/comite%20nacional/textos/INFORME.pdf. Acesso em: 24 jan. 2019.

como foco questões estritamente femininas. Após a inauguração da FMC, grupos como a *Unidad Femenina Revolucionaria*, a *Columna Agraria*, as *Brigadas Femeninas Revolucionarias*, os *Grupos de Mujeres Humanistas* e a *Hermandad de Madres* foram proibidos, pelo Estado, de seguirem atuando.[173] Acreditamos que essa proibição visava concentrar todas as questões referentes às cubanas em uma única instituição, o que tornaria mais fácil para o Estado influenciar e controlar os posicionamentos proferidos e as ações tomadas em relação às mulheres.

Em 1993, um grupo de cubanas se uniu e fundou a *Asociación de Mujeres Comunicadoras*, popularmente conhecida por MAGÍN.[174] As integrantes da MAGÍN tinham como finalidade basilar modificar a imagem sobre as mulheres que era criada e difundida pelos meios de comunicação. A associação funcionou apenas por três anos, pois o Estado utilizou contra ela o argumento baseado na lei segundo o qual, em Cuba, era – e ainda é – proibido duplicar uma associação já existente. Acusaram as integrantes da MAGÍN de duplicar a *Unión de Periodistas*, a *Asociación de Publicitarios* e a *Federación de Mujeres Cubanas*. Com a alegação de que era pelo bem da unidade nacional, em 1996, o *Comité Central del Partido Comunista* determinou que MAGÍN encerrasse suas atividades.[175]

O lugar ocupado por Fidel Castro dentro da FMC pode ser questionado, uma vez que o líder revolucionário atuou como benfeitor da instituição. Compreendemos que escolher a figura de maior importância dentro da Revolução para ocupar tal posição pode ser visto como uma estratégia para validá-la publicamente, contudo, reafirmamos que tal escolha é controversa. Em todos os encerramentos dos encontros da FMC, o líder revolucionário era convidado a discursar. Dessa forma, a instituição contribuiu para que fosse construída uma imagem de Fidel Castro como um pai das mulheres associadas à *Federación* e, também, de todas as demais cubanas. Tendo em vista esses aspectos, consideramos problemático que uma organização orientada para assuntos pertinentes ao gênero feminino, a qual busca combater, em certa medida, o machismo e outras formas de discriminação contra as mulheres, tenha como patrono e como influência máxima um homem. Esse fato, em nossa concepção, transmite a enganosa ideia de que o respaldo de uma figura masculina para guiar e para lutar pelas mulheres é indispensável ou que apenas dessa forma as demandas femininas seriam ouvidas e

[173] Infelizmente, não temos mais informações sobre esses grupos, exceto o fato de que a existência deles foi proibida pelo Estado cubano.
[174] Magín, em espanhol antigo, significa inteligência, talento, inspiração e imaginação. Essa palavra era empregada pela *Asociación de Mujeres Comunicadoras* com o objetivo de representar a imagem feminina.
[175] LÓPEZ VIGIL, María. Cubanas: trazos para un perfil, voces para una historia. **Revista Envio**, Manágua, n. 200, 1998. Disponível em: http://www.envio.org.ni/articulo/398. Acesso em: 23 jan. 2019.

contempladas. É inquietante que um organismo como a FMC confira tamanho poder e influência para as mãos de uma única pessoa, sobretudo para as mãos de um homem.

A FMC, portanto, foi criada por demanda estatal, sem a competição de outras instituições que tratassem de assuntos semelhantes e sob orientação direta de Fidel. Como afirmou com precisão Vilma Espín: "*las mujeres cubanas, bajo la orientación directa de nuestro gran líder Fidel, tomamos el camino de la unidad, fundiéndonos en una sola organización*".[176] Na prática, a *Federación* não possuía autonomia e, em grande medida, reproduzia e propagava o discurso formulado e autorizado pelo governo. Diante disso, consideramos a FMC um organismo completamente subordinado ao Estado cubano.

Todavia, ainda que seja possível tecer inúmeros comentários críticos, é fundamental reconhecer os inegáveis avanços que a FMC trouxe para a vida das mulheres cubanas. De maneira nenhuma, quando apontamos suas limitações, estamos invalidando todas as conquistas das quais participou, dentre as quais devemos destacar: a distribuição gratuita de contraceptivos, a legalização do aborto em Cuba, a formulação e a validação do *Código de la Familia*.

Promulgado em 1975, o *Código de la Familia* foi uma grande vitória da FMC e dos direitos das mulheres. Ele tinha como função regular juridicamente a instituição familiar em Cuba:

> ARTICULO 1. Este Código regula jurídicamente las instituciones de familia: matrimonio, divorcio, relaciones paterno-filiales, obligación de dar alimentos, adopción y tutela, con los objetivos principales de contribuir:
>
> - al fortalecimiento de la familia y de los vínculos de cariño, ayuda y respetos recíprocos entre sus integrantes;
> - al fortalecimiento del matrimonio legalmente formalizado o judicialmente reconocido, fundado en la absoluta igualdad de derechos de hombre y mujer;
> - al más eficaz cumplimiento por los padres de sus obligaciones con respeto a la protección, formación moral y educación de los hijos para que se desarrollen plenamente en todos los aspectos y como dignos ciudadanos de la sociedad socialista;
> - a la plena realización del principio de la igualdad de todos los hijos.[177]

Formulado a partir dos preceitos da igualdade socialista, o *Código de la Familia* defendia a total igualdade legal entre homens e mulheres, seja no âmbito familiar, social ou político. O Código definiu, de maneira precisa, os direitos e deveres de todos os indivíduos

[176] SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos. Mulher e Revolução em Cuba. *In:* SIMPÓSIO LUTAS SOCIAIS NA AMÉRICA LATINA, 4, 2010, Londrina. Anais do IV Simpósio Lutas Sociais na América Latina, Londrina, 2010, p. 117.

[177] CUBA. *Código de la Familia*. Ley 1289 de 14 de febrero de 1975. Disponível em: https://www.gacetaoficial.gob.cu/html/codigo%20de%20lafamilia.html. Acesso em: 02 fev. 2019.

pertencentes ao núcleo familiar, reforçando, com frequência, em seu texto, a equidade entre os cônjuges. O Código legislou sobre diversos aspectos relacionados à família e abordou temas considerados polêmicos, os quais já haviam sido abordados em leis anteriores a 1959. Entre esses elementos encontram-se: o casamento, o divórcio, o cuidado com os filhos e a vida financeira.

Consideramos primordial abordar, especificamente, as questões, relativas às mulheres, que se modificaram após a Revolução, em especial, o casamento, o divórcio, o cuidado com os filhos e a vida financeira e profissional. Diante disso, nas próximas páginas abordaremos temas pertinentes às décadas de 1970 e de 1980, os quais foram significativos em virtude do impacto que exerceram na vida das mulheres cubanas e que aparecem, de modo recorrente, na produção fílmica do período e, especificamente, nas obras do nosso recorte.

1.3.1. Casamento e Divórcio

Em sociedades patriarcais, como é o caso de Cuba, a busca pela normatização do comportamento se fez ainda mais presente em relação aos corpos femininos. Para muitas pessoas, o casamento foi – e ainda é – compreendido como um mecanismo de controle sobre as mulheres. Antes da Revolução, o casamento significava para a mulher cubana uma simples troca do homem que exercia a função de controle legal sobre sua vida: no caso das solteiras esse lugar era ocupado pelo pai, no caso das casadas, a posição era ocupada pelos maridos. Segundo o Código Civil de Cuba de 1918, o matrimônio era um contrato civil, aspecto que aponta para a separação entre Estado e Igreja.[178] Quando um dos componentes do casal – ou ambas as partes – fosse menor de 21 anos, havia a necessidade de uma autorização do responsável legal. Nesse cenário de exceção, o casamento poderia ocorrer para meninos maiores de 16 anos e mulheres maiores de 12.[179]

No *Código de la Familia* de 1975, o matrimônio era regulado desde sua formalização até sua dissolução. Via de regra, o casamento era permitido aos maiores de 18 anos, salvo casos excepcionais, nos quais a idade mínima era 14 anos para as mulheres e 16 anos para os homens. Podemos observar que, em ambas as legislações – 1918 e 1975 –, a idade mínima para o casamento é menor para as mulheres em relação aos homens.[180] A disparidade

[178] VASSI, Cássia. *Mulheres em Cuba*. Uma perspectiva jurídica (1901-1976). 102f. Dissertação (mestrado em História) Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2006, p. 74.
[179] *Ibidem*.
[180] CUBA. *Código de Familia*, Ley nº 1289, 14 de fevereiro de 1975. p. 12. Disponível em: https://www.gacetaoficial.gob.cu/html/codigo%20de%20lafamilia.html. Acesso em: 28 jan. 2019.

entre as idades mínimas para o matrimônio decorre da crença segundo a qual as meninas amadurecem mais cedo do que os meninos. Por consequência, essa pretensa maturidade feminina faria com que essas meninas estivessem preparadas para assumir as responsabilidades de um casamento mais cedo. Em nossos dias, essa perspectiva não é aceita como sendo algo natural, mas é compreendida como uma construção social, pois está fundamentada na noção segundo a qual pessoas do gênero feminino são mais maduras que as do gênero masculino, algo que configura uma maneira de justificar a submissão a situações para as quais nenhuma criança está preparada.

De acordo com o Código Civil de 1918, caberia a mulher obedecer ao seu esposo, posto que, dentro do matrimônio, o marido era o representante legal de sua esposa, mantendo-a sob tutela. Em virtude desse pressuposto jurídico, as mulheres não poderiam comparecer em juízo por si ou realizarem transações financeiras, que ultrapassassem os limites domésticos, sem a autorização do esposo, seja presencial ou por meio de procuração.[181] Em contrapartida, o *Código de la Familia*, de 1975, ao tratar do matrimônio, reforçava a equidade entre homens e mulheres, porquanto, no artigo 24, estipulava que: "*El matrimonio se constituye sobre la base de la igualdad de derechos y deberes de ambos cónyuges*".[182] Outra alteração promovida pelo *Código de la Familia* diz respeito às relações não oficializadas, as quais passaram a gozar dos mesmos direitos que as oficializadas, garantindo, assim, uma maior segurança jurídica para as partes envolvidas.

A legislação de 1918 previa uma disparidade de direitos e de deveres em relação aos homens e às mulheres no matrimônio. Essa distinção se mantinha quando se dissolvia a união, sendo que esse direito era concedido ao homem. Incorporada ao Código Civil, a *Ley de 29 de Julio de 1918* contemplava a anulação do matrimônio e o divórcio, contudo, ela priorizava os direitos e os desejos do homem em detrimento da mulher:

> Segundo a *Ley de 29 de Julio de 1918*, o matrimônio poderia ser anulado, assim como também era possível o divórcio. Para que este último ocorresse eram consideradas causas legítimas: o adultério da mulher em todos os casos, e o do marido quando resultasse escândalo público ou menosprezo da mulher; maus tratos ou injúrias graves; violência exercida pelo marido para obrigar a mulher a mudar de religião; proposta do marido para prostituir sua mulher, corromper os filhos, prostituí-los ou ser conivente com tal; e, finalmente, condenação perpétua à cadeia. O divórcio – que poderia ser solicitado somente pela parte "inocente" – produziria o fim da sociedade

[181] VASSI, Cássia. *Mulheres em Cuba.* Uma perspectiva jurídica (1901-1976). 102f. (Dissertação Mestrado em História) Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2006, p. 74.
[182] CUBA. *Código de la Familia*. Ley 1289 de 14 de febrero de 1975. Disponível em: https://www.gacetaoficial.gob.cu/html/codigo%20de%20lafamilia.html. Acesso em: 02 fev. 2019.

> conjugal. A parte "culpada", por sua vez, perderia tudo que deu ou prometeu ao inocente.[183]

No *Código de la Familia*, por sua vez, era assegurado a ambas as partes, sem distinção de gênero, o direito à dissolução da união. O divórcio ocorreria, então, por comum acordo dos cônjuges ou quando o tribunal comprovasse que o matrimônio perdeu sua relevância para o casal, para seus filhos e para a sociedade.[184]

Ao analisarmos como o matrimônio e o divórcio eram tratados em Cuba – do ponto de vista jurídico – antes da Revolução, percebemos que os desejos e os direitos dos homens eram a prioridade, isso em detrimento das demandas das mulheres. A vulnerabilidade legal que as cubanas enfrentavam nesse quesito só foi combatida, pelo Estado, com a promulgação do *Código de la Familia*, em 1975, momento em que ambos os cônjuges passaram a possuir os mesmos direitos e deveres. Como veremos a seguir, a mesma dinâmica se estendeu à maternidade e aos cuidados com a prole.

1.3.2. Maternidade e cuidado com os filhos

Ao pesquisar os discursos normativos construídos e difundidos a respeito da maternidade em Cuba durante o século XIX, Lucia Provencio Garrigós aponta que o papel de mãe era defendido como primordial na vida de uma mulher – prerrogativa que não era apenas da mulher cubana. Nesse sentido, a maternidade era socialmente compreendida como inerente à natureza feminina, de modo que era imposto às mulheres uma conduta altruísta e desinteressada, a qual residiria na dedicação de sua existência à vida familiar. A criação dos filhos era vista como determinante para a formação das futuras gerações e, por consequência, da sociedade. Assim, era obrigação materna educar os filhos para que no futuro se tornassem "homens de bem" e correspondessem à visão de masculinidade imposta pela sociedade. Já as filhas deveriam ser educadas para serem submissas aos seus maridos, boas mães e completamente voltadas às questões do lar:

> Si queréis regenerar un gobierno, regenerad la sociedad, si queréis regenerad la sociedad, regenerad la familia, y si queréis regenerar la familia, regenerad al

[183] VASSI, Cássia. *A família cubana segundo o Código de 1975*: novos homens, mulheres e crianças. Monografia (Graduação em História) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2003, p. 78.
[184] CUBA. Código de la Familia. Ley 1289 de 14 de febrero de 1975. Disponível em: https://www.gacetaoficial.gob.cu/html/codigo%20de%20lafamilia.html. Acesso em: 02 fev. 2019.

> individuo, y esa obra maestra de redención a nadie sino a vosotras está encomendada: porque vosotras sois y seréis siempre ¡o mujeres! las sublimes reguladoras del orden moral.
>
> Con estas palabras el anónimo autor descarga sobre la mujer-madre la obligación del bienestar público y privado, representado en niveles jerárquicos: sociedad, familia, individuo. La felicidad del primero depende de la del segundo y éste, a su vez, de la del tercero, y el bienestar de la tríada estará en manos de la madre. No pueden menos que resonar en la anterior cita ecos roussonianos: la familia es el ámbito por excelencia de la mujer. Es la mediadora entre la sociedad y el individuo.[185]

Dessa maneira, a identidade feminina era formada pela relação da mulher com o outro: filha, esposa ou mãe. Nessa perspectiva, o matrimônio e a maternidade não eram apenas os elementos constitutivos de sua identidade, como também conformavam as relações que as legitimavam perante a sociedade. Às mulheres era permitido, predominantemente, uma vivência doméstica, sendo-lhes proibido, com raras e pontuais exceções, projetos de vida de cunho político-social que ultrapassassem os limites do lar. Conforme vimos, mesmo a maternidade sendo defendida como um atributo natural das mulheres, tratava-se de um atributo normatizado pelos homens e pela sociedade.

A necessária associação da mulher com a maternidade e a exacerbada valorização de sua capacidade de procriação foram aspectos que, mesmo após 1959, permaneceram presentes em Cuba. Como apresentado na introdução, as mulheres cubanas continuavam sendo vistas como mães e a influência delas sobre a educação das futuras gerações foi significativa para os líderes revolucionários. Nessa perspectiva, a FMC, instituição que deveria zelar e lutar pelos direitos das cubanas, no momento de sua fundação, escolheu como logotipo um desenho que demonstrava que ser mulher ainda era indissociável da maternidade: uma mulher fardada, com um fuzil pendurado no ombro e segurando um bebê no colo.[186] A associação entre mulher e maternidade esteve presente em diferentes ocasiões da história dessa Instituição. No encerramento do *Primer Congreso Nacional de la Federación de Mujeres Cubanas*, Fidel, ao se referir às mulheres, afirmou:

> Necesitamos incorporar a la mujer a la producción. Pero para que la mujer se incorpore a la producción y al mismo tiempo siga desempeñando esa transcendental función de la reproducción, es necesario que la mujer cuente dentro de la sociedad con una serie de instituciones y de recursos que le permitan ser trabajadora y, al mismo tiempo, ser madre.[187]

---

[185] PROVENCIO GARRIGÓS, Lucia. La Trampa discursiva del elogio a la maternidad cubana del siglo XIX. **Americanía**, Sevilla, n. 1, p. 52, 42-73, enero 2011.
[186] Para ver a imagem, consultar anexo 5, página 177.
[187] CUBA. Primeiro-ministro. (1959-2008: Fidel Castro). *Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario de la Direccion Nacional de las Ori y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en*

> Pero, además, hay una serie de cuestiones que se pueden considerar intereses propios del sector femenino, dentro de la sociedad, fundamentalmente en lo que se refiere a su condición natural de madres.[188]

A capacidade de procriação era vista, então, como uma característica que deveria ser valorizada e protegida pelo Estado. Em 1968, após debates ocorridos no *XIII Congreso Obrero*, o Ministério do Trabalho decretou as resoluções 47 e 48, as quais determinavam os cargos que deveriam ser ocupados exclusivamente por mulheres, assim como indicavam quais funções elas estavam proibidas de exercer.[189] Essas definições foram motivadas pela crença de que algumas funções não somente contrariavam as limitações físicas do gênero feminino, como atrapalhariam o atributo natural e principal das mulheres, isto é, a procriação: "Ou seja, o princípio organizador do trabalho na sociedade socialista foi erigido através da divisão sexual do trabalho, baseada em parâmetros como a preservação da capacidade de procriar e a falta de força física das mulheres".[190]

Com efeito, o Estado cubano difundia a mensagem de que a maternidade era o caminho natural a ser seguido, transformando-a em um elemento primordial e diretamente vinculado ao triunfo da Revolução. Essa mensagem remetia à União Soviética sob o regime stalinista, contexto no qual houve a distribuição de prêmios e de medalhas para as mulheres que tiveram muitos filhos.[191] Embora em Cuba as mulheres não tenham sido premiadas em virtude da quantidade de filhos, a adoção de um posicionamento semelhante à antiga URSS colaborou para a disseminação da ideia segundo a qual as cubanas que não fossem mães – seja por escolha, seja por impossibilidades – contrariavam à natureza e, em certa medida, eram inferiores àquelas que tiveram filhos.[192] Essa percepção comprometia a autonomia das mulheres cubanas em torno da questão sexual e da procriação, uma vez que poderia constrangê-las a não optarem pelo aborto, por exemplo, um direito que elas haviam conquistado.

---

la clausura del Primer Congreso Nacional de la Federación de Mujeres Cubanas, celebrado en el teatro "Chaplin", el 1º de octubre de 1962.
Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1962/esp/f011062e.html. Acesso em: 28 en 2019.

[188] *Ibidem*.

[189] A resolução 47 estabeleceu 437 tipos de trabalhos que deveriam ser exercidos apenas por mulheres, já a resolução 48 proibia as cubanas de executarem 498 ofícios. Cf. FERNÁNDEZ, Isabel Holgado. *¡No es fácil!*: mujeres cubanas y la crisis revolucionaria. Barcelona: Icaria Editorial, 2000, p. 89.

[190] SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos. A revolução cubana e as representações sociais de gênero. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, n.14, p. 265-286, jan./jun. 2013. Disponível em: http://revista.anphlac.org.br/index.php/revista. Acesso em: 15 mar. 2013.

[191] Rússia: a história do incentivo à natalidade no país. GAZETA RUSSA, 19 set. 2014. Disponível em: http://www.ufjf.br/ladem/2014/09/19/russia-a-historia-do-incentivo-a-natalidade-no-pais/. Acesso em: 01 fev. 2019.

[192] É preciso salientar que a associação entre a maternidade e o valor da mulher é de tradição milenar, sendo identificável em diversas sociedades.

Ainda que a maternidade tenha se mantido como o *status* de "destino das mulheres" após 1959, é inegável a ocorrência de alterações em relação às expectativas sobre o gênero feminino, a paternidade e o cuidado com os filhos. Nessa perspectiva, o *Código de la Familia* de 1975 é um dos documentos mais profícuos para se entender quais foram essas transformações. Nas legislações que antecederam a sua promulgação era realizada uma nítida distinção entre os filhos considerados legítimos e os filhos considerados ilegítimos, sendo que os primeiros possuíam mais direitos do que os segundos. O artigo 65 do *Código de la Familia* extinguiu perante a lei essas diferenciações. Por meio dele ficou estabelecido que todos os filhos eram iguais, e, portanto, deveriam ter acesso aos mesmos direitos e possuíam semelhantes deveres para com seus pais.[193]

Além disso, o Código também definiu que o cuidado com os filhos deveria ser de responsabilidade dos dois progenitores, sem distinção alguma entre a mãe e o pai. Assim, os pais estavam obrigados a cuidar da família que formaram e a cooperar um com o outro no que diz respeito à educação e à formação dos filhos, conforme os princípios da moral socialista. Ainda conforme o Código, tanto o homem como a mulher tinham a obrigação de participar dos cuidados do lar, contribuir economicamente para a manutenção da casa e dos filhos. Caso um dos genitores não possuísse um trabalho formal, seria responsabilidade do outro manter financeiramente a casa, sem que isso o eximisse dos trabalhos domésticos e dos demais cuidados com a prole.[194]

1.3.3. Trabalho assalariado

Em nossa interpretação, no contexto revolucionário de Cuba, o grande motivador da busca pela igualdade entre homens e mulheres não esteve – primariamente – vinculado ao argumento de que todos mereciam ter acesso às mesmas oportunidades e aos mesmos direitos, pois, com frequência, a movimentação do governo pela inserção total das mulheres na sociedade esteve associada a certos interesses econômicos e políticos. Dentre os quais, o de maior caráter imediato foi o ingresso das cubanas no mercado formal de trabalho. Assim, tendo como objetivo compreender melhor as modificações ocorridas após 1959 no que tange ao espaço ocupado pelas mulheres cubanas em trabalhos assalariados, julgamos fundamental abordar, ainda que de maneira breve, o cenário anterior à Revolução. Para isso, utilizaremos

[193] CUBA. *Código de la Familia*. Ley 1289 de 14 de febrero de 1975, p. 21. Disponível em: https://www.gacetaoficial.gob.cu/html/codigo%20de%20lafamilia.html. Acesso em: 28/01/2019.
[194] *Ibidem.* Cf. artigos 26 e 27.

tabelas disponibilizadas no livro *Mujeres Cubanas: estadísticas y realidades 1958-2008,*[195] material produzido pela FMC:

Tabela 1 - Estructura de la ocupación en 1953

Concepto	Total	Mujeres	% Mujeres del total
Fuerza de trabajo de 14 años y más	**2.059.659**	**353.182**	**17,1**
Comprende:			
Trabajando por o sin paga	1.779.236	247.674	12,0
Trabajando sin paga para un familiar	82.512	77.517	3,8
Tenía trabajo, pero no trabajó	24.100	7.428	0,4
Buscando trabajo	173.811	20.563	1,0

FONTE: CUBA. FMC, Federación de Mujeres Cubanas. UNFPA; O.N.E - Oficina Nacional de Estadísticas. *Mujeres Cubanas*: estadísticas y realidades 1958-2008, p. 24.

Tabela 2: Ocupaciones seleccionadas de la población económicamente activa de 14 años y más, 1953

Concepto	Mujeres	Hombres	% Mujeres del total
Total	**256.440**	**1.715.826**	**13,0**
Profesores maestros y científicos	34.845	7.726	81,9
Médicos y profesionales afines	1.421	9.156	13,4
1. Artistas, escritores, entrenadores y afines	1.437	8.477	14,5
Trabajadores sociales y otros	987	1.197	45,2
Bibliotecarios	114	95	54,5
Oficinistas y afines	35.645	105.684	25,2
2. Trabajadores prendas de vestir y accesorios	24.265	29.570	45,1
3. Modistos, costureras y sombrereros (no de fábrica)	19.420	1.922	91,0
4. Trabajadores productos alimenticios y tabaco	19.585	60.757	24,4
5. Trabajadores de servicios y similares	87.780	72.626	54,7
De servicio doméstico	69.874	8.462	89,2
De servicio personales	5.287	11.456	90,8
Otros trabajadores de servicios	12.345	38.944	24,1

FONTE: CUBA. FMC, Federación de Mujeres Cubanas. UNFPA; O.N.E - Oficina Nacional de Estadísticas. *Mujeres Cubanas: estadísticas y realidades 1958-2008*, p. 24.

Por meio da Tabela 1, podemos observar que, no ano de 1953, apenas 17,1% da população que trabalhava fora dos limites domésticos era composta por mulheres. Desse

[195] CUBA.; O.N.E - Oficina Nacional de Estadísticas. *Mujeres Cubanas*: estadísticas y realidades 1958-2008. Cuba: UNFPA; O.N.E, 2008.

montante, 12% não necessariamente recebia pelos serviços prestados, 3,8% trabalhava para um familiar sem receber pagamento, 0,4% tinha a possibilidade de trabalhar, mas por motivos não explicitados não trabalharam e 1% estava em busca de trabalho. A interpretação desses dados nos permite concluir que poucas cubanas possuíam renda própria e que por muito tempo estiveram confinadas ao ambiente doméstico.

A Tabela 2, por sua vez, aborda as atividades exercidas pela população economicamente ativa durante o ano de 1953. Nela, podemos observar que em algumas profissões – tais como professoras, costureiras, empregadas domésticas e enfermeiras – as mulheres constituíam-se como maioria. Ao analisarmos as atividades mencionadas na tabela, constatamos que essas profissões, em geral, eram – são – marcadas pelo estigma de "trabalho de mulher", sendo muitas vezes considerado indigno para os homens ocuparem essas posições. Cabe salientar, ainda, que a categoria de ocupação em que havia o maior número de mulheres, naquele período, eram os serviços domésticos.

Diante dessas informações, podemos, então, perceber que, no cenário anterior a 1959, o acesso das mulheres cubanas ao trabalho assalariado era restrito. A maioria das cubanas que trabalhavam fora dos limites do lar pertenciam às classes econômicas mais vulneráveis, sendo grande parcela delas negras. Socialmente, existia a noção de que o trabalho feminino externo ao lar era algo indigno, o qual somente seria aceito em caso de extrema necessidade. Nessa conjuntura, o governo revolucionário buscou combater tal noção por meio de diferentes medidas, dentre as quais destaca-se a promulgação do *Código de la Familia*. A tabela a seguir mostra a ocupação por sexo de 1953 a 2008:

Tabela 3: Total de ocupados por sexo (miles)

Concepto	1953[a/]	1970 [a/]	1981[a/]	1990	2000	2008
Total	**1 754,3**	**2 627,2**	**3 495,9**	**4 485,8**	**4 379,3**	**4 948,2**
Mujeres	244,4	480,6	1 088,4	1 598,0	1 559,5	1 875,2
Hombres	1 509,9	2 146,6	2 407,5	2 887,8	2 819,8	3 073,0
Mujeres en el rector estatal civil	...	23,00	32,4[b/]	38,9	43,8	46,7
Mujeres del total (%)	13,9	18,3	31,1	35,6	35,6	37,9

FONTE: CUBA. FMC, Federación de Mujeres Cubanas. UNFPA; O.N.E - Oficina Nacional de Estadísticas. *Mujeres Cubanas: estadísticas y realidades 1958-2008*, p. 24.

a/ Censos de Población y Viviendas. Ocupados de 15 años y más. Para 1953 los ocupados comprenden solo los que trabajan por o sin paga.

b/ Corresponden a 1980.

Ademais, a Tabela 3, organizada pelo critério "sexo", informa sobre o total de pessoas que exerciam atividades profissionais fora do ambiente doméstico. Por meio dos dados oferecidos, observamos que no ano de 1953, do total da população ativa, apenas 13,93% eram mulheres, enquanto os outros 86,07% da população ativa eram compostos por homens. Quando comparamos o ano de 1953 com a década 1970, notamos que o número de mulheres atuando profissionalmente cresceu para 18,29%, enquanto, se compararmos a década de 1970 com a década de 1980, o aumento foi ainda maior, chegando a 31,13%. Se observarmos melhor a tabela, perceberemos que o número de mulheres exercendo atividades mais do que dobrou, indo de 480,6 mil pessoas para 1.088,4 mil pessoas. Embora os homens tenham permanecido como a maioria da população economicamente ativa, a presença feminina apresentou um índice de crescimento mais significativo. Consideramos que essa expansão se deve, em grande medida, às políticas implementadas pelo governo revolucionário no intuito de inserir a mão-de-obra feminina no mercado formal de trabalho.

Entre as políticas implementadas pelo governo com o objetivo de incentivar o trabalho feminino, encontrava-se a criação da *Federación de Mujeres Cubanas* (1965) e a promulgação do *Código de la Familia* (1975). A FMC postulava que a igualdade entre homens e mulheres seria alcançada apenas quando as cubanas atuassem no mercado formal de trabalho, pois assim seriam independentes em termos financeiros de seus maridos. O artigo 28 do *Código de la Familia* afirmava que ambos os cônjuges possuíam o direito de exercer suas profissões e ofícios, assim como o dever de apoiar o outro quando existisse desejo de estudar e de aperfeiçoar seus conhecimentos. Todavia, sabemos que as mudanças não são facilmente implementadas, assim como a igualdade perante a lei não é o mesmo que igualdade perante a sociedade e a vida. Com efeito, foi preciso que o Estado cubano empregasse diversificadas estratégias nessa empreitada, sendo uma delas o cinema.

1.3.4. O cinema e a mulher cubana

As representações que foram produzidas pelo cinema revolucionário a respeito das mulheres entre os anos de 1970 e de 1980 distinguiram-se substantivamente daquelas que haviam sido realizadas até aquele momento, aspecto que se encontra entre os motivadores desta pesquisa. Ao assistirmos aos filmes produzidos nas décadas de 1960, de 1970 e de 1980, notamos a existência de duas maneiras diferentes de representar as mulheres. Os estudiosos Glenda Mejía e Alfredo Martínez-Expósito no artigo "*Women's Representation: Two Epochs*

of the Revolutionary Cuban Cinema" corroboraram com nossa percepção inicial.[196] Segundo esses pesquisadores, existiu uma "primeira época" do cinema cubano, na qual as mulheres foram descritas como heroínas revolucionárias, isso sem que fosse realizado qualquer tipo de questionamento acerca das questões específicas do ser mulher. Ainda conforme Mejía e Martínez-Expósito, no período que eles denominaram de "segunda época", as questões acima mencionadas – tais como o acúmulo de funções e as dificuldades enfrentadas pelas cubanas em conciliar obrigações domésticas e profissionais – passaram a ser problematizadas nas obras cinematográficas, assim como as relações de poder entre homens e mulheres. Todavia, discordamos desses autores quanto aos marcos de periodização que estabeleceram, visto que, para eles, a "primeira época" se estendeu de 1960 até 1980 e a "segunda época" de 1980 até 1990. Em nossa interpretação, o primeiro momento pode ser observado, de forma predominante, nos anos de 1960, sendo que algumas características foram mantidas. O segundo momento, por sua vez, ocorreu entre as décadas de 1970 e de 1980.

Nessa perspectiva, durante o primeiro período, isto é, na década de 1960, de forma predominante, vemos na tela a idealização da heroína revolucionária: mulheres dispostas a todos os sacrifícios – inclusive a morte, seja a sua própria ou a das pessoas que ama – pela pátria e, mais precisamente, pela Revolução. Nesse primeiro momento não havia nenhum tipo de problematização sobre os medos, os problemas, a sexualidade, os sonhos e outras questões pertinentes ao ser mulher. Contudo, acreditamos que nas décadas de 1970 e 1980, embora existam permanências, as representações já se diferem das anteriores.

Entre os filmes representativos do primeiro período e da construção da heroína guerrilheira, dois títulos se sobressaem: *Manuela* (1966) e *Lucía* (1968), ambos dirigidos por Humberto Solás. O filme de 1966 se inicia com Manuela em meio à natureza, deitada em uma clareira, ela parece desacordada. Em seguida, vemos que ela está completamente transtornada, abrindo caminho com um machete por uma mata cerrada.[197] Por meio de suas lembranças, vemos que o Exército surpreende Manuela e sua família, ao atear fogo em sua casa, e, assim, assassinar seus familiares. Após andar sem rumo por muito tempo, a protagonista se vê em meio a uma troca de tiros entre o Exército de Fulgelcio Batista e os guerrilheiros. Somente nesse momento o espectador percebe que ela está em Sierra Maestra.

Manuela consegue sobreviver ao tiroteio e, em busca de vingança, une-se aos rebeldes. Ela se envolve romanticamente com um dos companheiros e participa de diversas

[196] MEJÍA, Glenda; MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo. Women's Representation: Two Epochs of the Revolutionary Cuban Cinema. **Revista Brasileira do Caribe**, Maranhão, v. VI, n. 11, jul./dez., 2005.
[197] Machete é um tipo de facão que possui dois gumes, geralmente utilizado para cortar mato e cana-de-açúcar.

ações da guerrilha. Por meio do contato com outros combatentes, a personagem se educa e começa a compreender os motivos que os levam à luta armada e o que esperam alcançar com a vitória. Paulatinamente, o motivador de Manuela para participar do exército rebelde deixa de ser apenas vingar a morte de sua família e passa a ser, também, a busca por melhores condições para o povo cubano. O filme termina com a morte de Manuela durante um conflito armado, no qual ela sacrifica sua própria vida em prol da Revolução.

Já o filme *Lucía* (1968) é composto por três episódios que transcorrem em distintos contextos da história cubana, sendo que em todos eles as protagonistas se chamam Lucía. O primeiro episódio acontece durante a guerra de independência entre Cuba e Espanha, no ano de 1895. Nele, Lucía, pertencente à aristocracia, envolve-se romanticamente com Rafael, um oficial do Exército espanhol. Defensora da causa cubana, Lucía tem sua confiança traída por Rafael, que a usa para descobrir a localização do acampamento de insurretos cubanos, a fim de atacá-los. Ao ver o massacre do qual, inadvertidamente, teve participação, Lucía, enlouquecida pela dor e pelo ódio, assassina o amante. A segunda narrativa transcorre no ano de 1932, durante o governo de Gerardo Machado (1925-1933). Nesse episódio, Lucía é uma jovem burguesa que se apaixona por Aldo, um combatente contra a ditadura de Machado. A relação que mantêm com Aldo e o contato com uma realidade completamente distinta da sua fazem com que Lucía adote para si posicionamentos semelhantes aos de seu namorado. Ela, então, abandona sua família e o modo de vida que levava para lutar por uma Cuba melhor. Durante uma ação política, Aldo é assassinado. O episódio termina com Lucía desolada e olhando diretamente para a câmera. Esse capítulo não oferece ao espectador nenhum tipo de conclusão acerca do destino da personagem. O último enredo ocorre após a vitória revolucionária. Nele, Lucía é uma camponesa de origem humilde, que sofre com o ciúme doentio de seu marido, Tomás. Ele tenta impedir que a esposa trabalhe fora dos limites domésticos e que seja alfabetizada por meio da campanha educativa promovida pelo Estado. A relação do casal é abusiva, sendo que o marido não é apenas controlador, como também a agride fisicamente. Lucía se recusa a ser submissa ao marido, visto que, apesar de declarar que o ama e que ficará com ele, ela afirma que precisa se sentir útil e trabalhar. O filme se encerra com os dois brigando em uma praia, sem nenhum tipo de resolução.

Ainda sobre o filme *Lucía*, ao longo dos três episódios, consideramos central o desenvolvimento das relações amorosas estabelecidas pelas protagonistas, pois foi por intermédio desses relacionamentos românticos que ocorreram mudanças de pensamento e de posicionamento por parte das heroínas. Ou seja, na perspectiva transmitida pelo filme, os

homens são os responsáveis pelas transformações ocorridas nas mulheres.[198] Além disso, outra constante ao longo da obra é o sacrifício por um bem maior: a) a primeira Lucía sacrifica a si, sua sanidade e a vida do homem que amava em benefício da liberdade do povo cubano; b) a segunda Lucía sacrifica uma existência de conforto e de segurança pelo amor e pelo fim da ditadura; c) a terceira Lucía está disposta a arriscar o próprio casamento para conseguir conciliar diferentes aspectos – tais como uma vida doméstica e uma vida profissional –, e, assim, poder contribuir mais efetivamente com o projeto revolucionário.

Diante disso, sublinhamos que, no primeiro período do cinema cubano pós-1959, o sacrifício feminino é explicitamente idealizado. Posto que, o ideal feminino criado pelo cinema nesse contexto veicula a imagem de uma mulher que está disposta a todos os sacríficos para proteger a pátria. O ápice desse ideal encontra-se na mulher guerrilheira, a qual pega em armas para lutar pela causa que considera justa. A finalidade dessas produções consiste nitidamente em educar as mulheres cubanas para acreditarem que o sacrifício pela Revolução não é somente louvável, mas também é algo que deve ser ativamente buscado. Quanto mais abnegada for a mulher, mais valorizada ela será.

A construção da heroína dessa primeira fase do cinema cubano é comparada com a construção do "herói positivo".[199] Como explicado pela historiadora Mariana Villaça, o "herói positivo" se tornou um marco do realismo socialista soviético, sendo incorporado, posteriormente, pela produção fílmica cubana:[200]

> Na URSS, o personagem chamado de "herói positivo", nas obras literárias e nos roteiros cinematográficos, era uma espécie de líder nato, corajoso, sábio, entusiasmado pelo socialismo, que nunca vacilava, e estava sempre disposto a resolver qualquer problema e a dar o exemplo, na fábrica, na fazenda comunitária, no exército ou onde estivesse, não fazendo distinção entre sua vida privada e sua função no Partido Comunista.[201]

O "herói positivo" do cinema cubano foi adaptado para atender aos parâmetros de Cuba. Essa representação tinha, inclusive, a pretensão de fortalecer e de propagar o ideal do "Homem Novo", o qual também havia sido adequado à realidade cubana e aos interesses do Estado revolucionário.

---

[198] MEJÍA, Glenda; MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo. Women's Representation: Two Epochs of the Revolutionary Cuban Cinema. **Revista Brasileira do Caribe**, Maranhão, v. VI, n. 11, jul./dez., 2005, p. 37. VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema cubano*: Revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010, p. 128.
[199] VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano*: Revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010, p.128.
[200] *Ibidem*, p.125-129.
[201] *Ibidem*, p.126.

Embora seja possível realizar – em uma primeira análise – a comparação entre o "herói positivo" e a representação da heroína durante a primeira fase do cinema revolucionário cubano, consideramos pertinente fazer algumas restrições a ela. Em nossa perspectiva, a heroína significou sim um ideal de mulher que o Estado desejou transmitir para as cubanas, entretanto a extensão de seu alcance de difusão era inferior ao da construção do "herói positivo". Isto é, a heroína cubana da década de 1960 não foi criada para ocupar o mesmo patamar ou ter a mesma relevância que o "Homem Novo", uma vez que, como já afirmamos anteriormente, naquela sociedade, o ideal máximo a ser alcançado era vedado ao gênero feminino.

No que se refere às representações femininas criadas no segundo período – décadas de 1970 e 1980 –, os fatores que as motivaram foram de outra ordem. A ênfase no sacrifício feminino em prol da Revolução é deixada de lado, ao passo que, acentua-se outros aspectos mais urgentes para os interesses do Estado. Os filmes desse período, que enfocam a condição feminina, apresentam como principal motivador o ingresso das mulheres no mercado formal de trabalho, visto que, como já explicamos, ter as cubanas atuando profissionalmente era imprescindível para o crescimento econômico do país. Muitos são os filmes que, de maneira mais ou menos explícita, possuem essa intencionalidade por detrás da criação das personagens femininas, sendo alguns deles: *Retrato de Teresa* (1979), *No hay sábado sin sol* (1979), *Hasta cierto punto* (1983), *Se permuta* (1983) e *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984).

Assim, um aspecto que pode ser observado em quase todos esses filmes consiste no fato do trabalho assalariado ser retratado como uma maneira das cubanas contribuírem para o fortalecimento e para o avanço da Revolução. Dessa forma, divulga-se a ideia de que o trabalho é um esforço que ultrapassa o âmbito pessoal. Além disso, difunde também a concepção de que a independência financeira da mulher é uma forma de alcançar o que eles chamavam de "igualdade plena" entre homens e mulheres.[202] Para que as mulheres começassem a trabalhar fora dos limites domésticos, existiam alguns desafios, tais como a participação masculina na criação dos filhos e nos cuidados do lar. Ou seja, era primordial incentivar a atuação dos homens em funções que até aquele momento eram consideradas de natureza feminina, elemento que foi abordado com frequência nos filmes mencionados.

Os filmes que analisamos nesta pesquisa pertencem à segunda fase do cinema revolucionário, sendo que, dos títulos acima citados, escolhemos trabalhar especificamente com quatro: *Retrato de Teresa* (1979), do diretor Pastor Veja; *No hay sábado sin sol* (1979), de

[202] FEDERACIÓN DE MUJERES CUBANAS. *Informe Central*. 8 Congreso de la FMC, 2009. Disponível em: http://www.mujeres.co.cu/comite%20nacional/textos/INFORME.pdf. Acesso em: 24 jan. 2019.

Manuel Herrera; *Hasta cierto punto* (1983), de Tomas Gutiérrez Alea; e *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984), de Rolando Díaz. Consideramos que essas obras exemplificam de modo eficaz questões relevantes para o cinema cubano das décadas de 1970 e 1980.

CAPÍTULO 2

RETRATO DE TERESA (1979) E *HASTA CIERTO PUNTO* (1984): OS DILEMAS DA INSERÇÃO DA MULHER NO MUNDO DO TRABALHO

Como dito anteriormente, existiram questões que, reiteradamente, apareceram nos filmes cubanos produzidos após 1959. Vimos também que, muitas vezes, as temáticas das obras eram determinadas por demandas do Estado e de seus dirigentes. Ao analisarmos os filmes produzidos nas décadas de 1970 e de 1980, que representam, de maneira mais intensa, as mulheres cubanas e as questões próprias a elas, constatamos que os temas mais recorrentes são: a necessidade de a mulher trabalhar fora dos limites domésticos; o matrimônio; o divórcio; a maternidade e o cuidado com a casa e com os filhos.

Dentre as questões abordadas pelos filmes das décadas de 1970 e de 1980, talvez, aquela que foi tratada de forma mais premente e que necessitava ser resolvida com maior urgência tenha sido a entrada das mulheres cubanas no mercado formal de trabalho. Como explicado no capítulo anterior, a saída das mulheres de seus lares e a ocupação de postos de trabalho configuraram como elementos imprescindíveis – entre outros motivos – para o desenvolvimento econômico do país. Dada a importância do tema, ele se fez presente nos quatro filmes aqui analisados, no entanto, as abordagens conferidas por cada um deles ocorreram de maneiras distintas.

Dentre as obras fílmicas investigadas neste trabalho, *Retrato de Teresa* (1979), dirigida por Pastor Vega, e *Hasta cierto punto* (1984), dirigida por Tomás Gutiérrez Alea, são aquelas que apresentam como problemática central a vida profissional das mulheres, de maneira que as narrativas se aproximam em alguns momentos e se distanciam em outros. As duas produções abordam os dilemas e os desafios enfrentados pelas cubanas ao ocuparem um espaço que por muito tempo lhes foi interditado. É justamente essa similaridade que nos fez optar por analisar essas duas obras em um mesmo capítulo.

2.1. *Retrato de Teresa* (1979): a tripla jornada de trabalho da mulher cubana

Na década de 1970, o Estado esteve preocupado com o fato de que poucas mulheres eram nomeadas e eleitas para cargos nas estruturas do Poder Popular.[203] Um exemplo dessa preocupação apareceu no discurso proferido por Fidel Castro no encerramento do *II Congreso de la Federacion de Mujeres Cubanas*, em 1974. Nele, Fidel afirmou:

> Es decir, el 25,3 de los trabajadores son mujeres. Sin embargo, el número de mujeres que ocupan cargos dirigentes en todo ese aparato productivo, de servicios y administrativo, es solamente del 15%. En nuestro Partido la militancia femenina se eleva al 12,79%. Una cifra notablemente baja. Y el número de mujeres que trabajan como cuadros y funcionarios del Partido es solamente de 16%.
>
> Pero tenemos todavía un ejemplo más ilustrativo, relacionado con las elecciones que se efectuaron para elegir los Poderes Populares en la provincia de Matanzas. El número de mujeres presentadas como candidatas fue el 7,6%, y el número de mujeres electas fue el 3%, a lo cual se refirió la compañera de Matanzas.
>
> Y estos datos qué reflejan sino la realidad de que después de más de 15 años de Revolución, en este aspecto estamos todavía atrasados política y culturalmente.[204]

A fim de encontrar as razões dessa reduzida presença feminina em funções estatais, algumas hipóteses foram levantadas pelos líderes revolucionários, entre elas a sobrecarga das responsabilidades domésticas, de modo que as cubanas teriam menos tempo para exercerem atividades em outras frentes. Nesse sentido, o *Partido Comunista de Cuba* (PCC) realizou estudos cujo objetivo era apreender a diferença entre o tempo dedicado pelos homens e pelas mulheres às tarefas domésticas. Esses estudos comprovaram uma dedicação desigual aos cuidados com o lar e com os filhos. Diante desses resultados, o governo encomendou um filme que abordasse especificamente tais questões, sendo, portanto, essa a origem e a motivação por detrás da produção do filme *Retrato de Teresa*.[205]

---

[203] "Após o período de 1965-1970, marcado pelo intenso fervor revolucionário e por uma tentativa de construção de um socialismo próprio, as autoridades cubanas iniciaram um processo de institucionalização. Em 1976, elas estabeleceram os Órgãos do Poder Popular, divididos em três instituições que se ocupariam de representar o povo cubano: a Assembleia Municipal, a Assembleia Provincial e a Assembleia Nacional". Cf. PRATES, Thiago Henrique Oliveira. *O mundo não acaba no Malecón*: exílio, intelectuais e dissidência política nas revistas. Encuentro de la Cultura Cubana e Revista Hispano Cubana (1996-2002). Dissertação (Mestrado de História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015, p. 208.

[204] CUBA. Primeiro-ministro. (1959-2008: Fidel Castro). *Discurso pronunciado por el comandante en jefe Fidel Castro Ruz, primer secretario del Comite Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del gobierno revolucionario, en el acto de clausura del II Congreso de la Federacion De Mujeres Cubanas, efectuado en el teatro "Lazaro Peña"*, el 29 de noviembre de 1974, "año del xv aniversario". Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1974/esp/f291174e.html. Acesso em: 22 jan. 2019.

[205] LÓPEZ VIGIL, María. Cubanas: trazos para un perfil, voces para una historia. *Revista Envio*, Manágua, n. 200, 1998, p. 7. Disponível em: http://www.envio.org.ni/articulo/398. Acesso em: 23 jan. 2019.

Retrato de Teresa foi dirigido por Pastor Vega, um dos mais conhecidos realizadores do cinema cubano. A experiência inicial de Vega no meio artístico ocorreu no teatro, tendo ele, por muitos anos, integrado o grupo *Teatro Estudio*.[206] A entrada profissional de Pastor Vega no cinema foi em 1960, quando começou a trabalhar no ICAIC na função de assistente de direção. Até 1961 – ano em que passou a se dedicar exclusivamente ao cinema –, ele conciliou sua permanência no *Teatro Estudio* com seu trabalho no Instituto. Vega se tornou um dos mais importantes diretores do ICAIC, onde atuou como vice-presidente e como diretor do *Departamento de Relaciones Internacionales*. Contudo, sua ação no universo cinematográfico não se restringiu ao ICAIC. Juntamente com Alfredo Guevara, Pastor Vega foi um dos fundadores do *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* (1979). Vega também foi presidente da *Federación del Cine Clubes de Cuba* (1984), assim como um dos integrantes do grupo de realizadores que fundou a *Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños* (1986).[207]

Em uma entrevista concedida à revista *Cine Cubano*,[208] Vega afirmou que é impossível compreender o cinema cubano sem considerar o que ele chamou de "consciência histórica". Assim, na perspectiva desse diretor, para entender a cinematografia cubana é fundamental partir de seu contexto de produção, isto é, do momento histórico no qual os filmes foram produzidos e de quais pessoas foram responsáveis por suas execuções. Na entrevista, Pastor Vega disse que, considerando a reduzida dimensão geográfica de Cuba, o bloqueio imposto pelos Estados Unidos, a pobreza material do país e a ausência de uma tradição cinematográfica,[209] o cinema cubano enfrentava tantas adversidades que não deveria nem mesmo existir.[210] Segundo ele, tais desafios impossibilitavam os cineastas cubanos de vivenciarem "privilégios" que facilitariam o fazer cinematográfico, tais como a facilidade de acesso a verbas e a possibilidade do ócio criativo. Conforme Vega, os realizadores estariam sempre produzindo em meio à necessidade de se defenderem de agressões externas e de tantas

[206] Sobre Teatro Estudio. *EcuRed.* Disponível em: https://www.ecured.cu/TeatroEstudio. Acesso em: 07 jan. 2018.
[207] Sobre Pastor Vega. *EcuRed*. Disponível em: https://www.ecured.cu/PastorVega. Acesso em 07 jan. 2018.
[208] VEGA, Pastor. El cine cubano y la voluntad creadora. *Cine Cubano*, La Habana, v. 111, p. 41-46, 1985.
[209] Em Cuba, após a Revolução, tentou-se reconstruir a memória oficial no intuito de apagar toda produção cinematográfica anterior a 1959. Na lógica do período havia duas possibilidades: ou se negava a existência dos filmes produzidos antes da Revolução, ou se afirmava que nenhuma das produções anteriores a 1959 possuíam valor (de forma e de conteúdo). Nesta última opção, os filmes desse período se tornariam irrelevantes para a cinematografia cubana, o que, em nossa perspectiva, não procede. Pois, o conhecimento da produção anterior é importante para o entendimento das fases vivenciadas pelo cinema cubano ao longo do tempo. Além disso, no período que antecede o movimento revolucionário cubano foram feitos filmes que seriam considerados bons até mesmo se avaliados pelos critérios dos líderes cubanos, como, por exemplo, o filme *El mégano* (1955). Essa obra, de autoria de Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea, denunciava as péssimas condições de vida e de trabalho dos carvoeiros que viviam na região de Medáno.
[210] VEGA, Pastor. El cine cubano y la voluntad creadora. *Cine Cubano*, La Habana, v. 111, p. 41.

outras imposições acarretadas pelo subdesenvolvimento. Contudo, Pastor Vega afirmou que, quando alcançada a consciência histórica, seria produzido um cinema militante, resultando em obras relevantes e de qualidade, tanto em relação ao conteúdo quanto em relação à forma.[211] Por meio de suas ponderações, constatamos que, para Pastor Vega, o cinema não era entendido apenas como entretenimento, mas cumpria uma função política de transformação da sociedade.

Diante dessas concepções a respeito da produção fílmica cubana e de seus usos políticos, em uma entrevista concedida à revista *Cine Cubano*,[212] Vega assinalou que, ao produzir o filme *Retrato de Teresa* e abordar o machismo presente na sociedade cubana, sua intenção não era retratar o homem como vilão, tampouco a mulher como vítima. Ele ainda afirmou que, mesmo os dois lados enfrentando seus próprios preconceitos e limitações, o verdadeiro inimigo era o conjunto de tradições herdadas de uma estrutura familiar burguesa, a qual deveria ser superada.[213] Nesse sentido, conforme a referida entrevista, Vega sublinhou que sua intenção não era moralizar a sociedade ou postular soluções definitivas para o machismo cubano, mas sim motivar o espectador a refletir sobre si mesmo.

Retrato de Teresa se inicia com uma cena filmada no Malecón. Enquanto diversas pessoas por lá passeiam e se divertem, a câmera filma à distância um pai que tira foto de uma mulher e de três crianças. Desde o princípio, o espectador infere que se trata de uma família. Os meninos correm para comprar refrescos, ao mesmo tempo em que o homem mira a mulher com sua câmera fotográfica. Ao dizer "Teresa", ela se vira para ele, que aproveita o momento para tirar uma foto dela. Assim, o espectador é apresentado à personagem que dá nome ao filme. A cena inicial retrata o que parece ser uma família harmoniosa e feliz, aspecto que, eventualmente, compreenderemos não ser a correspondência exata da realidade.

Após os créditos iniciais, que são exibidos sobrepostos às imagens de Havana, a cena seguinte ocorre em uma fábrica. O contraste entre a atmosfera aberta e bonita do *Malecón* e a sensação de confinamento do ambiente fabril é impactante. A disparidade entre as duas cenas é intensificada pelos ruídos estrondosos produzidos pelas máquinas. Na fábrica, o espectador vê Teresa e entende que é seu local de trabalho. No vestiário, em meio a suas colegas de trabalho, vemos uma discussão entre Teresa e Marta, uma outra trabalhadora. O motivo desse conflito é a irritação de Teresa com a falta de comprometimento de Marta com o projeto comunitário, uma vez que ela não mais ajudaria Teresa em uma tarefa para a qual havia se

[211] VEGA, Pastor. El cine cubano y la voluntad creadora. *Cine Cubano*, La Habana, v. 111, p. 43.
[212] GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro. Con Teresa, Punto y Seguido. *Cine Cubano*, Cuba, n. 97, p. 113-121, 1980.
[213] *Ibidem*, p. 114.

comprometido a participar. Tal comportamento, nas palavras de Teresa, era comum a diversas outras pessoas, as quais, nas assembleias, assumiam responsabilidades que, na prática, não cumpriam. Teresa afirma que todas as trabalhadoras ali presentes possuem marido, filhos e outras obrigações, logo, esses elementos não deveriam ser utilizados como justificativas para não realizarem as atividades com as quais se comprometeram. Essa cena antecipa uma característica que estará presente durante todo desenrolar da trama: a busca de Teresa em conciliar todas as suas responsabilidades provenientes dos distintos universos pelos quais transita em seu cotidiano.

Em sequência, somos apresentados à vida profissional de Ramón, marido de Teresa. Ramón é um dos técnicos responsáveis por fazer visitas domiciliares e consertar os televisores das pessoas. Enquanto o dia de trabalho de Ramón termina cedo, com o céu ainda claro, o dia de trabalho de Teresa prossegue noite adentro. Enquanto Ramón vai com os três filhos para casa, Teresa inicia um novo turno de trabalho, atuando como uma das voluntárias e responsáveis por um grupo de dança e de teatro amador, formado pelos trabalhadores da fábrica têxtil da qual é funcionária. Os ensaios do grupo ocorrem à noite, de modo que ela chega em casa tarde. Percebemos, então, que Teresa precisa administrar e conciliar os cuidados com: a casa, a família, o trabalho assalariado e o trabalho voluntário. Ela, assim como inúmeras cubanas durante as primeiras décadas da Revolução, vivencia uma tripla jornada de trabalho. Nesse período, a tripla jornada de trabalho feminina está diretamente à Ofensiva Revolucionária.

Em 1968, o governo cubano implementou a Ofensiva Revolucionária, "uma campanha governamental que durou até 1970 e procurou mobilizar todos os cidadãos para o cumprimento de metas de produção",[214] com a finalidade de combater o capitalismo e de conquistar a autonomia e a estabilidade econômica. Visando o fortalecimento da consciência dos trabalhadores e o aumento da produtividade, a Ofensiva Revolucionária investiu em incentivos morais em detrimentos dos materiais[215] e priorizou o trabalho voluntário.[216] A pesquisadora Joana Salém Vasconcelos sublinha que, em Cuba, a prática do trabalho voluntário esteve vigente durante um longo período, tendo sofrido uma redução significativa apenas em

[214] VILLAÇA, Mariana Martins. Cinema cubano: revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010, p. 217.
[215] Recompensas eram dadas aos trabalhadores que alcançassem e ultrapassassem as metas de produção. Elas tinham caráter material ou, ainda, caráter simbólico, como: eletrodomésticos, automóveis, viagens, medalhas, condecorações e entre outras.
[216] A respeito da Ofensiva Revolucionária, ver: https://www.cubaencuentro.com/cuba/articulos/la-ofensiva-revolucionaria-de-1968-44-anos-despues-275328 e http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1968/esp/f130368e.html.

1989.[217] Diante da ampla duração de tal prática, fica evidenciado que o voluntariado deixou de ser uma mobilização patriótica ocorrida em situações excepcionais para se tornar um "dever social". Vasconcelos ainda expõe que, progressivamente, o trabalho voluntário perdeu sua capacidade educativa e facultativa, assumindo uma dimensão coercitiva.[218]

Após o longo dia de trabalho, Teresa retorna para casa e encontra duas vizinhas assistindo televisão em sua sala. O televisor delas não está funcionando, de modo que Ramón promete-lhes que irá consertá-lo no dia seguinte e autoriza que assistam a novela em sua casa. Teresa as saúda e se dirige ao quarto, onde Ramón se encontra. Lá, após cumprimentar carinhosamente o marido e dizer que está exausta, ela começa a trocar de roupa. Durante esse processo, percebemos, por meio da fisionomia de Ramón e de seus gestos bruscos, que ele está com raiva de Teresa. Enquanto ela se prepara para dormir, uma das falas da telenovela é dita em tom mais acentuado, tendo especial destaque dentro na cena. Nela uma mulher diz: "*Hay gente que quiere comérselo todo, tragarselo todo, devorar el mundo*".[219] Ramón pergunta o que ocorreu para ela chegar tão tarde em casa, ao que Teresa responde não ter acontecido nada, que foram os ensaios e o ônibus. Ela pergunta sobre os meninos, se eles haviam se comportado e se alimentado bem. Ramón diz que um dos filhos acabou de dormir, ao que ela reclama, argumentando que eles já conversaram a respeito da necessidade de as crianças dormirem mais cedo. Irritadiço, Ramón caminha inquieto pelo quarto. Ele pergunta quando os ensaios do grupo de dança terminarão. Teresa, então, responde que irão terminar no domingo. A resposta de Teresa não o acalma. Ele aumenta o tom de voz, reclama do tempo que ela dedica a essas funções. A briga é interrompida pelas vizinhas que se despedem, deixando, assim, sem resolução o conflito do casal.

No dia seguinte, na fábrica, Marta recebe uma premiação pela produtividade do grupo de trabalhadores que lidera. Ela faz questão de olhar ironicamente para Teresa, que não tenta disfarçar sua irritação. Em seguida, assistimos a uma assembleia dos trabalhadores têxteis, cujo tema de discussão são as metas de produtividade. Enquanto um homem indica a necessidade de atingir uma meta específica de produção de pano, Sonia afirma que é necessário a construção de creches e escolas. Em seguida, Poncio toma a palavra e diz que é preciso pagar melhor a fim de manter as mulheres em seus trabalhos, uma vez que, em suas palavras, o ciclo de vida das mulheres na fábrica apresenta três fases: "[...] *se enamoran, se casan y se ponen a*

[217] VASCONCELOS, Joana Salém. *Cuba*: subdesenvolvimento e revolução agrária (1958-1970). Dilemas e limites do socialismo na periferia do sistema. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2014, p. 277.
[218] *Ibidem*.
[219] "Há gente que quer comer tudo, beber tudo, devorar o mundo". (Tradução nossa).

parir".[220] Teresa, então, pede a palavra. Ela se levanta e, de modo eloquente, esclarece que a remuneração não é o grande problema, tampouco o aumento salarial é a solução. Ela discursa a respeito da importância da construção de locais onde as mães possam deixar os filhos para trabalharem com tranquilidade, não sendo obrigadas a faltar – o famoso absenteísmo – ou abandonar o trabalho.

Essa fala de Teresa faz menção direta às propostas do próprio Estado cubano, que, como explicaremos nos próximos parágrafos, prometeu executar ações que iriam aliviar a vida das cubanas em relação aos cuidados com a casa e com os filhos. Ao discursar sobre a integração feminina no mercado de trabalho e nos demais setores da sociedade cubana, Fidel Castro não se referia apenas à necessidade de homens e de mulheres abandonarem conceitos e percepções equivocados sobre o "ser mulher", ele também postulava sobre o papel que o Estado deveria desempenhar nesse processo. Segundo o líder cubano, caberia ao governo criar mais oportunidades para a mulher, o que não deveria se restringir apenas a gerar novos empregos, como também deveria estar relacionado com a criação de condições de possibilidade para que as cubanas conciliassem a realidade do lar – como mães e esposas – com a realidade do emprego formal.[221]

Entre as ações estatais propostas por Fidel Castro, cuja finalidade era fomentar a entrada das cubanas no mercado de trabalho, houve aquelas diretamente conectadas com o trabalho assalariado, tais como a criação de mais empregos. Todavia, existiram também as propostas que visavam corrigir questões que, mesmo que de maneira sutil, dificultavam, ou mesmo impossibilitavam, que as cubanas saíssem do ambiente doméstico. Nesse sentido, podemos apontar algumas questões diretamente ligadas à educação, tais como: a criação de cursos de nivelamento para as mulheres e meninas; a inauguração de escolas (inclusive defendia que as escolas tivessem cantinas onde as crianças pudessem almoçar, o que permitiria que as mães permanecessem em seus trabalhos em horário integral); e a abertura de internatos nos quais as crianças pudessem viver. Tendo como objetivo reduzir a carga das tarefas domésticas e dos cuidados com os familiares sobre as mulheres, propostas específicas foram formuladas: a criação de refeitórios para trabalhadores, onde os funcionários teriam acesso a uma refeição de qualidade e por um valor acessível, de modo que as mulheres não tivessem que se preocupar em ir para a casa cozinhar; a construção de asilos, nos quais os idosos pudessem viver de

[220] "Apaixonam-se, casam-se e têm filhos". (Tradução nossa).
[221] CUBA. Primeiro-ministro. (1959-2008: Fidel Castro). *Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba en la clausura de la Tercera Plenaria Nacional de la Federación de Mujeres Cubanas*, efectuada em Isla de Pinos, el 19 de febrero de 1965. Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1965/esp/f190265e.html. Acesso em: 28/01/2019.

maneira digna, e suas famílias, em especial as mulheres, não ficassem sobrecarregadas com a responsabilidade de cuidar deles; a criação dos Pioneiros, grupo ligado ao Partido Comunista, o qual atendia crianças do primário e do secundário;[222] e a criação de lavanderias.[223]

Além disso, diversas estratégias foram planejadas pelo governo revolucionário com o intuito de auxiliar as mulheres nos cuidados com a casa e com os filhos e na administração da dupla – ou mesmo da tripla – jornada de trabalho, as quais estavam submetidas. Entretanto, poucas medidas foram efetivamente implementadas. Após o crescente isolamento imposto a Cuba pelos Estados Unidos e o fim da União Soviética, essas propostas se tornaram financeiramente inviáveis, de forma que as cubanas não puderam contar, de maneira eficiente, com o Estado para aliviar suas pesadas jornadas de trabalho.

Retomando o enredo de *Retrato de Teresa*, com evidente impaciência, Rubén, o dirigente da assembleia, diz que já estão cientes sobre a necessidade de locais adequados para as crianças ficarem, enquanto as mães trabalham, e afirma que providências já estão sendo tomadas. Ele, inclusive, levanta a possibilidade da utilização de trabalho voluntário para a construção desses espaços. Rubén também indica que serão enviadas pessoas às casas das trabalhadoras com a finalidade de conversar com elas e entender as razões das ausências. Exaltada, Teresa diz para que conversem também com os maridos, uma vez que, em suas palavras, há muitos homens que não se conscientizaram das mudanças e permanecem sem ajudar as suas esposas. Nesse momento, outras mulheres manifestam apoio à Teresa. Rubén, então, responde que todos estão cientes dos desafios com os quais as mulheres lidam. Sonia contrapõe-se, salientando que muitos não veem isso. Sem buscar o aprofundamento da discussão ou uma resolução, Rubén encerra o assunto e muda de tópico. Nesse sentido, a fala de Teresa, assim como o apoio recebido de outras mulheres, demonstra que as mudanças operadas nas leis e nos discursos dos líderes – a respeito da igualdade de direitos e das obrigações entre homens e mulheres – não se refletiram necessariamente sobre o cotidiano das cubanas, as quais permaneceram como as principais, senão as únicas, responsáveis pelas tarefas domésticas e pelos filhos.

[222] Os Pioneiros propunham diversas atividades, como, por exemplo, a realização de colônias de férias, onde havia práticas recreativas e as crianças desfrutavam de um maior contato com a natureza, permitindo, dessa forma, que os pais trabalhassem durante o período de férias dos filhos.

[223] CUBA. Primeiro-ministro. (1959-2008: Fidel Castro). *Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba en la clausura de la Tercera Plenaria Nacional de la Federacion de Mujeres Cubanas*, efectuada em Isla de Pinos, el 19 de febrero de 1965. Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1965/esp/f190265e.html. Acesso em: 28/01/2019.

A reunião continua e Rubén se dirige diretamente à Teresa, que atua também como Companheira de Cultura, e diz que todos os grupos artísticos da província, dentre eles o da fábrica, foram convidados para participarem de um festival. Rubén, então, pergunta se Teresa considera possível a participação deles no evento. Em meio à conversa animada dos presentes, nitidamente felizes com a possibilidade, uma desanimada e tensa Teresa responde que esperava que tudo terminasse no domingo, pois, em virtude dos ensaios, deixou de lado os cuidados com sua casa. Nada compreensivos, Teresa é pressionada pelos demais a aceitar. Triste e à beira de lágrimas, ela responde que não pode assumir mais essa responsabilidade e se retira da reunião.

A questão primordial apresentada pela cena da assembleia relaciona-se com a cobrança direcionada às mulheres cubanas a respeito da conciliação entre trabalho externo, trabalho doméstico e criação dos filhos. A contraposição das falas de Teresa e de Sonia em relação às falas de Rubén e de Poncio mostra claramente que as exigências sobre os homens e sobre as mulheres eram distintas. Enquanto as mulheres se sentiram representadas pela fala de Teresa a respeito dos desafios de cuidar dos filhos e de conciliar as demandas do trabalho doméstico com a vida profissional, os homens não se manifestaram, tampouco expressaram reações acerca desses assuntos. A apatia demonstrada pelos homens, nesse contexto, decorre do fato de que não eram problemas que os preocupavam ou pelos quais se interessavam, visto que eram suas mães ou suas esposas que assumiam tal carga. Mesmo Rubén que, por ocupar uma posição de autoridade dentro da fábrica, deveria estar mais atento e sensível às questões de suas companheiras de trabalho, mostra-se impaciente com a fala de Teresa e, ao afirmar que todos estavam cientes dos desafios enfrentados por elas, demonstra seu desconhecimento – ou mesmo indiferença – a respeito dessa realidade.

Nas cenas seguintes, vemos como se inicia o dia de Teresa e temos uma dimensão maior de como ela está sobrecarregada por todas as suas responsabilidades. Ela se levanta de madrugada, o céu ainda escuro, e, enquanto todos da casa dormem, ela lava as louças, lava as roupas, cozinha e prepara o café da manhã do marido e dos filhos. Apenas depois de ter feito todas essas tarefas, ela acorda Ramón e os meninos. Enquanto o marido come, ela apronta sozinha as crianças para ir à escola. Ramón não lhe oferece ajuda ou lhe agradece em nenhum momento. Nem depois que eles saem ela consegue descansar, segue cumprindo as tarefas domésticas. Entre uma incumbência e outra, em um dos raros momentos de calma, Teresa se olha intensamente no espelho. Ela mexe nos cabelos soltos e repara em sua aparência. A escolha da personagem por prender os cabelos é significativa, uma vez que sugere que o autocuidado e

a vaidade não possuem espaço em sua vida. A existência de Teresa é marcada, sobretudo, por obrigações profissionais e pessoais em detrimento dos momentos de contemplação e prazer.

Já no trabalho, Teresa conversa com Bernard, o qual não é oficialmente apresentado, mas cujo enredo do filme indica que é uma pessoa que ocupa um lugar de importância dentro da fábrica. Durante o diálogo, Bernard afirma que deseja compreender as causas que motivam Teresa a recusar o convite para participar, juntamente com o grupo de cultura, da competição. Ele afirma que, somente após entender as razões e os problemas que a levam a querer sair do grupo, poderá ajudá-la a encontrar soluções que viabilizem sua permanência. Teresa responde que eles parecem não compreender que o dia possui 24 horas,[224] sendo que não há tempo suficiente para que ela cumpra todas as suas atribuições domésticas. Bernard, por sua vez, começa a citar tudo o que Teresa faz, inclusive pelo grupo, afirmando que, sem ela, ele nunca teria saído do universo das ideias. Ele sustenta que Teresa é uma líder, afinal consegue motivar as pessoas que estão ao seu redor, contribuindo para que se unam em prol de um objetivo. Bernard, por fim, dispõe-se a ir à casa de Teresa com o propósito de conversar com Ramón para que cheguem a um consenso.

A interação entre Teresa e Bernard causa certo incômodo, pois, em princípio, apesar de ser nítido que Bernard a valoriza como profissional e como revolucionária, em nenhum momento ele se dispõe a ajudá-la a encontrar alternativas que aliviem o peso de sua tripla jornada de trabalho. Assim, a preocupação de Bernard parece ser com o futuro do grupo de dança, e não com Teresa. Além disso, embora não seja mostrado em tela a visita de Bernard a Ramón, somente após ocorrer essa intervenção que Teresa aceita continuar no grupo. Logo, o que se depreende dessa sequência de cenas é de que foi necessária a intervenção de Bernard – um homem – para que a protagonista alcançasse o que desejava.

A seguir, o filme mostra Teresa saindo rapidamente de um ensaio e ligando para Ramón, a fim de informá-lo que se atrasará. Essa cena indica a permanência de Teresa como Companheira da Cultura e como uma das principais responsáveis pelo grupo. Enquanto o ensaio prossegue, a cena corta para a sala do casal, na qual Ramón assiste a televisão e o filho mais velho dos dois – ainda com o uniforme escolar e o sapato – dorme no sofá. A iluminação do cômodo é mínima, Ramón e a criança se encontram na penumbra. A escolha do diretor e do fotógrafo pela escuridão remete significativamente ao estado de espírito de Ramón e do conflito que se desenrolará nos próximos minutos. Assim que entra em casa, Teresa questiona o esposo

[224] Ao usar a terceira pessoa do plural na frase “eles parecem não entender...”, a personagem Teresa não especifica quem são os sujeitos da ação, de modo que ela pode se referir à sociedade em geral ou, em especial, aos homens.

sobre o porquê de o filho estar ali e não na casa da avó, junto com os irmãos. Ele, então, responde que sua intenção ao levar o filho para a casa era para que ele soubesse o horário em que a mãe chegaria em casa, porém, antes disso, ele cansou de esperar e dormiu. O fato de Ramón utilizar o filho para atacar Teresa se constitui como o primeiro indício de seu comportamento manipulador.

Na mesma cena, Teresa pergunta a Ramón, que está nitidamente transtornado, se ele está embriagado. O esposo responde que chegou ao limite. Nesse momento, acusa Teresa de se ocupar do trabalho, do grupo, dos companheiros de trabalho e de tudo mais, exceto da casa e dos filhos. A protagonista contra-argumenta que trabalha como uma "mula" para que a casa esteja sempre limpa e os meninos sempre bem cuidados, de modo que ninguém pode acusá-la do contrário. Ele reclama de ela querer "comer o mundo" sem se preocupar com ele, de querer ganhar o carnê do Partido Comunista às suas custas. Delicadamente, com o objetivo de alcançar a paz, Teresa questiona sobre qual o problema no fato de ela querer ajudar, participar, ser útil e sair da rotina. A protagonista prossegue afirmando que a vida não pode se resumir a lavar, passar e cozinhar, pois ela desejava assumir sua própria identidade e não ser tratada como uma escrava, tal como a sua mãe e a sua sogra. Ao passo que a briga continua, Teresa se desloca em direção à luz e o rosto de Ramón imerge nas sombras. Trata-se, portanto, de uma indubitável opção fílmica para representar os dois personagens.

A briga entre os dois se intensifica progressivamente. Desde o princípio do conflito, Ramón agride Teresa fisicamente, sendo que as agressões aumentam no desenrolar da cena. Ele a sacoleja, empurra e a manuseia de maneira violenta. O auge do confronto ocorre quando ele ameaça sair de casa junto com os filhos. Ao ter seu direito à maternidade ameaçado, Teresa reage de maneira espetacular. Ela respira fundo, recompõe-se e declara que os filhos são dela e por isso mesmo ninguém pode tirá-los. Após dizer isso, Teresa coloca o filho na cama, deixando Ramón sozinho na sala. Claramente surpreso com a reação da esposa, Ramón acaba saindo de casa. A escolha dos produtores em mostrar Ramón batendo a porta ao sair colabora para a construção da personagem como alguém imaturo, incapaz de lidar com as frustrações de maneira equilibrada e racional.

Na cena seguinte, vemos Teresa na casa de sua mãe. O tamanho e a beleza da residência, assim como seu lindo jardim, contrapõem-se, de maneira notável, à simplicidade da casa da protagonista. Logo, observamos que ela veio de uma classe social mais abastada, sendo que, naquele momento, fazia parte de uma classe social mais modesta. Teresa procura a mãe para desabafar e ser reconfortada, entretanto ela não encontra compreensão ou apoio. Para sua

mãe, a mulher deve devoção ao marido e aos filhos, tendo a obrigação de ceder quando for preciso. Utilizando o próprio matrimônio como exemplo, a mãe de Teresa indica que não existia amor entre ela e o marido, porém ela se adequou ao que era esperado, visando manter a relação e criar os quatro filhos. A mãe, ainda, disse à filha que ela precisava aprender a controlar o gênio e, assim, conseguir ter harmonia em sua família. Teresa contesta declarando ser grata por nascer em outra época. A mãe, por sua vez, pede para que ela não se iluda. A partir de outro exemplo, agora de Charo, uma prima divorciada e com dois filhos, a mãe de Teresa a alerta sobre os riscos de uma situação triste e semelhante: cuidar sozinha dos filhos, sem ninguém que olhe por ela. O diálogo se encerra com a seguinte frase: "*Y digan lo que digan, la mujer será siempre mujer y el hombre, hombre, Dios lo quiso así y eso no puede cambiarlo ni Fidel*".

Ao mesmo tempo em que Teresa pensa a respeito de quais caminhos seguir, vemos Ramón flertando com uma mulher na rua, cenas que evidenciam as diferenças existentes entre eles e o modo como encaram as situações. Triste, Teresa escolhe pedir uma licença no trabalho para tentar reestruturar seu casamento e poder se dedicar exclusivamente ao marido e aos filhos. Vemos, então, a família em um parque de diversão. Ramón e os meninos parecem se divertir bastante, à medida que Teresa apresenta um semblante carregado, demonstrando que sente falta das outras áreas de sua vida. A melancolia da personagem é intensificada pela música instrumental não diegética que toca ao fundo,[225] a qual, em contraste com as cenas nos brinquedos do parque, desfaz, para o espectador, a ilusão da harmonia familiar que as imagens tentam criar. Completamente autocentrado e insensível aos sentimentos da esposa, Ramón conta à Teresa que, em seu trabalho, sabem que ele está estudando e talvez surja uma oportunidade de um emprego melhor em Santiago. No contexto desse diálogo, Ramón afirma sobre como é bom ter o esforço reconhecido e sobre como isso o estimula e faz com que se sinta bem. Nesse sentido, sublinhamos que a fala de Ramón demonstra o quanto seu crescimento e sua satisfação profissional são relevantes para ele, motivo pelo qual devem ser valorizados. Paralelamente, no entendimento de Ramón, o mesmo não se aplicaria à Teresa.

Enquanto Teresa fica em casa cuidado dos filhos e das tarefas domésticas, Ramón prossegue com sua vida profissional. A insatisfação de Teresa com essa situação é salientada durante uma visita de Sonia, que aproveita o encontro com a amiga para reclamar dos problemas que possui com o seu marido. Trata-se de uma cena que reforça a percepção de que o contexto vivenciado por Teresa não é único, isto é, ela não é uma exceção, trata-se de uma conjuntura

[225] Música não diegética ou música incidental é aquela que extrapola o universo narrativo, isto é, apenas o espectador escuta e interage com ela.

comum a muitas cubanas. Em realidade, a sobrecarga de tarefas sobre as mulheres, assim como a falta de apoio familiar em relação às carreiras profissionais, é representativa de diversos casamentos e famílias cubanas.

A tensão entre Teresa e Ramón atinge seu ápice após a visita de Sonia. Ao mesmo tempo que ele janta, Teresa, sozinha, arruma a cozinha. Ramón diz que ela deveria requisitar uma jornada de trabalho menor, para poder cuidar dos filhos. Ela, irritada e exausta, joga a louça suja na lixeira e responde que não limpará mais nada naquele dia. Chorando, ela diz que ele sai de casa para trabalhar e se esquece de todo o restante, enquanto ela tem que cuidar de tudo. A solução encontrada por Ramón é reafirmar a necessidade de ela pedir para trabalhar em turno mais leve da fábrica, sugestão que havia sido feita por Bernard. Teresa replica que não vai pedir a alteração de horário, pois essa alternativa já havia sido oferecida para que ela se concentrasse nas atividades do grupo de dança e não para "ficar em casa esquentando comida" e atendendo às demandas de Ramón. Teresa afirma que existem inúmeras mulheres que precisam tanto ou mais do que ela desse outro turno. A fala da protagonista cumpre a função de representá-la como uma pessoa empática, que não está interessada apenas em atender as próprias necessidades. Mais uma vez, a reação de Ramón consiste em agredir fisicamente sua esposa com tapas e sacolejos. Ela reage estapeando Ramón. Aos gritos, Teresa declara que não será uma escrava para o marido.

As cenas em que Teresa é fisicamente agredida pelo marido são profundamente inquietantes, porque, embora o filme exponha o machismo de Ramón e o absurdo de suas ações, não ocorre, ao longo da narrativa, uma condenação das agressões que o personagem realiza contra a esposa. Ao contrário, essas agressões são representadas, em tela, como situações comuns em conflitos conjugais. Em diferentes momentos, essa violência aparece como resultado de uma paixão exacerbada do casal, um sentimento tão forte que Ramón não consegue contê-lo.

A recusa de Teresa em renunciar à sua autonomia para se tornar uma mulher submissa ao marido, culmina com a separação do casal. Ramón passa a morar com a avó, enquanto Teresa continua na casa com os filhos. Durante o tempo em que estão separados, ele se envolve com outra mulher, Miriam, e assume uma vida de solteiro. O filme, então, mostra Ramón na praia, desfrutando da companhia da nova namorada e em outras situações de lazer. Depois disso, o enredo fílmico apresenta um contato mínimo entre ele e os três filhos. Simultaneamente, Teresa mantém sua rotina de cuidados com a casa e com os filhos, de trabalho na fábrica e com o grupo de dança. Essas cenas evidenciam que, em caso de divórcio, as

responsabilidades recaem, de maneira predominante, sobre a mulher. Nesse perspectiva, as mulheres divorciadas são as principais responsáveis pelo sustento e pela criação dos filhos. Além disso, elas são condenadas pela sociedade como as culpadas pelo fim da união. Os homens, por sua vez, são, socialmente, permitidos a recomeçarem a vida, como se a antiga casa, a ex-mulher e filhos nunca tivessem existido.

Como dito no capítulo anterior, o artigo 28 do *Código de la Familia* afirmava que ambos os cônjuges possuíam o direito de exercer suas profissões e seus ofícios, assim como o dever de apoiar o outro quando existisse desejo de estudar e de aperfeiçoar seus conhecimentos. Esse apoio seria, em parte, a divisão das responsabilidades com os cuidados da casa e dos filhos. Ao aplicarmos a interpretação dessa legislação ao filme, compreendemos, por meio da reação de Ramón ao trabalho de Teresa, que ela não foi incorporada automaticamente à vida da população, além de ter sido recebida com desconfiança e ignorada por muitas pessoas. Constatamos, ainda, que, apesar dos critérios do divórcio serem os mesmos para ambos os gêneros, as mulheres divorciadas continuaram sendo alvo de preconceito.

Durante o período em que estão separados, a narrativa fílmica mostra que o único compromisso familiar de Ramón que não é alterado, ao qual o espectador tem acesso, consiste no vínculo entre a personagem e sua mãe. Ele aparece conversando com ela a respeito do cotidiano, levando-a para visitar uma amiga enferma e, depois, levando-a para o funeral. Ele inclusive utiliza o fato de ter que auxiliar a mãe como justificativa para não se encontrar com a namorada. Em realidade, ele aproveita o compromisso como desculpa para ir, escondido de Miriam, à casa de sua ex-esposa, onde a encontra dançando com o filho mais velho uma música que vem da televisão. A dança entre mãe e filho é um dos raros momentos de descontração de Teresa. Em geral, ela é representada como uma mulher que está sempre atarefada e tensa, em virtude de todas as suas responsabilidades. O fato de Ramón entrar na casa usando sua própria chave, sem aviso prévio e, sequer, sem tocar a campainha, expressa bem a permanência de seu sentimento de posse. Após o filho ir dormir, o casal tem relação sexual. Na continuação da cena, Ramón se levanta no meio da noite para buscar sua mãe na funerária, o que desperta raiva em Teresa, pois ela afirma não estar sempre à disposição dele e reclama que o retorno deveria ser em caráter definitivo.

Após o breve encontro, o casal prossegue separado. Enquanto Ramón continua com Miriam, vemos a crescente aproximação entre Teresa e Tomás, um colega de trabalho com quem ela divide a direção do grupo de dança. Durante as cenas filmadas nos ensaios do grupo, percebemos um forte entrosamento, respeito e consideração entre eles. O trabalho que eles

desempenham juntamente com os companheiros no campo cultural é recompensado, resultando na vitória do grupo na competição da qual participaram. Por isso, Teresa e Tomás, como representantes do grupo, são convidados a participarem de um programa de televisão. Tomás comemora o convite pedindo um beijo a Teresa, a quem, em seguida, beija no rosto. Pela postura de Tomás, ao longo da obra, fica evidente que ele nutre sentimentos românticos por Teresa. Ela, por sua vez, apresenta grande estima e carinho por ele.

Durante a entrevista concedida em razão da vitória do grupo de dança, percebemos um paralelo. Por um lado, o entrevistador dirige a Tomás todas as perguntas referentes ao grupo. As perguntas giravam em torno de assuntos relativos ao triunfo na competição: quais os critérios para participar do grupo de dança? Quais os critérios para a escolha das músicas apresentadas? Qual a dinâmica de funcionamento do grupo? Além disso, o apresentador indaga se, por estarem em um período de transição, os homens são provocados por dançarem (ao que Tomás responde que sim). Por outro lado, durante a entrevista, a interação com Teresa assume uma dinâmica completamente distinta com elogios a elementos de sua beleza física como os olhos e a cor da pele. O diálogo prossegue com indagações de cunho pessoal. O entrevistador pergunta se o marido de Tereza é ciumento e se não se incomoda com a sua dedicação ao grupo. Ela responde que o marido é um pouco ciumento, mas que ela sabe equilibrar bem as obrigações domésticas com o trabalho formal e com o trabalho voluntário. Depois disso, o apresentador elogia Tomás e pergunta a Teresa se os dois não formariam um belo casal. Diante disso, ela, sem graça, responde que não. O entrevistador insiste na pergunta e cria uma situação constrangedora. As interações estabelecidas pelo apresentador assumem características bastante distintas, pois, enquanto direciona perguntas de cunho profissional a Tomás, para Teresa realiza elogios sobre sua aparência física e lhe faz questionamentos de ordem pessoal. Depreende-se dessa sequência de cenas que, para o entrevistador, Tomás é o responsável pela vitória e por todo o trabalho, e a função de Teresa é apenas decorativa.

Pela televisão, Ramón assiste à entrevista e, por meio de seu semblante, vemos que sofre um grande impacto emocional. Após uma cena que mostra um desconfortável encontro entre Teresa e Miriam em um salão de beleza, vemos Ramón conversando na rua com sua namorada. De maneira pouco eloquente e confusa, ele pergunta a quanto tempo os dois estão juntos e diz que tem pensado muito sobre eles. Miriam, então, pergunta se o relacionamento deles acabou. Surpreso e desconcertado com a franqueza, Ramón se enrola ainda mais com as palavras. Ela o interrompe e afirma que acabou. Ele tenta repetidas vezes interrompê-la, buscando retomar a conversa. Ela, por seu turno, declara que, desde o início da relação, havia

deixado explícito que era “sem compromisso”, de modo que ele poderia ter terminado por telefone ao invés de fazê-la sair de casa. O ego de Ramón fica perceptivelmente abalado com o fato de Miriam aceitar o término do relacionamento de maneira tão fácil. Notadamente, ele esperava e desejava alguma resistência da parte dela. À medida que ela está indo embora, ele diz que telefonará para ela. Ela apenas responde para que ele nem pense em fazer isso e, assim, continua a caminhar.

Após terminar o namoro, Ramón procura Teresa dizendo que mudou e que deseja encontrá-la no dia seguinte. O pedido do ex-marido para que marquem um encontro é recebido com frieza por Teresa, que está reticente em, novamente, confiar e se envolver com ele. Embora aparente indiferença, a protagonista não o rechaça. Ela não nega, tampouco confirma o encontro entre eles. No dia seguinte, ao conversar com sua prima Charo a respeito de uma possível reconciliação, Teresa se mostra descrente quanto a reatar o casamento. Alegando experiência pessoal, Charo a alerta sobre o peso de um divórcio e a aconselha a perdoar Ramón. A prima argumenta que, ao contrário das mulheres, os homens são insensíveis, sendo essa uma característica própria à natureza deles. Diante da afirmação de Teresa de que, depois de tanto sofrimento, perdoar ou não já não tem mais importância, Charo, então, lhe pergunta se essa recusa em restabelecer uma relação com Ramón se deve ao envolvimento dele com outra mulher. Teresa reage questionando se ela pensa que Ramón a perdoaria e reataria se a situação fosse inversa, se fosse ela quem tivesse se envolvido com outro homem. Charo a interpela sobre o boato segundo o qual Teresa mantinha um relacionamento com Tomás. Teresa afirma que isso não interessa a ninguém, que a lei para o homem é uma e para a mulher, outra. A prima pede para ela pensar com calma, já que, se ela perdoar Ramón, poderá também ser por ele perdoada.

O filme não elucida a dúvida de Charo. Não obstante, ele abre a possibilidade para que Teresa tenha tido, sim, um envolvimento amoroso com Tomás. O fato de o espectador não receber uma resposta sobre isso é uma das escolhas mais interessantes dos produtores, visto que, dessa forma, não permite que Teresa seja disposta na categoria da mulher promíscua e condenável, tampouco corrobora com a interpretação daqueles que gostariam de vê-la como “pura” e desprovida de desejos sexuais.

No dia seguinte, Teresa e Ramón se encontram em um restaurante. Ramón, que aceitou ser transferido de Havana para Santiago sem consultar Teresa e os filhos, aborda o tema da mudança para a nova cidade como se não houvesse dúvida de que ela o acompanharia. Ramón não esboça o mínimo interesse em perguntar a Teresa sobre seus sentimentos a respeito

de um assunto que, se concretizado, impactaria de maneira dramática a vida dela. Somente após muitos minutos de silêncio de Teresa e de seu semblante sério, ele finalmente nota que algo está errado. Ele pergunta se ela não gosta da ideia da mudança. Ela diz que não é essa a questão e, logo, pergunta se ele, em algum momento, pensou em partir acompanhado de outra pessoa, uma óbvia referência a Miriam. Ramón se defende afirmando que são fofocas que espalharam sobre sua pessoa, ao que é interrompido por Teresa que categoricamente diz que não, que ele não pensou nela. Ele tenta se defender afirmando que é homem, de carne e osso, e que se sentiu solitário, ao que Teresa replica que também se sentiu solitária e pergunta "*¿Y si yo hubiera hecho lo mismo*?".

Para Ramón, a possibilidade de Teresa ter tido um envolvimento amoroso é tão impensável e risível que ele nem mesmo leva a sério a pergunta feita por ela. Teresa tem que repetir a pergunta diversas vezes até obter como resposta que ele é homem e, por isso, não é a mesma coisa, que as situações nunca serão iguais. Sem pronunciar uma única palavra, ela se levanta e sai do restaurante. Ramón segue Teresa pelas ruas e, perceptivelmente, nervoso com a possibilidade de sua esposa também ter tido um outro relacionamento, segura-a pelo braço e questiona o que ela está escondendo. Ele a interroga sobre o que fez, dizendo que exige a verdade. Ironicamente, Teresa pergunta que verdade, já que para homens e mulheres existe uma prática social de "dois pesos e duas medidas". O filme termina com Teresa se desvencilhando dele e andando em meio ao povo, sem olhar para trás.

Por fim, por meio da narrativa de *Retrato de Teresa* (1979) percebemos uma distância significativa entre os códigos definidos pela lei e a realidade existente dentro dos lares cubanos. A continuidade de padrões machistas na sociedade cubana apresenta-se como um aspecto sublinhado de maneira recorrente ao longo do enredo da obra. Nessa perspectiva, embora o *Código de la Familia* de 1975 afirme que caberia a ambos os cônjuges a realização das tarefas domésticas, vemos que, na grande maioria dos lares, as mulheres se mantiveram como as principais responsáveis – senão as únicas – por cumpri-las. Além disso, ainda por meio do filme, a mulher enquanto mãe é representada como a principal responsável pelos filhos, aspecto que evidencia, em nossa interpretação, a permanência da concepção social de serem as mulheres as grandes responsáveis pela educação das crianças. Destacamos que o divórcio – conforme os relatos das personagens Charo e mãe de Teresa –, apesar de legalizado, continuou a ser visto como algo que deveria ser evitado a todo custo pela figura feminina, pois, em grande medida, o sucesso ou o fracasso do matrimônio e da família recairia sobre a mulher. Dessa forma, mesmo após a Revolução, em 1959, e seus desdobramentos jurídicos, a mulher

divorciada permanecia sob o estigma social de alguém que fracassou em suas supostas atribuições naturais como mulher, esposa e mãe. Ademais, o filme demonstra muito bem o peso da tripla jornada de trabalho e das cobranças sociais sobre as mulheres cubanas.

2.2. *Hasta cierto punto* (1983): os limites da integração da mulher na sociedade cubana

Hasta cierto punto foi um filme dirigido por Tomás Gutiérrez Alea, que, conforme apresentado no primeiro capítulo, prestou apoio ao movimento revolucionário antes de seu triunfo. Dessa forma, o diretor estabeleceu relações relevantes com figuras pertencentes tanto ao âmbito político como ao âmbito cultural, aspecto que contribuiu para que Gutiérrez Alea ocupasse um espaço único dentro do universo cultural cubano. Em virtude do reconhecimento recebido por seu trabalho, dentro e fora da Ilha, a produção de materiais sobre Gutiérrez Alea foi mais volumosa e significativa do que aquela que tivemos acesso sobre os demais diretores que analisamos nesta dissertação. Nesse sentido, por julgarmos suficientes as informações já apresentadas anteriormente, não iremos reprisar aqui as informações básicas sobre sua trajetória.[226] A partir da leitura de seu livro *Dialética do espectador*,[227] buscamos compreender a visão do diretor acerca do cinema, de seu papbel político e de sua percepção sobre o fazer cinematográfico.

Em *Dialética do espectador*, Gutiérrez Alea defende a produção de um cinema popular. Para ele, o termo "popular" refere-se ao cinema que não atende apenas ao interesse imediato do espectador – isto é, a sua necessidade de entretenimento, de abandono de si mesmo, de ilusão –, mas, ao cinema que esteja atento ao "objetivo final", a saber: a transformação da realidade e o aperfeiçoamento do homem. Outra característica desse modelo de cinema consiste em expressar e em responder aos anseios mais profundos do povo. Assim, para Gutiérrez Alea, o cinema popular é inviável em uma sociedade capitalista, de modo que ele somente pode surgir e se desenvolver plenamente em uma sociedade socialista, na qual os interesses do Estado e do povo são coincidentes.[228]

Ainda em relação ao cinema popular, Gutiérrez Alea destaca que, para que essa iniciativa tenha sucesso, é preciso considerar não apenas seu objetivo de transformar e de melhorar a sociedade e a vida das pessoas, mas também seu caráter de espetáculo. Para ele,

[226] FURTADO, Leonardo Ayres. *O cinema popular e dialético de Tomás Gutiérrez Alea*. 176 f. Dissertação – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
[227] ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do espectador:* seis ensaios do mais laureado cineasta cubano. São Paulo: Editora Summus, 1984.
[228] *Ibidem*, p. 11-16.

tendo como referente a realidade, a função do cinema como espetáculo é divertir, entreter e envolver os espectadores. O diretor que se preocupa apenas com a mensagem educativa está ignorando o papel de válvula de escape e de fuga que o cinema apresenta perante os problemas e pesos da realidade. O cinema popular deve, portanto, conciliar seu caráter de entretenimento com seu caráter transformador (da realidade e de seu espectador). A presença dos dois elementos aumenta o alcance e o resultado, posto que o cinema que apela somente para a razão e para o lado intelectual, ignorando a emoção e o ócio, coopera para alienar o espectador, torná-lo indiferente à mensagem transmitida pela obra.[229]

O cinema puramente pedagógico é criticado, de modo contundente, por Gutiérrez Alea, pois une forma e conteúdo de maneira compulsória, oferecendo como produto final um filme palatável e de fácil recepção aos espectadores. Segundo o diretor cubano, esse tipo de cinema contribui para a formação de espectadores passivos, assim como transforma o fazer cinematográfico em uma operação burocratizada. Gutiérrez Alea sustenta, assim, que o propósito do cinema consistiria em trabalhar de modo orgânico a estética e o conteúdo da obra. Ou seja, simultaneamente, o lado estético e o conteúdo apresentariam elementos indissociáveis, os quais, em certos momentos, poderiam se opor e se superar, sem que isso prejudicasse o filme.

A preocupação de Gutiérrez Alea com o cinema produzido é, sobretudo, uma preocupação com o espectador. Em sua perspectiva, ao final de um filme, o espectador deve sair acrescido de outras experiências e motivado a mudar a própria realidade. Para obter uma resposta de ação por parte do espectador, é preciso que a narrativa cinematográfica: questione a realidade, promova inquietações em quem assiste e guie o espectador "em direção ao que se pode chamar de uma tomada de consciência dialética sobre a realidade".[230] Dessa forma, a fim de viabilizar esse processo transformador, é necessário que o espectador não se perca no espetáculo, tampouco veja o filme como um objeto fechado em si, pois, caso assim o fosse, a obra fílmica se configuraria como um espetáculo socialmente improdutivo. Nesse sentido, o espectador deve compreender sua realidade por meio da ficção. Contudo, ele deve manter um certo distanciamento daquilo que viu, posto que, essa distância impede um envolvimento desmedido do espectador em relação ao filme. Afinal, um dos objetivos é que ele, por meio da razão, chegue à lucidez e ao senso crítico. Esse novo espectador seria devolvido à realidade

[229] *Ibidem*, p. 17-22.
[230] ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do espectador:* seis ensaios do mais laureado cineasta cubano São Paulo: Editora Summus, 1984, p. 53.

"cheio de inquietações e com um caminho sinalizado, caminho que deverá percorrer quando deixar de ser espectador e se converter em ator da própria vida".[231]

Apesar de abordar especificamente o cinema e seu produtor, podemos notar, em *Dialética do espectador*, a visão de Tomás Gutiérrez Alea sobre o intelectual e o papel por ele desempenhado dentro da sociedade. Para ele, o intelectual é o sujeito que expõe publicamente a si mesmo e as suas ideias. O intelectual precisa do público, uma vez que pretende influenciar, por meio de sua produção, o modo como as pessoas interpretam a realidade na qual estão inseridas. Gutiérrez Alea acredita que a arte tem a potência para promover, nas pessoas, inquietações e questionamentos sobre o mundo que as rodeia, constituindo-se, portanto, como um dispositivo para impulsionar a transformação da realidade. Em suma, o objetivo primordial do intelectual seria a transformação da realidade e o aperfeiçoamento do homem. A partir dos escritos de Gutiérrez Alea podemos ter uma compreensão mais acurada dos princípios que orientavam seu trabalho como diretor, os quais, indubitavelmente, influenciaram a narrativa cinematográfica que analisaremos a seguir.

Em uma entrevista concedida a Enrique Colina, a qual foi publicada no número 109 da revista *Cine Cubano*, no ano de 1984, Gutiérrez Alea afirma que a ideia que originalmente motivou o filme *Hasta cierto punto* (1983) foi seu desejo de abordar os conflitos existentes entre grupos que compartilhavam o mesmo objetivo revolucionário, mas que compreendiam a Revolução por ângulos distintos. Um desses grupos era constituído por intelectuais, do qual ele dizia fazer parte, e o outro era formado pelos trabalhadores.[232] As filmagens se iniciaram sem que houvesse um roteiro final. A equipe trabalhou em cima de um argumento e um roteiro provisório, os quais orientavam quanto aos parâmetros técnicos e financeiros. A dramaturgia foi construída ao longo do processo investigativo do filme.[233]

Inicialmente, *Hasta cierto punto* abordaria a trajetória de um diretor do ICAIC e de um roteirista convidado por ele para irem à região portuária de Havana. Lá, entrevistariam trabalhadores e recolheriam material para produzirem um filme cuja temática principal seria o machismo ainda bastante presente na sociedade cubana. Esse processo investigativo confrontaria o roteirista, que possuía muitas visões pré-concebidas e errôneas a respeito dos trabalhadores. Ao testemunhar questões trabalhistas relacionadas à burocracia, à produtividade, à ineficiência, às ausências do trabalho não justificadas, à falta de estrutura material, à falta de

[231] *Ibidem*, p. 63.
[232] COLINA, Enrique. Entrevista a Tomás Gutierrez Alea sobre Hasta cierto punto. *Cine Cubano*, n. 109, 1984, p. 74.
[233] *Ibidem*, p. 74.

"consciência revolucionária", entre outras que permeiam a realidade do povo, o roteirista começaria a questionar seu papel de intelectual e suas certezas.[234] Nesse cenário, a nova percepção do roteirista o levaria a desejar a alteração do foco do filme, transferindo-o da questão do machismo para a questão dos trabalhadores. Essa proposta não é bem recebida pelo diretor, ocasionando embates entre os dois homens. Embora desempenhe uma função secundária na trama, o envolvimento romântico que o roteirista desenvolve com uma trabalhadora portuária agrava a tensão entre os dois idealizadores do filme.[235]

Todavia, *Hasta cierto punto* não foi produzido como Gutiérrez Alea inicialmente desejou. O roteiro do filme foi censurado pelo ICAIC e precisou ser reescrito para se adaptar às demandas do Instituto. A exigência de modificações no filme partiu do então presidente do ICAIC, Alfredo Guevara. O filme foi acusado, por Guevara, de ser moralmente ambíguo, abordar questões relevantes de forma superficial e de representar de modo equivocado os operários cubanos. No entanto, consideramos que o maior incômodo de Guevara se baseou na maneira como a personagem do diretor de cinema foi construída, uma vez que percebeu nessa figura uma crítica direta a si e a outros dirigentes culturais. A exigência de demonstrar uma perspectiva menos crítica e mais otimista fez como que a relação romântica, a qual até aquele momento teria um papel secundário na trama, ganhasse um espaço de destaque. Dessa forma, o machismo passou a ser o tema central do filme, e não mais a relação entre os trabalhadores e os intelectuais como havia sido planejado em princípio.[236]

Logo no início, *Hasta cierto punto* explica a origem de seu título. O filme começa com a exibição de um depoimento dado por um trabalhador cubano. A qualidade da imagem do testemunho faz o espectador perceber, desde o princípio, que se trata de uma pessoa comum falando para a câmera, não um ator profissional. Entre risos nervosos, um homem diz que, apesar de ter vivido bastante tempo em uma sociedade diferente, já havia mudado diversas vezes suas atitudes em relação às mulheres. Tal mudança, segundo ele, estava na casa dos 80%, talvez chegasse a 87%, no entanto nunca alcançaria os 100%, porque, em suas palavras, a igualdade entre homens e mulheres é justa, porém apenas "*hasta cierto punto*". Após os créditos, é inserida a letra de uma música do compositor cubano Leo Brouwer com a seguinte

[234] VILLAÇA, Mariana Martins. Crítica e engajamento político no cinema cubano: ousadias e limites de Hasta Cierto Punto. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 228, 225-242, jul.-dez. 2006.
[235] *Ibidem.* COLINA, Enrique. Entrevista a Tomás Gutierrez Alea sobre Hasta cierto punto. *Cine Cubano*, n. 109, 1984, p. 74 e 75.
[236] VILLAÇA, Mariana Martins. Crítica e engajamento político no cinema cubano: ousadias e limites de Hasta Cierto Punto. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 228, 225-242, jul.-dez. 2006.

frase: "*Si yo quisiera podría cortarle las alas y entonces sería mía... pero no podría volar y lo que yo amo es el pájaro*". Assim, Gutiérrez Alea nos introduz ao tema central do filme, que, a despeito das notáveis mudanças e progressos no que diz respeito à "condição feminina" em Cuba, gira em torno do machismo e da desigualdade entre os gêneros.

Em seguida, são apresentadas imagens do trânsito de Havana, na qual vemos dois homens de meia idade conversando. Um deles pergunta qual o objetivo do filme e o outro responde que é incentivar os homens a refletir sobre o próprio machismo, pois, embora tenha havido um avanço no que tange à "conscientização revolucionária", as mulheres continuavam sendo tratadas de modo conservador e ultrapassado. Na sequência das cenas, o espectador é informado que as personagens em ação são Arturo, um diretor de cinema do ICAIC, e Oscar, um roteirista e escritor de peças teatrais. Arturo convida Oscar para escrever um roteiro para um filme de ficção e juntos criarem uma obra cujo tema seja o machismo em Cuba. A pesquisa para o filme ocorrerá no porto de Havana, porque, segundo eles, é o ambiente mais machista que se pode encontrar.

Na continuidade do enredo, na primeira visita que fazem à região portuária, Arturo e Oscar se deparam com uma assembleia, na qual os trabalhadores discutem questões referentes às demandas e às reivindicações do ambiente de trabalho. Em dado momento, uma mulher pede a palavra e vai à frente, onde, de maneira eloquente, diz que deseja saber sobre os materiais que foram prometidos para o conserto das infiltrações existentes na estrutura do prédio, os quais, até aquele momento, não haviam sido entregues. Oscar assiste a tudo isso encantado, inclusive manda um membro da equipe do filme tirar uma foto da personagem em questão. A operária em cena é Laudelina – chamada de Lina pelos mais próximos –, que discursa de maneira clara e enérgica a respeito das mazelas do lugar. Ao final de sua fala, Lina recebe uma salva de palmas de seus companheiros e de suas companheiras.

As transições de cena, em *Hasta cierto punto*, ocorrem de forma fluída e orgânica, de modo que o espectador, em certos momentos, demora alguns segundos para compreender a mudança. Uma dessas situações acontece ao final da cena narrada no parágrafo anterior, quando a salva de palmas recebidas por Lina se mescla com a salva de palmas recebidas por Oscar. Ele, por sua vez, encontra-se subindo em um palco de teatro e sendo ovacionado pela plateia em virtude da autoria de uma peça teatral. Ele beija a atriz – que, posteriormente, descobriremos ser Marian, sua esposa –, ao mesmo tempo em que é parabenizado pelas demais pessoas. Em nossa perspectiva, a cena cumpre a função de mostrar Oscar como uma pessoa influente no meio cultural, a qual ocupa um lugar relevante dentro da intelectualidade cubana. Nesse sentido,

desejamos sublinhar a sequência das cenas, em que as personagens Lina, trabalhadora da região portuária, e Oscar, roteirista, recebem o reconhecimento pela atuação em suas respectivas áreas profissionais, sendo, portanto, sujeitos de destaque dentro de seus contextos sociais.

Após a comemoração da estreia do espetáculo, Oscar e Marian vão para casa. As imagens feitas no edifício apresentam uma residência de classe média, de uma família que vive com considerável conforto. Já no quarto, Oscar e Marian se beijam e se deitam na cama, sugerindo que terão relação sexual. Enquanto ela guarda os óculos do marido, ele cai no sono, deixando-a visivelmente frustrada. Consideramos esta cena um indício de que a relação do casal está passando por alguns problemas, diferentemente do que o comportamento dos dois em público dava a entender.

O filme segue mostrando outros dois depoimentos reais sobre machismo na sociedade cubana. A qualidade da filmagem e a proximidade com a qual a câmera filma o rosto da mulher entrevistada – em uma nítida pretensão de aproximar o espectador dela –, configuram-se como evidências do caráter documental de *Hasta cierto punto*. A depoente, uma mulher negra, diz que, em razão de ciúme e de machismo, o companheiro a obrigou a escolher entre o relacionamento e o trabalho. Apesar do sofrimento, ela escolheu permanecer no emprego, pois, a qualquer momento, ela poderia ser abandonada por ele, ficando sozinha e sem condições econômicas para se sustentar. O segundo testemunho é realizado pelo mesmo homem que fala no começo do filme. Em seu relato, ele reconhece o machismo embutido na traição à sua companheira, visto que, embora veja nela uma ótima parceira e apoiadora, isso não o impede de procurar outras mulheres. Nesse sentido, o machismo pode ser apreendido nesse depoimento em virtude de o depoente considerar o envolvimento extraconjugal como um direito masculino.

Ao mesmo tempo que os trabalhadores fornecem seus depoimentos, Oscar aborda Lina e apresenta o projeto sobre conhecer a realidade das mulheres do porto – quem são, o que fazem e quais são seus problemas. Ele, então, pede sua ajuda, que se daria por meio de conversas. Lina aceita. Em seguida, Oscar acompanha Lina até sua casa. Durante o trajeto, ela conta sobre sua vida e sua experiência profissional. Ao longo do diálogo, percebemos um clima de flerte entre eles. Nesse momento, o espectador passa a saber que Lina trabalhou em diversas funções no porto até chegar à sua atual posição.[237] Ela, ainda, conta que está estudando administração portuária com a expectativa de conseguir um cargo com maior remuneração. No

[237] O filme não especifica qual o trabalho exercido por Lina no porto, apenas explicita que ela não ocupa um cargo de destaque.

entanto, ela considera que isso será possível apenas em Santiago, sua cidade de origem e local onde acredita haver mais oportunidades para sua área de atuação profissional. Sobre sua vida pessoal, Lina relata que vive com o filho. Oscar a questiona sobre seu ex-marido. Ela responde que não possui um ex-marido. Ele, então, pergunta se Lina é casada. Mais uma vez, ela responde que não. O roteirista fica desconcertado com a informação de que Lina nunca foi casada e é mãe solteira, no entanto tenta disfarçar seu choque.

A narrativa de *Hasta cierto punto*, em nossa análise, salienta que, apesar dos avanços relativos à igualdade de gênero conquistados após a Revolução, permaneceram diversos preconceitos e visões conservadoras. Nesse sentido, destacamos e comparamos a reação de Oscar diante do fato de Lina ter tido um filho fora do matrimônio à situação vivenciada pela personagem Charo, do filme *Retrato de Teresa*.[238] Tanto Charo como Lina são mães solteiras, que, no contexto das décadas de 1970 e de 1980, respectivamente, continuaram a ser julgadas e discriminadas pela sociedade cubana. Assim, entendemos, a partir das representações veiculadas nessas duas produções fílmicas, que as formas de maternidade consideradas desviantes do tradicional mantinham-se como algo do qual as mulheres deveriam se envergonhar e evitar a todo custo.

Os dois chegam, enfim, à casa de Lina, um prédio extremamente simples em um bairro pobre. Ela o convida para entrar e tomar café, ao que ele aceita. Enquanto sobem as escadas, Lina e Oscar são olhados com condenação por uma vizinha, que claramente não acha certo uma mulher solteira receber homens em sua casa. O olhar de desaprovação da mulher pode passar despercebido para os espectadores menos atentos; contudo, sublinhamos que a maneira como Gutiérrez Alea dirige um filme é marcada pela sutileza de detalhes como esse. Certamente, muitas críticas inseridas em suas obras são explícitas, mas tantas outras são apresentadas de modo velado. Essa característica pode ser explicada, em certos momentos, em função de escolhas pessoais em associação com o roteiro e com a estética do filme; e, em outros momentos, como subterfúgio utilizado por Gutiérrez Alea para escapar da censura.

Em oposição à casa de Oscar, a casa de Lina é bastante modesta. Simultaneamente, Lina serve café e pergunta sobre os motivos que os levaram a escolher o Porto como cenário para o filme. Oscar, então, retruca que lá o machismo é mais forte do que em outros locais de Havana. Diante da incerteza de Lina sobre sua afirmação, ele lhe pergunta se não havia sido ela mesma quem havia dito que, quando chegou ao Porto, os homens reagiram como se nunca

[238] Cabe lembrar que, na narrativa de *Retrato de Teresa*, a personagem Charo é prima da protagonista e se caracteriza por ser uma mulher divorciada e única responsável – financeiramente – pelos filhos. Para mais informações, ver página 76 desta dissertação.

tivessem visto uma mulher. Ela responde que é verdade, mas que logo se acostumaram. Argumenta, ainda, que o machismo é o mesmo em todos os lugares. A afirmação espanta Oscar. Em seguida, Lina o interroga sobre a ausência de mulheres na equipe cinematográfica, sobretudo considerando ser o machismo a temática da obra. Ao verbalizar essa ausência – a qual deveria ser óbvia –, Lina surpreende Oscar, revelando que esse aspecto não havia sido apreciado pelo roteirista.

Com efeito, em nossa compreensão, o questionamento de Lina – acerca da ausência feminina na equipe de produção – configura a forma encontrada por Gutiérrez Alea de expor ao público o fato de que poucas mulheres trabalhavam no ICAIC, sendo esse número menor em posições de liderança de equipe e de direção. Além disso, atribuímos, de acordo com Mariana Villaça, essa problematização proposta por Gutiérrez Alea em *Hasta cierto punto* à sua relação com a diretora Sara Gómez (1943-1974).[239]

No início dos anos de 1970, Gómez trabalhou como assistente de direção de Gutiérrez Alea e se tornou sua amiga. Ela era uma das poucas cineastas do sexo feminino e negra do ICAIC. As obras de Gómez tinham forte caráter autobiográfico e focalizavam os estudos de gênero e de raça, seus filmes abordavam problemas sociais associados ao racismo e ao machismo. Gómez era considerada uma figura polêmica em Cuba, pois, além de suspeitarem que ela fosse homossexual, ela também havia participado de uma tentativa de organização de um movimento negro de intelectuais cubanos. Cabe apontar que, naquela conjuntura, tanto o racismo como o machismo eram considerados fenômenos solucionados – ou em vias de solucionar – pelo governo cubano.[240] Aos 31 anos, Sara Gómez se suicidou. Conforme a historiadora Mariana Villaça aponta, depois da morte de Gómez, houve maior abertura e disposição em "contratar mulheres e negros para ingressarem no ICAIC, uma vez que seus filmes e sua ausência contribuíram para evidenciar esse desequilíbrio".[241] Assim, *Hasta cierto punto* (1975) foi dedicado a Sara Gómez. Tendo sido produzido após a morte da diretora, o próprio título do filme de Gutiérrez Alea faz referência à última obra da cineasta, o filme *De cierta manera* (1974). Consonante Villaça, ao recuperar alguns temas discutidos por Sara Gómez em *De cierta manera* e realizar diferentes alusões a essa obra, Gutiérrez Alea reiterou a perspectiva crítica da cineasta.[242]

[239] VILLAÇA, Mariana Martins. Crítica e engajamento político no cinema cubano: ousadias e limites de Hasta Cierto Punto. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 229, 225-242, jul.-dez. 2006.
[240] *Ibidem*.
[241] *Ibidem*, p. 254.
[242] *Ibidem*, p. 256.

Retomando a narrativa fílmica de *Hasta cierto punto.* Ainda na casa de Lina, a cena prossegue com a protagonista pedindo licença a Oscar, pois precisa se arrumar para ir à faculdade à noite e, em breve, seu filho chegará da escola, consumindo, dessa forma, todo seu tempo. Ao tomar banho, Lina utiliza um balde para recolher água de um recipiente, o qual cumpre a função de caixa d'água, indicando, assim, que a água encanada não é acessível em seu bairro. A realidade da casa de Lina, quando comparada à residência de Oscar, demonstra que, mesmo após a Revolução Cubana, certos setores sociais mantiveram seus privilégios em detrimento de outros. Ao contrário do discurso oficial, as condições de vida não eram as mesmas para todos os cubanos. Enquanto Lina toma banho, Oscar espera na cozinha e vai se servir de água gelada. Nesse momento, ele não consegue abrir a geladeira, que é travada por um mecanismo que ele não compreende. O filho de Lina, Cláudio, uma criança de 11 anos, chega e abre a geladeira sem nenhum problema. A ênfase da câmera nessa cena tem como pretensão acentuar o deslocamento de Oscar naquele ambiente. Ele não consegue fazer algo que uma criança executa sem dificuldades. Fica nítido o seu não pertencimento à realidade de Lina.

Na sequência do enredo, Oscar convida Lina para assistir seu espetáculo, ao que ela prontamente aceita. Ao final da peça, o roteirista a procura no meio da multidão, mas, ao vislumbrá-la, observa que ela está acompanhada de outro homem e evita o encontro. Já em casa, Oscar novamente rechaça os avanços sexuais de sua esposa, dessa vez alegando dor de cabeça. No dia seguinte, o roteirista vai à casa de Lina a fim de acompanhá-la até o trabalho. Nessa cena, portanto, temos a demonstração de um evidente interesse de Oscar na funcionária do porto. Ao longo do caminho, Lina compartilha com ele mais sobre sua vida: conta que aos dezessete anos se apaixonou e engravidou do namorado, que a abandonou. Uma situação que era vista como escandalosa e foi agravada em virtude de o pai da criança ser mulato,[243] o que causou ainda mais choque em seus pais. Renegada pelos pais, Lina mudou para Havana para morar com a tia e trabalhar no Porto. Ele, então, pergunta se ela está sozinha. Ela responde que não, pois tem seu filho. A história de Lina, assim como diálogo entre ela e Oscar, expõe não apenas o machismo cubano, mas também o preconceito racial. A interação entre as personagens, nesse momento, deixa visível o incômodo de Oscar diante dos acontecimentos narrados, embora ele tente disfarçar.

[243] Estamos cientes do aspecto problemático e reprimível do termo "mulato", no entanto, optamos por mantê-lo em virtude de ser empregado pela personagem e der ser uma expressão empregada em outras fontes que consultamos. Sobre o termo "mulato", ver: O. Cris. Palavras de carga. *Blogueiras Negras*, jun. 2013. Disponível em: http://blogueirasnegras.org/2013/06/26/palavra-mulata/ . Acesso em: 20 ago. 2018.

O enredo fílmico prossegue na casa de Arturo, onde ele e Oscar estão trabalhando. Cabe destacar que a residência do diretor é um ambiente de grandes dimensões e que denota riqueza. Visualizamos, nessa parte, a escolha intencional de Gutiérrez Alea em apresentar, em *Hasta cierto punto*, a disparidade entre as condições de vida dos operários e dos intelectuais. Enquanto os primeiros viviam em condições distantes das ideais, a elite intelectual do país vivia em meio à bonança. Nesse momento, os dois intelectuais assistem ao depoimento que gravaram de uma trabalhadora, uma mulher negra, no qual ela diz que as cubanas que trabalham no porto são acusadas de serem mais liberais sexualmente, de "não prestarem". Enquanto o testemunho acaba, os dois homens discutem o caminho que desejam que o filme siga.

Arturo diz que a obra será importante para ajudar a combater preconceitos como aqueles que viram na tela. Oscar, por sua vez, propõe que a personagem principal seja uma mãe solteira. Uma mulher que nunca se casou e que, para criar sozinha o filho, trabalha na região portuária. Arturo gosta da ideia e concorda com a proposta do roteirista. Arturo propõe, ainda, que a personagem se envolva romanticamente com um colega de trabalho, que devido ao machismo a pressione para que abandone o trabalho. Diante disso, Lina passa a ser, inegavelmente, a inspiração do trabalho de Oscar.

Concomitante ao debate entre os dois produtores, as esposas de ambos, Flora e Marian, conversam na cozinha. Flora, a esposa de Arturo, reclama da postura controladora do marido, o qual deseja dirigir todos os aspectos de sua vida como se fossem um de seus filmes. Apenas quando os quatro estão reunidos e conversando sobre o filme, o espectador entende que Marian interpretará a personagem que Oscar está criando, cuja inspiração é Lina. Arturo, então, brinca que Marian deve tomar cuidado, uma vez que os artistas sempre se apaixonam por suas musas, ao que ela – demonstrando todo seu preconceito de classe – ridiculariza a possibilidade do marido se envolver com uma operária.

Existe, portanto, um triângulo amoroso formado por Oscar, Lina e Marian. Esse adquire novas dimensões quando Oscar leva Marian ao Porto para conversar com Lina sobre a personagem que irá interpretar. Lina fica claramente surpresa e decepcionada quando percebe que Oscar é casado. Apesar da tensão do momento, o roteirista procura por Lina a fim de dizer que não consegue esquecê-la e que deseja encontrá-la após o expediente. Embora sinta-se reticente, Lina desmarca um compromisso com o namorado – o mesmo que a acompanhou ao teatro – para encontrar com Oscar.

Concomitante ao estreitamento do vínculo entre Oscar e Lina, o diretor Gutiérrez Alea abre espaço na narrativa de *Hasta cierto punto* para questões que não são exclusivamente

ligadas ao machismo e à relação amorosa entre as personagens. Ainda que tenha sido censurado por Alfredo Guevara e pelo ICAIC, Gutiérrez Alea, dentro de certos limites, inseriu cenas e depoimentos de operários que objetivavam expor as condições adversas com as quais os trabalhadores cubanos se confrontavam diariamente. Ao enfocar comportamentos dos operários considerados problemáticos – como o machismo e a preocupação com o lucro –, a obra de Gutiérrez Alea contribuiu para desconstruir a imagem romantizada do trabalhador como uma das figuras mais próximas do revolucionário ideal. O personagem que demonstra ter sido o mais impactado com a quebra da imagem construída a respeito do operário cubano é Arturo, que tenta se apegar ao que acreditava e negar a realidade com a qual passa a ter contato.

Hasta cierto punto, a todo momento, utiliza de estratégias (músicas, diálogos etc.) para antecipar ao espectador o que virá. Uma das cenas mais determinantes nesse sentido ocorre entre Oscar e Lina. Na casa de Lina, ao discutirem o filme e como ele terminará, ela diz que gostaria de um final feliz. Discutindo os rumos que a personagem principal terá, Oscar apresenta e traduz para Lina a música basca, cuja letra aparece ao princípio do filme ("*Si yo quisiera podría cortarle las alas y entonces sería mía... pero no podría volar*"). A letra da canção está relacionada ao final que pretende dar à personagem principal, que, antes do casamento, seria obrigada pelo companheiro a escolher entre a relação amorosa e a vida profissional. Lina fica triste com o final da música, visto que ela destaca o fato de que algumas pessoas passam a vida tentando cortar as asas de outros. Lina afirma que, inclusive, já tentaram cortar suas asas, o que ela não permitiu. A cena é um prenúncio de como terminará a relação dos dois. Enquanto ela cozinha, Oscar vem por detrás e a abraça e beija, os dois se dirigem então para o quarto. Envolvidos no momento, esquecem a panela no fogão. Mesmo em meio a um momento de paixão, Lina volta para retirar a panela do fogo, demonstrando que seu lado racional será determinante na relação dos dois.

A metalinguagem presente em *Hasta cierto punto*, em nossa interpretação, pode ser considerada um dos aspectos mais interessantes do filme. Ao inserir testemunhos de trabalhadores cubanos na obra, Gutiérrez Alea consegue dois feitos distintos. De um lado, ele expõe o machismo ainda presente na sociedade cubana e seu impacto na vida das pessoas, tanto dos homens quanto das mulheres. Sendo essas últimas, evidentemente, as mais vitimadas. De outro lado, ele também auxilia na desconstrução – até então existente no imaginário cubano – da "romantização" das condições de trabalho e de vida do trabalhador. A despeito da

Revolução, o filme tangencia as circunstâncias que marcam a vida e o trabalho dos cubanos, as quais estão aquém do que deveriam.[244]

Ao filmar a pobreza e a falta de estrutura do bairro de Lina, as péssimas condições de manutenção do porto, a baixa qualidade do transporte público e os depoimentos nos quais os operários reclamam de questões de ordem prática e material, *Hasta cierto punto* reconhece que, mesmo diante dos progressos alcançados em função da Revolução, diversas questões e problemas ainda precisavam ser discutidos e resolvidos. Assim, o filme contesta a imagem construída, na época, do trabalhador abnegado, disposto a sofrer privações pelo fortalecimento e propagação da Revolução. Nessa perspectiva, o enredo fílmico apresenta os trabalhadores como pessoas semelhantes a todas as outras, as quais, apesar de todo o crescimento e conscientização pelo qual já passaram, ainda possuíam muito a melhorarem, seja como revolucionários, seja como pessoas.

O relacionamento entre Oscar e Lina continua, mas, no decorrer do tempo, as diferenças passam a ser mais perceptíveis. Os dois vão a um restaurante caro, um ambiente que dificilmente uma operária portuária teria a oportunidade de frequentar. Nele, os dois pedem *mojitos*, Lina fazendo questão de dizer a Oscar que tem dinheiro. O desconforto que a opulência do ambiente causa em Lina e o silêncio desconfortável que se abate sobre a mesa mostram a tensão existente em virtude da distância social e econômica que os separa.

Enquanto investe seu tempo e seu afeto em Lina, Oscar pouco – ou nada – se preocupa com a esposa. Ao ir para um hotel com Lina, ele acaba adormecendo e esquecendo de voltar para casa. Na cena seguinte, Marian e Flora conversam sobre os respectivos casamentos. À medida que Marian se mostra reticente em acreditar que possa estar sendo traída pelo marido, Flora afirma, de modo categórico, que Oscar está envolvido com uma mulher que chama, pejorativamente, pela alcunha de estivadora. Flora afirma para Marian, a qual está em estado de choque, que todos os homens traem, inclusive Arturo, sendo isso natural e que, portanto, não se pode deixar ofender ou magoar por essas ações. Ao final, Flora ainda aconselha Marian a ficar em silêncio e fingir desconhecer a traição. O posicionamento de Flora expressa uma triste realidade, a saber, a naturalização e a internalização de práticas e ações machistas pelas próprias mulheres.

Ao acordar no hotel, ainda na cama ao lado de Lina, Oscar liga para a esposa, informando que está tudo bem e que vai para casa. Lina fica visivelmente magoada com a

[244] Frequentemente os operários aparecem em tela reclamando de questões de ordem prática e material, aspecto que contradiz a imagem construída, naquele período, do trabalhador como sujeito abnegado e disposto a sofrer privações em nome do fortalecimento e da propagação da Revolução.

situação. Ao chegar em casa, ele passa por Marian e se dirige à cozinha como se nada tivesse ocorrido. Com expressão de quem, muito provavelmente, havia chorado na noite anterior, Marian pergunta o que aconteceu. Ao responder, Oscar recorre a uma mentira, dizendo que havia passado a noite no porto em conversas para o filme juntamente com os trabalhadores. Marian, então, revela que a equipe havia procurado por ele em sua casa, expondo, assim, a falsidade da história. Ela, mais uma vez, pergunta o que está acontecendo, pois não está conseguindo entender. Em resposta, Oscar afirma que tampouco ele entende o que está havendo. Aos prantos, Marian pergunta o que ele faria caso fosse ela que tivesse passado a noite na companhia de um operário e recebe o silêncio como resposta. Ao ser confrontado, Oscar age dando a entender que esperava que Marian prosseguisse a vida como se nada tivesse acontecido.

Oscar tenta manter o relacionamento com as duas mulheres, esquivando-se de tomar uma decisão. Lina, no entanto, faz-lhe um ultimato. Após uma festa dos trabalhadores do porto, Lina pergunta se ele conversou com Marian. Oscar, então, replica que a situação é complexa e pede mais tempo. Irritada, Lina sentencia que ele somente deve procurá-la quando ele souber o que deseja. Apesar de estar enamorado por Lina, Oscar se mostra incapaz de terminar o casamento com uma atriz reconhecida para assumir publicamente uma relação com uma mãe solteira e pertencente à região portuária, demonstrando, assim, seu próprio machismo e seu preconceito de classe.

Do ponto de vista profissional, as coisas tampouco se encaminham como Oscar gostaria. Indo contra as sugestões do roteirista, Arturo se recusa a incorporar no filme de maneira aprofundada a questão do trabalhador. O diretor deseja manter a idealização a respeito do trabalhador cubano, contrariando os resultados e as impressões obtidas por meio das pesquisas realizadas para a composição do filme. Nesse processo, Oscar afirma que Arturo almeja que o único problema do trabalhador, por eles representado, seja o machismo. Entretanto, conforme a argumentação do roteirista, a realidade não é essa, uma vez que as pessoas são bem mais complexas.

O impasse entre Oscar e Lina atinge seu ápice quando ele a procura e vê seu antigo namorado saindo de sua casa. De maneira autoritária, Oscar pergunta o que aquele homem fazia lá. Diante do silêncio e das lágrimas de Lina, o roteirista sai de maneira tempestuosa. Nessa cena, o ciúme de Oscar não permite que ele perceba que o estado emocional de Lina não era natural. Em realidade, ela havia acabado de ser sexualmente abusada pelo antigo companheiro. O desfecho do filme ocorre quando, após se acalmar, Oscar vai atrás de Lina:

> Oscar procura por Lina em sua casa e não a encontra. Toma a barca que cruza a baía e se dirige aos barracões do porto, de onde observa, ao longe, gaivotas voando. Intercaladas nessa sequência temos cenas rápidas de avião decolando, Lina com os cabelos ao vento, uma gaivota e... o filme acaba abruptamente. Sem que saibamos se as imagens são fantasias de Oscar ou realidade, fica no ar a suposição de que Lina teria partido para Santiago de Cuba, como vinha pensando em fazer, uma vez que lá poderia estar novamente com sua família e ocupar um melhor posto de trabalho.[245]

Apesar de não ter conseguido produzir um filme que estivesse centrado na questão dos intelectuais e dos trabalhadores, Gutiérrez Alea inseriu, ao longo de *Hasta cierto punto*, críticas feitas aos dois grupos.[246] Demonstrou que os operários estavam distantes da imagem idealizada que a Revolução buscava difundir, assim como os intelectuais se encontravam desconectados da realidade cubana, carregando muitos preconceitos e atitudes que deveriam ajudar a combater.

Nesse sentido, por meio das personagens de Oscar e de Arturo, o filme ressalta que o machismo não é uma exclusividade das classes mais pobres, sendo um comportamento presente em todos os segmentos sociais cubanos do contexto da década de 1970. Oscar demonstra seu machismo em seus relacionamentos com Lina e com sua esposa Marian. Arturo, por sua vez, é um intelectual que decide fazer um filme para combater o machismo, mas que não consegue ver seu próprio preconceito no que tange à questão de gênero. Ele trai sua esposa, Flora, com outras mulheres e a trata de maneira despótica e grosseira, inclusive perante outras pessoas. Mais uma vez é possível estabelecer uma comparação com *Retrato de Teresa*, que também abordou a naturalização e a aceitação da traição masculina em detrimento da mulher como um aspecto comum na sociedade cubana. Ao final, Lina é – de todos os personagens – a menos contaminada pelo machismo. Apesar de não pertencer à elite intelectual – como Oscar, Marian, Arturo e Flora –, Lina é a personagem que mais problematiza a situação da mulher e é, também, aquela cujas atitudes se contrapõem, de modo mais intenso, à cultura machista dominante. Lina é a única personagem que questiona a ausência de mulheres na equipe de produção de um filme cuja temática fundamental é o machismo.

Com efeito, conforme explicamos anteriormente, embora não tenha podido fazer o filme como planejou,[247] é inegável que Gutiérrez Alea não apenas conseguiu introduzir parte das críticas e questões desejadas, como também fez um filme que fomenta a reflexão acerca da situação da mulher em Cuba. Pode não ser o filme cubano que melhor representa o machismo

[245] VILLAÇA, Mariana Martins. Crítica e engajamento político no cinema cubano: ousadias e limites de Hasta Cierto Punto. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 236, 225-242, jul.-dez. 2006.
[246] COLINA, Enrique. "Entrevista a Tomas Gutierrez Alea sobre Hasta Cierto Punto" núm. 109, 1984, p.73-77.
[247] Para compreender as reformulações realizadas por Gutiérrez Alea em *Hasta cierto punto*, ver páginas 87-88 desta dissertação.

e suas implicações na vida das pessoas, no entanto é um filme que mostra o machismo como um fenômeno internalizado e que permanece sendo reproduzido por pessoas de todos os estratos sociais e de ambos os gêneros. Consideramos esse aspecto de extrema importância, visto que essa constatação contribui para desconstruir a percepção segundo a qual somente homens – e especialmente, homens pobres – seriam machistas.

Como explicamos no início deste capítulo, os filmes *Retrato de Teresa* e *Hasta cierto punto* abordam de maneira aprofundada o tema da inserção da mulher no mundo do trabalho. Ambas as obras retratam os desafios associados à entrada das cubanas em um espaço que, até aquele momento, havia sido ocupado por poucas mulheres.

Em *Retrato de Teresa*, vemos a representação dos desafios vivenciados pela protagonista ao assumir as responsabilidades atreladas ao seu posto de trabalho, enquanto seu esposo, Ramón, não lhe dava apoio. Pelo contrário, além de não dividir com Teresa as tarefas domésticas e os cuidados com os filhos, Ramón, de maneira explícita, fica ressentido por ela não se dedicar exclusivamente à família. Teresa se equilibra em uma jornada tripla de trabalho, sem qualquer ajuda externa, na qual precisa realizar as tarefas domésticas, o trabalho formal e, ainda, o trabalho voluntário. Como outrora expusemos, o trabalho voluntário em Cuba não era facultativo.

Em *Hasta cierto punto*, a personagem Lina foi expulsa de casa pelos pais em razão de ter engravidado quando ainda era solteira e adolescente. Após ir morar em outra cidade com a tia, ela passa a trabalhar na região portuária de Havana, um ambiente predominantemente masculino. Ao contrário do que se poderia inferir, ao menos no período retratado pelo filme, é o machismo de um intelectual com o qual se envolve, e não o dos colegas de trabalho, que mais afeta a vida de Lina. Assim, vivendo sozinha com o filho, ela precisa equilibrar suas obrigações maternas e profissionais.

A personagem Teresa representa uma significativa parcela das cubanas no contexto dos anos de 1970 e 1980. Isto é, essa protagonista consiste na representação das mulheres que: viviam sem o apoio dos homens da família e estavam sobrecarregadas com o acúmulo de funções. Lina, por sua vez, representa todas as cubanas que se encontravam como as únicas responsáveis por manter financeiramente suas famílias. Nesse sentido, *Retrado de Teresa* e *Hasta cierto punto* enfocam como a entrada das cubanas no mercado formal de trabalho foi um processo solitário para a maioria das mulheres, as quais, além de não poderem contar com os homens para dividir as cargas, não receberam o auxílio que o Estado cubano havia prometido a fim de aliviar esse peso.

Todavia, tanto no caso de Teresa como no caso de Lina, mesmo diante de todos os problemas, o trabalho é representado como fonte de satisfação e de esperança para elas. Teresa precisa de seu trabalho – assalariado e voluntário – para se sentir uma pessoa completa, enquanto Lina vê em sua formação acadêmica a possibilidade de conquistar um novo emprego e conseguir melhores condições de vida para si e para o filho. Concluímos, dessa forma, que mesmo em filmes mais críticos ao Estado e à sua participação nas diferentes situações enfrentadas pelas cubanas das décadas de 1970 e 1980, ainda era transmitida uma mensagem assertiva de que era, prioritariamente, por meio do trabalho assalariado que as mulheres alcançariam um *status* de igualdade plena entre os gêneros, atendendo assim aos interesses do Estado revolucionário.

CAPÍTULO 3

NO HAY SÁBADO SIN SOL (1979) E *LOS PÁJAROS TIRÁNDOLE A LA ESCOPETA* (1984): A REVOLUÇÃO, O FEMININO E AS RESSIGNIFICAÇÕES DAS RELAÇÕES DE GÊNERO

Neste capítulo analisaremos as obras *No hay sábado sin sol* (1979), do diretor Manuel Herrera, e *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984), dirigido por Rolando Díaz, nos quais podemos identificar a ênfase dada a temas como a ressignificação das relações de gênero após a Revolução e seus desdobramentos. Essas temáticas, como mencionamos anteriormente, eram comuns aos filmes cubanos, que se centravam na representação das mulheres, produzidos nas décadas de 1970 e de 1980. Por meio da análise dessas duas narrativas cinematográficas, percebemos que, enquanto as mulheres, progressivamente, conquistavam direitos e espaços anteriormente proibidos, a população era confrontada com drásticas transformações em relação aos papéis de gênero. Os homens e as mulheres tiveram que lidar não apenas com as novas exigências, mas também com as adequações e com as quebras de expectativas que emergiram em relação ao gênero feminino e ao gênero masculino.

A partir de escolhas estéticas e narrativas diferentes, *No hay sábado sin sol* e *Los pájaros tirándole a la escopeta* discutem como as mudanças ocorridas após 1959 modificaram as expectativas até então existentes para cada gênero, dando um enfoque especial para o gênero feminino. Partindo dessa premissa, as duas obras abordam como tais ressignificações acarretaram mudanças nas relações humanas e, mais especificamente, o impacto que tiveram sobre as relações entre homens e mulheres.

3.1. *No hay sábado sin sol* (1979): a heroína ideal

O filme *No hay sábado sin sol*, lançado em 1979, foi dirigido por Manuel Herrera, que, embora possuísse formação acadêmica em Ciências Políticas pela *Universidad de la Habana*, enveredou-se pelos caminhos do cinema. Desde os tempos de juventude, Herrera demonstrou apreço pela linguagem cinematográfica, tendo fundado, na década de 1950, um cineclube e realizado alguns filmes amadores. Em 1961, Herrera começou a trabalhar no ICAIC, incialmente como assistente de edição e direção e, posteriormente, como diretor.[248]

[248] Uma breve biografia de Manuel Herrera encontra-se disponível em: https://www.ecured.cu/Manuel_Herrera. Acesso em: 06/01/2019.

Infelizmente, não tivemos um acesso satisfatório a bibliografias e a dados referentes a Manuel Herrera. Contudo, em 1980, ele concedeu uma entrevista à revista *Cine Cubano*, pela qual pudemos compreender, ainda que de maneira superficial, a sua percepção sobre o cinema e, mais especificamente, sobre o filme que analisamos no presente tópico.

No que tange às concepções cinematográficas, Manuel Herrera percebe a existência de três vertentes: a ficção, o documentário e uma terceira, a qual seria formada pela união das duas anteriores. Para ele, a divisão entre ficção e documentário é arbitrária, pois, em sua concepção, inexiste uma separação entre forma e conteúdo. Nesse sentido, Herrera afirma que, em *No hay sábado sin sol*, buscou produzir, ao mesmo tempo, uma obra cuja forma fosse ficcional, enquanto o conteúdo dialogasse com o formato de um documentário.[249] Essa característica de sua obra se sustenta no uso de atores profissionais, de atores amadores e de pessoas comuns atuando.

Por meio da fusão entre ficção e documentário – isto é, da terceira vertente acima mencionada –, Herrera buscou criar uma obra que estivesse centrada na transformação da sociedade rural cubana e, mais precisamente, na transição para um modelo de sociedade de produção socialista. Dentro dessa temática, ele pretendeu abranger subtemas, como, por exemplo, a reação do homem diante das transformações sociais.[250] Para isso, no que se refere ao filme analisado no presente capítulo, ele se inspirou na peça teatral *San Cleto* de autoria de Julio Medina. Essa peça tem como foco os camponeses que, após terem se adaptado à vida e ao trabalho na cidade, são obrigados a voltarem a viver como antes, em suas antigas casas. Esse retorno ao passado foi extremamente traumático para eles.[251] Contudo, Herrera considerou que certos elementos do enredo teatral não eram apropriados para o cinema, de modo que ele escolheu não adaptar a peça, e sim usá-la como inspiração.

As expectativas que motivaram a produção de *No hay sábado sin sol* estavam relacionadas com o anseio do diretor em alcançar, por meio do filme, as massas camponesas e provocar nelas a reflexão acerca dos problemas cubanos, favorecendo, assim, suas resoluções.[252] *No hay sábado sin sol* é um filme que não adota um modelo linear de narrativa, transitando, ao longo de todo o enredo, entre o passado e o presente. Com essa finalidade são utilizados recursos como *flashbacks* e narradora-personagem. As transições temporais não são

[249] GONZÁLEZ, Jorge Calderón. Reír pensando: entrevista a Manuel Herrera, realizador del filme No hay sábado sin sol. *Cine Cubano*, n. 97, 1980, p. 96.
[250] *Ibidem*, p. 95.
[251] *Ibidem*, p. 93.
[252] *Ibidem*, p. 99.

marcadas por nenhum aspecto facilmente identificável, não sendo aplicada nenhuma distinção visual ou sonora; tal característica exige que o espectador esteja bastante atento.

A história transcorre na cidade de *Mamey* e em seus arredores. *Mamey* é uma cidade fictícia, que foi construída em 1959, aspirando alcançar dois objetivos centrais: o principal deles consiste na atuação da cidade como um polo para a criação de gado e para a produção de leite; e o segundo consiste em abrigar as pessoas da região, as quais se encontravam espalhadas em diversas propriedades rurais. O aspecto econômico de *Mamey* está entrelaçado ao *Plan Lechero*, um plano governamental do Estado cubano, que visava aumentar a criação bovina e a produção de leite.[253]

Diante disso, em *No hay sábado sin sol* encontra-se presente a temática do *Plan Lechero*, cujo objetivo é congregar, em um único lugar e sob o controle do Estado, toda a criação bovina da região. No processo de implementação desse projeto em *Mamey*, o governo constrói currais, implementa novas tecnologias e capacita profissionais. Assim, a criação de gado se constitui como a principal atividade econômica na cidade, tendo como especialidade o fornecimento de leite e absorvendo parte substantiva da mão-de-obra local. Portanto, a criação da cidade de *Mamey* é fundamental para o sucesso de tal empreitada governamental, posto que a concentração de toda a população em um único lugar facilitaria a implementação do *Plan Lechero*. Guardadas as devidas proporções, o *Plan Lechero* pode ser compreendido como uma iniciativa semelhante à Grande Safra de 1970. Cabe salientar que, em Cuba, o impacto de empreendimentos desse tipo não se restringia apenas ao local de implementação, uma vez que

[253] Após o triunfo da Revolução, o governo nomeou cada ano conforme uma meta política, econômica e social, a qual deveria ser alcançada naquele período. Eram metas que visavam a consolidação e a estabilidade do projeto revolucionário. Nesse sentido, foram implementados planos e campanhas, tais como a Campanha de Alfabetização (1961) e a Safra dos Dez Milhões (1970). O ano 1959, por exemplo, foi o Ano da Libertação, 1960 o Ano da Reforma Agrária e 1961 o Ano da Educação. Em 1965, foi firmado um acordo comercial no qual a União Soviética se comprometia a comprar o açúcar cubano a preço fixo. O ano 1970 foi, então, nomeado como o Ano dos Dez Milhões, pois a safra de açúcar – conhecida também como a Grande Safra – deveria bater esse recorde. Áreas antes voltadas para o cultivo de outras culturas foram designadas para a plantação de cana-de-açúcar, e toda a população se voltou para esse objetivo. Apesar de todo o esforço investido, não alcançaram a meta proposta, aspecto que gerou grandes consequências para Cuba, dentre as quais podemos sublinhar o fato de que, ao investirem no aumento da produção de açúcar em detrimento da variedade de alimentos, impactaram diretamente na alimentação da população cubana. Independente da grande quantidade de açúcar que conseguiram produzir (algo em torno de 8 toneladas), o não cumprimento da meta foi encarado como um fracasso coletivo, resultando na queda do moral dos cubanos. Cf. BANDEIRA, Moniz. *De Martí a Fidel*: a Revolução Cubana e a América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 69. VASCONCELOS, Joana Salém. Trabalho voluntário e socialismo nos canaviais cubanos: uma história da safra de 1970. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, São Paulo, v. 21, p. 34-65, 2016. Sobre os anos de 1959, 1960, 1961, ver: https://www.ecured.cu/Anexo:Nombres_de_los_a%C3%B1os_de_la_Revoluci%C3%B3n_Cubana. Acesso em: 13 fev. 2018.

existia a preocupação em abastecer, da melhor forma possível, todas as regiões do país. Sendo assim, o leite produzido em *Mamey* abasteceria a cidade e outros locais da Ilha.

A construção da cidade fictícia retrata nas telas um debate que efetivamente ocorreu em Cuba: a discussão a respeito da moradia. A preocupação dos revolucionários em relação à moradia pode ser identificada pela primeira vez no discurso de Fidel Castro conhecido por *La historia me absolverá*.[254] Nele, Fidel não apenas denuncia as péssimas condições das casas cubanas, como também afirma que reverter tal realidade e proporcionar moradias dignas para todos os cubanos seria um dos programas sociais do governo revolucionário.[255] Nas cidades, a preocupação foi a construção e a reforma de prédios e casas. Para isso, foram realizados diversificados projetos arquitetônicos, os quais eram escolhidos de acordo com as necessidades dos futuros moradores.[256]

Quanto à questão da moradia nas áreas rurais, inquietações de outra ordem estiveram presentes. Diante de condições precárias de vida – as quais não se restringiam às condições de habitação –, a possibilidade de migrar para as cidades se tornava a ambição de muitos homens e mulheres do campo. As melhorias nas residências rurais visavam evitar o êxodo rural e, dessa maneira, garantir a continuidade da produção agrícola e de outras atividades ligadas ao campo.[257]

Na década de 1980, o governo construiu moradias com a finalidade de atender as atividades econômicas e sociais que eram priorizadas pelo governo. Temos, por exemplo: o *Plan Turquino*, que pretendia estimular o crescimento populacional de regiões montanhosas, as quais haviam sido esvaziadas em razão das migrações para os núcleos urbanos; o *Programa Alimentario*, que almejava o desenvolvimento de novas comunidades agrícolas, permitindo o regresso da força de trabalho, a qual havia migrado para regiões próximas à Havana; os *Polos Científicos*, nos quais moravam os trabalhadores dos novos centros científicos e, por fim, os *Polos Turísticos*, locais que abrigavam os trabalhadores desse setor econômico.[258]

Ao analisar alguns casos na Ilha, os responsáveis pelas novas construções constataram que, quando as moradias foram entregues aos setores marginalizados – os quais,

[254] Em 1953, Fidel Castro liderou alguns guerrilheiros no ataque ao quartel Moncada, onde pretendia obter armas que seriam utilizadas nas lutas pela derrocada do governo de Batista. Esse assalto ao quartel foi um grande desastre, pois resultou na prisão de Fidel Castro e de alguns companheiros, e no assassinato da maioria dos rebeldes envolvidos na empreitada. Em seu julgamento, Fidel leu seu importante discurso conhecido como *La Historia me absolverá*.
[255] CASTRO, Fidel. *La Historia me absolverá*. 2ª. ed. La Habana: Editorial Política. 1970, p. 60.
[256] COURET, Dania González. Medio siglo de vivienda social en Cuba. *Revista INVI*, Santiago de Chile, vol. 24, n. 67, 2009, p. 71-72.
[257] *Ibidem*, p. 72.
[258] *Ibidem*, p. 86.

até aquele momento, haviam vivido em circunstâncias precárias ou mesmo miseráveis –, um número considerável dos beneficiados abandonou as novas residências e tentou regressar às suas antigas casas. Os responsáveis pelas obras concluíram que não era suficiente apenas ofertar novas condições materiais a essas pessoas, era preciso que elas fossem incentivadas a adotar novos costumes e novas maneiras de viver, a fim de que pudessem se adaptar à sua nova realidade.[259] Nesse sentido, é possível estabelecer vínculos entre *No hay sábado sin sol* e os projetos governamentais, os quais pretendiam convencer as populações rurais a irem residir e trabalhar nas novas cidades e, assim, apoiar iniciativas semelhantes ao *Plan Lechero*.

Em *No hay sábado sin sol* – assim como na vida real – foi necessário persuadir a população de origem rural a vender suas propriedades ao Estado e a se transferir para a nova cidade. Na obra, o responsável por conseguir o apoio de todos é o *trabajador comunal*,[260] tendo como principal incumbência visitar todas os moradores da região e, assim, convencê-los não apenas a aderirem à mudança de localidade, mas também ao *Plan*, preferencialmente dedicando-lhe sua força de trabalho. Esse posto é ocupado por Maria, a personagem principal e narradora do filme. Sem elucidar seu local de origem, o enredo cinematográfico informa que Maria e seu marido, Ruben, não são originários da região. Conduzindo, dessa forma, o espectador a concluir que os dois provinham do ambiente urbano, provavelmente de Havana. Embora não seja um aspecto abordado de maneira explícita, é nítido que a mudança do casal para *Mamey* ocorreu em função do trabalho de Ruben, posto que ele era um dos veterinários responsáveis pela saúde do rebanho bovino.

Ao longo do filme, notamos a preocupação dos produtores em estabelecer uma identificação do espectador com a personagem Maria. Pois, é evidente que uma das intenções presentes nessa narrativa fílmica consiste em fazer com que o espectador não apenas nutra simpatia pela personagem, como também não questione suas ações. A opção do diretor em fazer de Maria a narradora da história, em nossa concepção, compõe uma das estratégias empregadas para que esse objetivo seja alcançado. Isto é, ao assistir Maria compartilhando seus pensamentos e seus sentimentos, o espectador se sente mais próximo à personagem, logo, mais propenso a aprovar e a defender suas visões e suas escolhas. Outra estratégia utilizada, pelos produtores, com a finalidade de conquistar a adesão do espectador ao relato de Maria ocorre por meio da criação de vínculos afetivos para ela, aspecto que incentiva o envolvimento

[259] COURET, Dania González. Medio siglo de vivienda social en Cuba. *Revista INVI*, Santiago de Chile, vol. 24, n. 67, 2009, p. 74.
[260] O *trabajador comunal* é empregado pelo Estado cubano e exerce uma função em conformidade com a necessidade da região em que atua.

emocional por parte de quem assiste. Em *No hay sábado sin sol*, a existência de interesses amorosos e de um antagonista cumprem essa função.

O papel de interesse romântico de Maria é ocupado por Otero, um dos trabalhadores responsáveis pela implementação do *Plan Lechero* em *Mamey*. Apesar de Otero não ter seu cargo especificado pelo filme, ele ocupa um lugar de destaque dentro da organização política e social da cidade. Assim, ao longo do enredo, vemos que Otero é uma pessoa bastante comprometida com seu trabalho, pois entende que dessa forma coopera com a Revolução. Já o antagonista de Maria é Benito, considerado o grande vilão do filme. Como morador da região, Benito se contrapõe à construção de *Mamey*, lançando mão de suas relações na região a fim de impedir que as pessoas abandonem suas terras e se mudem para a nova cidade.

Após essa breve apresentação dos personagens principais, discorreremos sobre a construção do enredo de *No hay sábado sin sol*. O filme se inicia com as imagens de uma assembleia que ocorre em uma praça na cidade de *Mamey*. Ouve-se, então, a voz de um homem que propõe que Maria seja homenageada, sua sugestão é recebida com palmas de apoio. Em seguida, a câmera enfoca uma bonita mulher, a qual se vira e acena. O mesmo homem prossegue dizendo que há quatros anos Maria trabalha em benefício da população, creditando a ela o deslocamento de todos para a nova cidade e a consequente melhoria nas condições de vida de seus moradores. Ele afirma não existir ninguém mais merecedor de tal reconhecimento. Assim, somos apresentados a nossa personagem principal: Maria. Por meio da fala proferida a respeito da protagonista, antecipa-se ao espectador que se trata de uma pessoa trabalhadora, comprometida com a Revolução e querida pelos demais.

Em meio a uma salva de palmas e gritos da multidão é anunciado que a sugestão foi aprovada por todos, inclusive pelos funcionários estatais responsáveis pela assembleia. Maria é, desse modo, escolhida como a homenageada. Completando o gesto, Maria recebe um buquê de flores, as quais, embora feitas de papel, contribuem para que ela sofra um ataque de asma e necessite da bombinha para regularizar sua respiração. Apesar da crise respiratória, Maria sorri, demonstrando que o reconhecimento de seu trabalho como *trabajadora comunal* é fonte de alegria e de orgulho para ela. A asma é um elemento importante na composição da sua personalidade, visto que, em oposição à imagem de força construída pelas palavras proferidas a seu respeito na assembleia, essa doença serve para mostrar seu lado vulnerável. Contudo, o

aspecto mais simbólico da asma é a associação que estabelece entre Maria e Che Guevara, o qual também padecia do mesmo problema de saúde.[261]

A conexão criada pelo filme entre a personagem e o líder revolucionário diz muito sobre a imagem que está sendo construída sobre ela: uma heroína que compartilha traços com o ideal do "herói positivo". Aclamado pelo realismo socialista, o "herói positivo" se fez presente na literatura e, depois, também no cinema da URSS. Partindo da análise que Gabriela Soares da Silva[262] e Mariana Villaça[263] fazem do "herói positivo" da URSS, concluímos que se pode dividir seus atributos em duas instâncias principais: uma ligada à sua conduta e outra à sua aparência. Em relação ao primeiro grupo, podemos dizer que ele se associa à coragem, ao altruísmo, aos princípios morais e éticos elevados e a tantas outras características comumente consideradas positivas. Já em relação ao seu físico, as qualidades a ele associadas são: beleza, destreza, juventude, saúde e força física.[264] Sobre sua postura, o "herói positivo" era o líder por excelência, um ferrenho apoiador e defensor do socialismo, sempre disposto a resolver problemas com os quais se deparava, não fazendo distinção entre sua vida pessoal e seu comprometimento com o Partido Comunista.[265] Suas ações teriam, portanto, um caráter transformador, uma vez que deveriam inspirar as pessoas que estivessem ao seu redor a agir não apenas em benefício próprio, como também a agirem em benefício dos demais.[266]

Nesse sentido, o ideal do "herói positivo" mobilizado pelo cinema cubano foi adaptado aos interesses locais. Essas alterações visavam aproximá-lo da realidade cubana, facilitando a identificação do espectador e, por consequência, aumentando seu potencial de transformação da sociedade. Se no cinema da URSS o destino do "herói positivo" foi marcado pela tragédia, o mesmo não foi uma regra no cinema da Ilha.[267] Outra característica distintiva

---

[261] Essa associação entre Maria e Che Guevara nos foi apontada pela historiadora Mariana Villaça durante a banca de qualificação. Eventualmente, tivemos acesso a uma entrevista do diretor Manuel Herrera em que ele confirma a escolha da asma em razão do problema de Che Guevara. Cf. CALDERÓN GONZÁLEZ, J. 1980. Reír pensando: entrevista a Manuel Herrera, realizador del filme No hay sábado sin sol. *Cine Cubano*, 97, p. 97.

[262] SILVA, Gabriela Soares. *Utopia e declínio*: a ruptura do paradima do herói positivo nas obras de V. Aksiónov, V. Eroféev e V. Makánin. 2016. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas São Paulo, Universidade de São Paulo, 2016.

[263] VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano*: Revolução e Política Cultural. São Paulo: Alameda, 2010, p. 125-132.

[264] SILVA, Gabriela Soares. *Utopia e declínio*: a ruptura do paradima do herói positivo nas obras de V. Aksiónov, V. Eroféev e V. Makánin. 2016. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas São Paulo, p. 14.

[265] VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano*: Revolução e Política Cultural. São Paulo: Alameda, 2010, p. 126.

[266] SILVA, Gabriela Soares. Utopia e declínio: a ruptura do paradima do herói positivo nas obras de V. Aksiónov, V. Eroféev e V. Makánin. 2016. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas São Paulo, p. 15.

[267] VILLAÇA, Mariana Martins. Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural. São Paulo: Alameda, 2010, p. 127.

em relação ao "herói positivo" soviético consiste no fato dos "heróis positivos" cubanos apresentarem uma certa "leveza" e humor, característica que os tornavam peculiares.[268] Mas, talvez, a maior diferença entre os modelos soviético e cubano resulte do fato segundo o qual, em Cuba, o "herói positivo" encontrava-se intimamente associado à figura do guerrilheiro e, por extensão, ao ideal do "Homem Novo". Certamente, ao estabelecer, desde o começo, uma conexão entre a personagem Maria e o modelo de "herói positivo", o enredo narrativo de *No hay sábado sin sol* evidencia e antecipa não apenas a maneira como a protagonista seria representada, como também as intenções que motivaram sua produção.

O filme prossegue com a exibição dos créditos iniciais, os quais funcionam como um divisor na história, de modo que as cenas anteriores podem ser compreendidas como um prólogo. O aspecto introdutório dessa primeira parte também pode ser percebido por meio do ângulo filmado pela câmera, pois, em meio às imagens feitas da multidão presente na assembleia, ela focaliza as faces de três homens, sem que seja dada qualquer outra informação sobre eles nesse momento. Em nossa concepção, existe, nessa sequência de cenas, a nítida intencionalidade do diretor e do fotógrafo em evidenciar esses três personagens em detrimento dos demais, porque, dessa forma, eles sinalizam a relevância desses homens para o desenvolvimento do enredo fílmico. A interrupção promovida pelos créditos é fundamental, visto que indica ao espectador que as cenas passadas até esse momento possuem como objetivo apresentar as principais personagens e oferecer um rápido vislumbre dos assuntos que serão abordados pela obra. Em síntese, podemos afirmar que, a proposta primordial de *No hay sábado sin sol* é discutir o comprometimento – coletivo e individual – dos cubanos com a Revolução, sublinhando a participação e a contribuição da mulher no fortalecimento do processo revolucionário.

O filme prossegue com Maria caminhando por uma estrada, dirigindo-se à casa dos moradores da região para convencê-los a se mudarem para *Mamey*. Ela pede carona para um caminhão que passa, o motorista encosta o veículo e diz a Maria para entrar na cabine, onde já se encontram uma mulher e uma menina. Ela rejeita o oferecimento e diz que irá atrás. Ao tentar subir desajeitadamente na carroceria, Maria, apesar do alerta do motorista, acaba caindo. Nesse processo, rasga e joga no chão um saco de grãos que fazia parte da carga transportada. A cena acima descrita é importante devido ao simbolismo nela contido. A inabilidade de Maria ao subir no caminhão demonstra que o ambiente rural e seus hábitos são algo novo para ela, não são semelhantes à realidade urbana à qual está habituada. A queda que sofre é indicativa de que sua

[268] *Ibidem.*

integração àquele ambiente não é total – e talvez nunca chegue a sê-lo –, apesar de todo o seu esforço e comprometimento.

Enquanto Maria estava contemplativa em cima do caminhão, ela narrava seus pensamentos sobre Benito. O espectador ainda não foi apresentado a Benito, entretanto, em virtude de um breve diálogo ocorrido no início do filme, sabe que se trata de uma personagem problemática. Ao pensar em Benito, Maria questiona sua parcela de responsabilidade, assim como a dos demais, na situação difícil em que se encontra, inquirindo a si mesma se a razão de tal conflito havia sido sua inexperiência. A situação a qual ela se refere não é elucidada, porém é perceptível sua conexão com algum distúrbio causado por Benito. A preocupação de Maria quanto à sua responsabilidade demonstra que ela é uma pessoa capaz de olhar para si mesma, questionar suas próprias ações e reconhecer seus erros. Dessa forma, o filme apresenta a construção da personagem Maria como heroína e da personagem Benito como vilão.

Em outro momento do filme, o espectador assiste ao contexto em que Maria e Otero se conheceram e o modo como ela passou a ocupar um lugar tão importante para os moradores da cidade de *Mamey*. Tudo se inicia com Otero falando com um homem – cujo nome não é revelado – sobre sua busca por uma funcionária para ocupar o cargo de *trabajadora comunal*, pois a mulher que exercia essa função anteriormente não era a pessoa ideal para o trabalho. O homem aponta, então, para Rosa, uma funcionária que estava trabalhando em uma mesa próxima e diz para Otero levá-la. Otero ignora a oferta e pergunta sobre a outra funcionária – Maria –, a qual estava um pouco mais distante. O homem informa a Otero que Maria é a esposa de um dos veterinários e a sua melhor funcionária. Maria trabalha nesse local há três anos, onde realiza a contabilidade e outras atividades necessárias. Otero afirma desejar Maria como funcionária, ao que o homem se opõe, respondendo não ser possível, pois uma das condições para a ocupação daquele cargo consistia no fato da trabalhadora pertencer à região. De maneira brusca, Otero interpõe que ele tampouco é da região e, em seguida, aborda Maria e lhe oferece o trabalho, enfatizando que se trata de uma função de confiança. Ele ainda informa que, caso ela aceite, deverá permanecer no cargo pelo período de dois a três anos, tempo estimado para a conclusão do empreendimento. O diálogo termina com Maria pensando sobre a proposta.

Os diálogos descritos acima causam desconforto pela forma como as personagens masculinas agem e falam entre si sobre as mulheres. Quando o homem diz para Otero levar Rosa, ele se refere a ela como um objeto que pode ser movido de acordo com a necessidade e vontade de terceiros. Em nenhum momento ele consulta a disponibilidade de Rosa em trocar de trabalho. A postura do homem, em última instância, causa a impressão de que a opinião de

Rosa sobre seu próprio destino não é relevante. Otero, por sua vez, sequer se preocupa em conversar com Rosa ou, ao menos, perguntar para seu interlocutor a razão dessa indicação, de tal modo que a ignora completamente. Quanto à personagem Maria, Otero imediatamente pergunta a respeito dela, por quem se interessou antes mesmo de saber que se tratava da melhor funcionária daquela repartição. Acrescentamos, ainda, que a postura corporal de Otero ao conversar sobre Maria apresenta uma notável demonstração de lascívia, pois ele lambe os lábios enquanto fala, expressando, assim, sua atração sexual por ela.

Na cena seguinte, vemos Maria em casa conversando com Rubem, seu marido. Feliz, ela lhe informa que assumiu a função de *trabajadora comunal*, um trabalho que julga ter maior responsabilidade e maior utilidade para a Revolução. Para sua surpresa, Rubem se mostra insatisfeito e inconformado, uma vez que, para ele, o novo cargo da esposa significa ficar mais tempo longe de Havana e morar em um local que ele considera atrasado. Ele reclama por ela ter decidido sem antes consultá-lo, posto que, até então, sempre haviam concordado em tudo. Maria, nitidamente decepcionada, responde que não o consultou, pois acreditava que ele compartilharia de seu entusiasmo. A *mise en scène* presente na troca entre Maria e Rubem é instigante. A apresentação do casal ocorre em um momento em que estão conversando em diferentes cômodos da casa, separados por uma parede na qual se encontra pendurado um retrato das bodas dos dois. A separação física evidenciada nessa cena salienta um aspecto reiterado ao longo da narrativa: o progressivo e irreversível distanciamento do casal.

O filme prossegue acompanhando Maria em seu novo trabalho. Ela indo visitar as casas dos moradores da região a pé ou a cavalo. Ao conversar com Nico, seu companheiro de trabalho, Maria diz não compreender a relutância de algumas pessoas em se mudar. Para ela, na nova cidade as pessoas não sofreriam com a falta de estrutura e com a miséria, com as quais sempre viveram. Nico responde que é preciso ser da região para entender o porquê de as pessoas não desejarem mudar de cidade, sendo que cada morador possui suas próprias razões para permanecer. A fala de Nico, associada à inabilidade e ao despreparo físico de Maria ao fazer o trajeto, reafirmam, mais uma vez, o seu não pertencimento ao campo e a sua ignorância em relação às pessoas do lugar. De modo recorrente, o desconhecimento de Maria a respeito do ambiente rural é assinalado pelo filme.

Como salientamos outrora, os realizadores de *No hay sábado sin sol* produziram uma obra que estava inserida em uma terceira via, que conjugava o formato ficção com o formato documentário. Em vista disso, buscando abordar as razões dos moradores da narrativa ficcional para não se mudarem para *Mamey*, os realizadores introduziram no filme depoimentos

de pessoas comuns de diversos lugares de Cuba que estavam passando por uma situação semelhante.[269] Olhando diretamente para a câmera – a qual ocupa a posição inicial de Maria na cena –, o espectador tem contato com distintos posicionamentos dos "moradores", que no caso são os depoentes. Os motivos que levam as pessoas a resistirem à mudança para *Mamey* possuem origens diversas, tais como: a) impossibilidade de criar certos tipos de animais na cidade (galinhas, vacas, porcos, etc.); b) a grande proximidade dos vizinhos e a consequente perda de privacidade; c) a incapacidade de adaptação a um novo ambiente, entre outros. Nesse sentido, cabe indicar que o enredo fílmico busca dispor as razões enunciadas pelos moradores como irracionais, o que se expressa por meio da incompreensão demonstrada pela personagem Maria. Além do mais, podemos indicar que existe uma preocupação por parte dos realizadores do filme em destacar que, apesar dos resultados positivos que as mudanças gerariam, a princípio elas sempre serão encaradas com receio por parte da população.

A mensagem reiterada ao longo da narrativa de *No hay sábado sin sol* pode ser assim sintetizada: a vida no campo, sem a regulação, a presença e o controle do Estado, equivale ao atraso, à pobreza e à falta de oportunidades. Os camponeses são representados como pessoas que, apesar de trabalharem com afinco, sempre enfrentarão condições mais adversas do que os cubanos que vivem nas áreas urbanizadas. Nesse sentido, o filme procura nos fazer crer que mesmo a vida das pessoas que desfrutam de conforto no ambiente rural seria ainda mais feliz na cidade. Sendo assim, *No hay sábado sin sol* enfatiza que caberia aos dirigentes da Revolução conscientizar os camponeses para que eles realizassem a decisão mais adequada, ou seja, mudar para *Mamey*. Diante disso, notamos nessa narrativa uma postura paternalista, segundo a qual o governo deveria agir como um pai para os cubanos, intermediando as relações e decidindo o que considera melhor para os cidadãos.

Dando prosseguimento à apresentação dos moradores da região, o público é apresentado à personagem Charo, a qual relata para Maria um pouco sobre suas vivências. Através de suas poucas palavras e da simplicidade de sua casa, percebemos que sua vida – da infância até a idade adulta – foi marcada por dificuldades, muitas delas de ordem financeira. Ao tomar conhecimento dos problemas enfrentados por Charo e por seu marido, Felipe, Maria questiona sobre o porquê de eles não quererem mudar para *Mamey*. Para a surpresa de Maria, Charo afirma que ela e o marido desejam muito viver na nova cidade, no entanto, infelizmente, eles não atendem aos pré-requisitos. Surpreendida pela resposta, Maria pergunta a quais

[269] Manuel Herrera utilizou depoimentos de camponeses reais no filme, fazendo a opção por não trabalhar apenas com atores. GONZÁLEZ, Jorge Calderón. Reír pensando: entrevista a Manuel Herrera, realizador del filme No hay sábado sin sol. *Cine Cubano*, n. 97, 1980, p. 98.

condições Charo se refere. Ao responder, Charo relata que um vizinho, Benito, lhe informou que, para se mudar para a nova cidade, as pessoas precisam ter uma quantidade mínima de terras para vender ao Estado. Sendo assim, ela e o marido não atendem às condições, pois não possuem o suficiente. Maria esclarece que Benito está equivocado, visto que a mudança para a cidade era um direito de todos, independentemente de possuírem ou não terras.

Em oposição a Charo, os moradores visitados em seguida, Antônio e sua esposa, possuem uma situação financeira mais tranquila, aspecto que notamos pela qualidade da casa na qual vivem. Antônio foi um dos rostos focalizados pela câmera durante a assembleia mostrada nas cenas iniciais; portanto, o espectador já sabe que se trata de uma personagem de relevância para o desenvolvimento da trama. Apesar de muito educado em seu trato com Maria, é perceptível, para o espectador, a tensão de Antônio. Em certo momento da conversa, Nico introduz o tema da mudança de cidade, Antônio reage de modo defensivo, respondendo que o governo almeja que todos entreguem suas propriedades e se mudem para *Mamey*. Maria, então, contesta e informa que as pessoas devem mudar apenas se desejarem, que não é obrigatório. Ela ainda acrescenta que na comunidade terão mais comodidade: casa, subsídio e aposentadoria. Diante disso, Nico menciona o fato de que Antônio está envelhecendo e precisa descansar. Antônio, por sua vez, afirma que pretende continuar trabalhando, que apenas quando morrer descansará. Maria assinala que, na nova comunidade, sempre existe algo no qual trabalhar. Antônio responde que prefere trabalhar em algo que seja exclusivamente seu. Nico indica que o importante é trabalhar coletivamente na terra, para, assim, extrair o máximo dela.

Apesar dos motivos indicados por Nico e por Maria, Antônio demonstra contrariedade em relação à mudança. Em uma última tentativa, Maria afirma que a vida seria mais fácil para todos, sobretudo para sua mulher, que é a principal responsável pelas tarefas domésticas. Consideramos a fala de Maria significativa, pois, como já mencionamos em outros trechos desta dissertação, as alterações nas leis não implicaram em uma imediata transformação da sociedade. Enquanto o discurso oficial postulava que a situação feminina estava resolvida ou em vias de resolução em virtude das definições estabelecidas no *Código de la Familia*, as mulheres continuavam, de modo predominante, como as responsáveis pela casa.[270] Dos personagens que Maria busca convencer dos benefícios que a mudança para *Mamey* trará, Antônio é uma das mais irredutíveis.

[270] LÓPEZ VIGIL, María. Cubanas: trazos para un perfil, voces para una historia. *Revista Envio*, Manágua, n. 200, 1998. Disponível em: http://www.envio.org.ni/articulo/398. Acesso em: 05/02/2018.

Contudo, é possível assinalar uma passagem entre Antônio e sua mulher que abala sua convicção. Dentro de um ônibus, ela conta ao marido sobre Charo e as transformações pelas quais passou após mudar para *Mamey*. Diz que, após a mudança, Charo é uma pessoa diferente, mais feliz. Olhando para as próprias mãos calejadas, a esposa declara que seria outra pessoa se não levasse tantos anos realizando trabalhos pesados na casa. Antônio nada diz, mas olha para baixo, triste. A cena é significativa, pois é um dos raros momentos em que a esposa, ainda que de maneira sutil, emite uma opinião. A relação de Antônio e sua esposa é exibida de maneira a indicar que as decisões não são partilhadas, mas definidas apenas por ele.

Como demonstrado anteriormente, a construção da identidade da mulher cubana a partir de sua relação com o outro manteve-se como uma realidade, mesmo as transformações fomentadas pelo movimento revolucionário. As cubanas continuaram sendo vistas como filhas, esposas e mães. O matrimônio e a maternidade prosseguiram como os principais fatores que as legitimavam perante o restante da sociedade.[271] Em *No hay sábado sin sol*, a construção da personagem "esposa de Antônio" corrobora para o fortalecimento dessa percepção social. O silenciamento dessa personagem é reforçado não apenas por suas ações, como também pela ausência de identificação através de um nome. Portanto, a identidade dessa personagem feminina ocorre em função de seu vínculo com Antônio: esposa de Antônio.

A decisão final de Antônio sobre mudar ou não para *Mamey* é tomada após uma reunião familiar, na qual estão presentes os três filhos do casal. Inicialmente, o pai afirma que está saudável, contudo sabe que não viverá para sempre. Nesse momento, Antônio questiona os filhos sobre quem assumirá os cuidados com a terra quando ele falecer. O primogênito reconhece que a terra é a vida do pai, mas afirma que é militar, deixando claro que escolheu outro caminho. Ignorando o caráter final das palavras do filho, Antônio contesta que ao terminar seu tempo de serviço ele poderia retomar a condição de civil e voltar ao que é seu, a terra. O rapaz – em uma fala que pode ser atrelada ao imaginário do revolucionário ideal – responde: não existe mais o meu e o seu, tudo é de todos, tudo pertence à Revolução. Ele, por fim, complementa assinalando que cada um cumpre seu dever em lugares distintos, se as pessoas fossem olhar apenas seus próprios interesses, deixariam de lado os deveres. Antônio se volta para o caçula que, acuado, afirma que fará o que o pai desejar. O caçula é interrompido pela mãe, a qual intercede por ele, afirmando que seu sonho sempre foi ser engenheiro agrônomo. Um silêncio desconfortável se abate sobre a sala, eles não desejavam verbalizar o que estava

[271] PROVENCIO GARRIGÓS, Lucia. La Trampa discursiva del elogio a la maternidad cubana del siglo XIX. *Americanía*, Sevilla, n. 1, p. 42-73, jan. 2011.

evidente: nenhum dos filhos assumirá as propriedades da família. Decepcionado, Antônio sai para o quintal.

Mais uma vez, Antônio encontra-se presente em uma cena relevante para compreender os indícios que o filme fornece a respeito da condição feminina em Cuba na década de 1970. Assim como seus irmãos, a filha de Antônio está presente na reunião, entretanto não é interpelada sobre assumir as terras da família. A postura de Antônio evidencia que, para ele, a possibilidade de uma mulher desejar assumir tais responsabilidades é inconcebível. A maneira de pensar da personagem Antônio pode ser expandida para um universo mais amplo, uma vez que, mesmo depois de 1959, algumas funções continuaram consideradas específicas para cada gênero.

O enredo fílmico prossegue. Ao exibir para o espectador as transformações ocasionadas pela construção de *Mamey* nas vidas dos moradores da região, o filme também apresenta o efeito do trabalho de Maria em sua vida e em suas relações. Enquanto Maria está orgulhosa dos avanços que tem obtido como *trabajadora comunal*, Rubem apresenta uma percepção oposta sobre a mudança de trabalho da esposa. Simultaneamente, o filme mostra Maria dormindo e o seu marido frustrado por executar tarefas domésticas. A raiva de Rubem paulatinamente aumenta e, na tentativa de acordá-la, começa a fazer barulhos desnecessários. Por não alcançar seu intento, sai de casa batendo a porta. Maria abre os olhos e, por sua expressão, percebemos que ela estava fingindo que ainda dormia na pretensão de ignorar as ações do marido. A irritação de Rubem tem sua origem na pouca disponibilidade de tempo de Maria em virtude de seu novo emprego, de maneira que ela não consegue realizar as tarefas domésticas e, por consequência, ele precisa assumir uma maior parcela dos cuidados com a casa.

A percepção dos familiares a respeito da vida profissional das mulheres é um elemento explorado pelo filme. Como bem apontou Florestan Fernandes, em Cuba após a Revolução o trabalho passou a ser considerado fator de libertação,[272] fator que assume contornos específicos quando se trata das cubanas. Como dito no primeiro capítulo, depois de 1959, o Estado revolucionário defendeu a inserção das cubanas no mercado formal de trabalho e, por conseguinte, a autonomia financeira proveniente disso como a maneira mais eficaz para atingir a plena integração da mulher.[273] Cabe ressaltar, mais uma vez, que a defesa da

[272] FERNANDES, Florestan. *Da guerrilha ao socialismo:* a Revolução Cubana. São Paulo: Expressão Popular, 2007, p. 221.
[273] *DISCURSO pronunciado por el comandante en jefe Fidel Castro Ruz, primer secretario del Comite Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del gobierno revolucionario, en el acto de clausura del II*

participação das mulheres no mercado de trabalho responde aos anseios do próprio Estado, o qual necessitava de um número maior de mão-de-obra.

Para auxiliar no processo de inserção das mulheres no mercado formal de trabalho era necessário, entre outras coisas, que a carga de trabalhos domésticos e cuidados com os filhos passasse a ser dividida pelo casal, isto é, que deixasse de ser de exclusiva responsabilidades das mulheres.[274] Nesse sentido, era essencial que os homens entendessem que, a partir daquela conjuntura, suas esposas atuavam politicamente e trabalhavam nas mais diversas atividades produtivas. Sendo, portanto, imprescindível que eles contribuíssem cada vez mais para a organização da casa. Não obstante, as ações de Rubem demonstram que, para muitos cubanos, os trabalhos domésticos continuaram a ser vistos como uma obrigação, quando não exclusivamente, ao menos prioritariamente feminina.

Dando prosseguimento a seu trabalho, vemos Maria chegando em uma casa bem simples para conhecer Benito. Maria recebe de Benito uma recepção calorosa. Ele elogia a Revolução, o *Plan Lechero* e a cidade de *Mamey*. Benito faz questão de se descrever como uma pessoa sempre disposta a ajudar os outros, uma vez que, em suas palavras, ajudar aos demais é a lei de Deus e da Revolução. Sem fazer referência ao que Charo contou sobre Benito, Maria reforça que o objetivo final consiste na mudança de todos os camponeses, donos de terra ou não, para a nova cidade, a fim de que todos trabalhem no setor de abastecimento de leite.

Alguns aspectos do diálogo entre Maria e Benito devem ser observados. Se não fossem por menções religiosas,[275] podemos dizer que a fala de Benito corresponde ao vocabulário de um bom revolucionário, uma vez que ele se descreve como alguém grato à Revolução e extremamente prestativo. Todavia, como o espectador foi informado no início do filme, é sabido que ele é uma figura problemática para Maria. Tal incongruência deixa quem está assistindo ao filme de sobreaviso, ciente de que seu discurso não é corroborado por suas ações. Outro ponto que merece atenção é o constante zumbido de moscas que se ouve durante

---

Congreso de la Federacion de Mujeres Cubanas, efectuado en el teatro "Lazaro Peña", el 29 de noviembre de 1974, "año del xv aniversario". Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1974/esp/f291174e.html. Acesso em: 22/01/2019.

[274] CUBA. Presidente da República. (1959-2008: Fidel Castro). *Discurso pronunciado por el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, primer secretario del Comite Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en la clausura IV Congreso de la Federación de Mujeres Cubanas,* efectuado en el teatro "Karl Marx", el 8 de marzo de 1985, "año del III del Congreso*"*. Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1985/esp/f080385e.html. Acesso em: 28/01/2019.

[275] A relação da Revolução com as religiões existentes em Cuba foi, por muito tempo, marcada por tensão e mútua desconfiança. A Constituição de 1976 estabelece a laicidade do Estado cubano, bem como reconhece, respeita e assegura as crenças religiosas de seus cidadãos. Além disso, afirma, ainda, que perante o Estado todas as religiões e crenças recebem a mesma consideração.

a interação entre os dois, o qual é reiterado e associado a Benito no decorrer do filme.[276] O uso do som de moscas é substantivo, levando-se em consideração a imagem que se quer criar a respeito de Benito, afinal a mosca é um animal que denota sujeira e podridão.

Dando prosseguimento à construção da personalidade de Benito, o filme mostra uma conversa entre ele, que é o açougueiro da região, e Euclides, seu amigo. Enquanto desmembra um porco, Benito diz que durante toda a sua vida foi comerciante e que, para ele, pouco importava a existência ou não da nova comunidade. Em contrapartida, quanto a isso, Euclides, apresenta sua discordância, pois sempre foi jornaleiro, sofrendo bastante com a falta de emprego fixo e de casa própria. Euclides responde que, com a Revolução, o quadro havia mudado, uma vez que passou a possuir residência e emprego ao longo de todo o ano. Nesse sentido, ele ainda afirma não ter sido o único a experimentar mudanças tão drásticas no que diz respeito à qualidade de vida, pois existiam milhares de beneficiários. Novamente escutamos zumbidos de moscas ao redor de Benito. O ruído, juntamente com sua fala, reforça a associação da personagem com características negativas. Dessa forma, Benito é representado pela narrativa de *No hay sábado sin sol* como uma pessoa incapaz de reconhecer os próprios privilégios e indiferente às necessidades dos conterrâneos. Nessa perspectiva, essa personagem se configura como um indivíduo que se contrapõe ao ideal revolucionário, sendo egoísta e interessada apenas em si mesma.

Ao longo de mais de um ano, Benito promete para Maria que irá viver em *Mamey*, no entanto sempre adia a mudança com falsos pretextos. Ao mesmo tempo, ele usa de sua influência na região para boicotar a mudança de outras pessoas para a cidade. Depois de diversos problemas e intrigas causados por Benito, Otero questiona a validade da presença de Maria em *Mamey*. Sua preocupação é a de que, morando na cidade, Benito consiga criar ainda mais confusão e discórdia entre as pessoas. A frustração de Otero também decorre do fato de que a dedicação de Maria em resolver essa situação contribui para que eles se encontrem menos. A fala de Otero demonstra uma crescente ligação entre ele e Maria. Depois de muitas idas e vindas, Benito é recebido como morador de *Mamey*. Nesse contexto, Maria afirma que a Revolução não nega auxílio aos que a procuram.

Em seguida, assistimos a uma cena do conflito ocorrido em uma barbearia local. Não obstante a cena retrate um episódio tenso, ela é construída com uma forte carga de humos.

[276] Empregado pela primeira vez pelo compositor Richard Wagner, *leitmotiv* é um artifício usado no cinema no qual ocorre a associação de uma música/ruído com um personagem. Trata-se de um mecanismo que pretende induzir a forma como os espectadores entenderão a personagem.

No estabelecimento, bastante simples, três clientes discutem a respeito do *Plan Lechero*. Dois deles reclamam por precisarem trabalhar três dias da semana no *Plan*, o que consideram um grande problema, uma vez que, para isso, teriam que se ausentar dos cuidados de suas propriedades. O terceiro questiona a falta de comprometimento dos dois homens, afirmando que eles se posicionam dessa forma em razão de sua situação financeira mais confortável. Ao demonstrar apoio ao *Plan Lechero*, o terceiro homem é questionado sobre sua família. Ele, então, responde que sua família é a maior do que a de todos os que estavam ali, tendo em vista que sua família abarca todo o povo cubano. Esse mesmo homem declara que eles estão em *Mamey* para gerar riqueza para todos, e que isso não interessa a eles, pois buscam segurança apenas para os seus familiares, sem se importarem com os demais. O nível de tensão da conversa, gradativamente, aumenta, até que os envolvidos partem para a agressão física. Maria assiste a tudo de longe, boquiaberta.

No hay sábado sin sol, assim como a maioria dos filmes produzidos nas décadas de 1970 e 1980, não aborda de maneira aprofundada questões ligadas à população negra de Cuba, no entanto deixa rastros que merecem ser mencionados. Ainda em referência à cena descrita no parágrafo anterior, Túlio é a única personagem negra presente na barbearia naquele momento. Ele assiste à discussão em silêncio, com um sorriso no rosto. Túlio não se posiciona explicitamente, ele apenas acena a cabeça em acordo ou desacordo com as respostas. Conforme o conflito se desenvolve, Túlio é empurrado de um lado para o outro pelos homens que discutiam, ao final, ele acaba com parte do cabelo raspado acidentalmente. Em nossa perspectiva, é significativo que a personagem negra seja representada como alguém que assiste a tudo de maneira apática.

Além disso, interações semelhantes ao conflito ocorrido na barbearia apontam um dos grandes temas do filme: o comprometimento dos cidadãos com a Revolução. O movimento revolucionário cubano exigiu que as pessoas tivessem como meta o coletivo em detrimento de aspirações pessoais. *No hay sábado sin sol* apresenta diferentes níveis de comprometimento e de dedicação das pessoas com o projeto revolucionário. Benito é a personagem que simboliza os indivíduos que se preocupam apenas com seus próprios interesses, estando, inclusive, disposto a impedir que outras pessoas alcancem o que desejam. Salientamos que Benito não é a única personagem que possui características que contrariam o ideal revolucionário, no entanto ele representa um extremo. Diante disso, o filme permite observar que existiam comportamentos condenáveis que não poderiam ser associados somente aos contrarrevolucionários, mas que também estavam presentes entre aqueles que apoiavam a

Revolução. Consideramos esse aspecto relevante pois ele cumpre, na narrativa fílmica, a função de convocar os apoiadores do movimento revolucionário a se esforçarem para serem melhores cidadãos e a viverem em conformidade com o ideal proposto pela Revolução.

Ainda no que diz respeito à qualidade do comprometimento das personagens com a Revolução, encontramos entre os casos problemáticos Rubem, o marido de Maria. Assistimos a uma tensa discussão entre ele e Otero, a qual ocorre no curral. Calmamente, Otero afirma que na Revolução a pessoa trabalha naquilo que é necessário. Rubem, por seu turno, pergunta a Otero se ele considera possível que alguém consiga se sentir realizado em um lugar como aquele. As palavras e o tom de voz amargurado do veterinário demonstram que ele julga o seu trabalho indigno. Otero, então, responde que acredita sim ser possível a realização naquele local. Otero afirma que, para um homem se sentir realizado, basta ter uma causa. Ali, em suas palavras, eles trabalham por uma causa, de modo que todos os avanços são também resultado de seu trabalho. Otero assinala que a realização pessoal de Rubem é a realização de todos e, sobretudo, de sua esposa. A conversa que, até aquele momento, apresentava um tom agressivo, acalma-se quando Rubem diz para Otero confirmar logo que ele não poderá partir. Por fim, Otero responde que ele poderá partir quando quiser, pois a Revolução reconhece o direito de ir e vir. Destacamos essa cena em função do tema abordado no parágrafo anterior, tendo em vista que se estabelece como mais um exemplo de uma personagem, em certa medida, não tão afinada com os pressupostos revolucionários. Além do mais, essa cena indica uma resposta da narrativa fílmica aos críticos da Revolução, os quais afirmavam e difundiam que dentro da Ilha os cubanos não possuíam liberdade, nem mesmo de ir e vir.

Justamente por sua dualidade, Rubem merece atenção especial. Ele representa uma parcela da população cubana que, embora apoiasse a Revolução, ainda estava distante de atingir o ideal revolucionário. Como *No hay sábado sin sol* bem mostra, em grande medida, isso não resultava do fato dessas pessoas se ressentirem das concessões e sacrifícios que lhes eram exigidos em prol do projeto revolucionário. Apesar de possuírem "falhas e fraquezas de caráter", os líderes revolucionários acreditavam no potencial de transformação dessa parcela populacional. Os revolucionários acreditavam que essas pessoas poderiam ser educadas e aperfeiçoadas para serem revolucionárias, cuja atuação fosse mais eficiente para a Revolução. Esse argumento presente no filme leva-nos a crer que um dos grupos pertencentes ao público alvo era especificamente as pessoas que não estavam tão afinadas com os pressupostos revolucionários. Nesse sentido, um dos objetivos do filme era apresentar e exaltar o revolucionário ideal, que era representado por Maria e Otero, como também confrontar o

espectador com personagens que simbolizam a fraqueza revolucionária, como pode ser notado nas personagens Benito e Rubem.

A decisão tomada por Rubem somente é revelada quando, na cena seguinte, Maria chega em casa e a encontra vazia. É por intermédio de um breve bilhete do marido que ela e os espectadores tomam conhecimento da partida de Rubem. Maria, então, pega sua bolsa e se dirige para a porta, mas retorna para ler o bilhete mais uma vez. Essa ação da protagonista expõe sua incredulidade diante de tal acontecimento. Nesse momento, é apresentada uma modificação significativa no cenário: a fotografia do casamento, que antes ficava na parede, foi substituída por outra, a qual exibe o líder Fidel Castro. Essa alteração na composição do ambiente doméstico sinaliza as transformações pelas quais a personagem Maria passou: se antes sua prioridade era o casamento e a vida doméstica, agora seu foco estava no trabalho e na Revolução.

Mesmo sendo noite e estando caindo uma forte tempestade, o filme prossegue com Maria saindo de casa. Muito molhada e com o semblante transtornado, ela é recebida por Otero em seu escritório. Ele fala amenidades até ser interrompido por ela. Maria, então, pergunta se é verdade que o marido partiu. Otero confirmou e disse que foi Rubem quem escolheu ir. Em seguida ele entrega roupas secas à Maria. Enquanto isso ela tem um princípio de crise de asma, o qual não é notado por Otero. Ele tenta consolá-la, dizendo que não se manda nos sentimentos, mas que há o amor e há o dever e, quando se cumpre bem os deveres, eles duram mais que os amores. Ao final de sua fala, Maria recorre ao uso da bombinha. A visão de Otero a respeito do amor e do dever é reforçada pela análise que o próprio diretor faz da personagem. Segundo Herrera, a personagem Otero foi inspirada nos dirigentes característicos dos primeiros anos da Revolução, representando, portanto, os revolucionários que aprenderam por meio da experiência, os quais abriram mão da vida pessoal e da individualidade para se dedicarem exclusivamente à causa revolucionária.[277]

O diálogo que ocorre entre Maria e Otero – quando ela toma conhecimento da partida de seu marido e do fim de seu casamento – é, em nossa perspectiva, bastante esclarecedor, pois contribui para o entendimento das representações formuladas e difundidas por *No hay sábado sin sol* a respeito das mulheres cubanas. Embora não faça uma explícita menção ao *Código de la Familia* e aos preceitos nele defendidos, o filme estabelece interlocuções com a legislação vigente. Para auxiliar em nossa interpretação do *Código de la*

[277] GONZÁLEZ, Jorge Calderón. Reír pensando: entrevista a Manuel Herrera, realizador del filme No hay sábado sin sol. *Cine Cubano*, n.97, p.92-10, 1980, p. 98.

Familia, lançaremos mão dos estudos realizados por Cássia Vassi.[278] A partir das legislações pertinentes às mulheres, as quais foram produzidas em momentos diversos da história de Cuba, a pesquisadora Cássia Vassi buscou compreender como se constituiu a relação entre o Estado e as cubanas sob a ótica legal, assim como expor quais foram as mudanças nessa relação após 1959. Além disso, os escritos de Vassi também contribuem para dimensionar as transformações promovidas pelo *Código de la Familia*, especificamente, nas vidas das cubanas.

Definido no Artigo 2 do *Código de la Familia*, o casamento consiste na união, de caráter voluntário, entre um homem e uma mulher que desejam construir uma vida em comum. O documento enfatiza que o casamento, assim como sua dissolução, se configura como escolha individual, a qual não pode ser tomada ou imposta por terceiros. Apesar da preocupação em retratar essas opções como individuais, o Código também aborda o lugar do matrimônio para a sociedade cubana. Ao legislar sobre o divórcio, afirma que a dissolução do casamento ocorrerá quando for de comum acordo entre os cônjuges ou quando o tribunal constatar que a união perdeu seu sentido para o casal e para os filhos, e, por consequência, também para a sociedade.[279] Diante disso, uma leitura possível do Código vigente refere-se ao fato de que para ser válido, um casamento precisa ultrapassar as fronteiras do pessoal e do doméstico. Ou seja, a união deve ser produtiva não apenas para o casal e para as pessoas próximas a eles, como também precisa impactar de maneira positiva a sociedade.

Em vista desse apontamento, interessa-nos analisar a associação entre a legislação vigente, o casamento de Maria, a sua separação de Rubem e o diálogo com Otero. A fala da personagem Otero sobre "quando se cumpre bem os deveres, eles duram mais que os amores" vem, de modo preciso, fortalecer nossa interpretação, pois, demonstra a prioridade que Otero concede aos deveres. Paralelamente à leitura do Código, podemos entender que a mensagem transmitida por *No hay sábado sin sol* incide sobre a relevância do comprometimento com a Revolução. Sendo assim, as relações – sejam elas de caráter amoroso ou não – que não contribuíssem para o fortalecimento da causa revolucionária deveriam ser encerradas, uma vez que não beneficiariam a sociedade cubana. A partir dessa interpretação do Código e da fala da

[278] VASSI, Cássia. *A família cubana segundo o Código de 1975*: novos homens, mulheres e crianças. Monografia (Curso de história) – Faculdade de história, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2003. VASSI, Cássia. Cuba pós-revolução: Estado, leis e mulheres. In: VII Encontro Internacional da ANPHLAC, 2006. Campinas. Anais. Disponível em: http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/cassia_vassi.pdf. Acesso em: 15 abr. 2018. VASSI, Cássia. Mulheres em Cuba: Uma perspectiva jurídica (1901-1976). 102f. Dissertação (História) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2006.

[279] CUBA. *Código de la Familia*. Ley 1289 de 14 de febrero de 1975, art.51, Disponível em: https://www.gacetaoficial.gob.cu/html/codigo%20de%20lafamilia.html. Acesso em: 02 fev. 2019.

personagem Otero, apreendemos que o casamento de Maria e Rubem poderia ser classificado no rol das relações que deveriam ser rompidas em razão de não resultarem em ganhos sociais. À medida que Maria está disposta a se sacrificar em prol da Revolução, Rubem, apenas, dispõe-se a fazer o mínimo exigido dele. Rubem não é retratado como um contrarrevolucionário, mas sim como alguém fraco, que não possui convicções fortes o suficiente para se sacrificar pelos ideais revolucionários.

Enquanto Maria buscava resolver seus assuntos pessoais, suas responsabilidades profissionais e suas outras relações continuavam demandando a sua atenção. O filme indica que o fato de Benito se transferir para *Mamey* pouco arrefeceu sua tendência em criar intrigas entre as pessoas. A intencionalidade do açougueiro ao maquinar a desordem é demonstrada com clareza durante um almoço no refeitório da fábrica. Benito diz que um revolucionário não poderia acreditar em milagres. Otero concorda, no entanto acrescenta que os revolucionários têm direito à crença particular. Benito, então, diz que mais revolucionária que Maria não há, a qual, quando necessitou de tratamento para a asma, buscou um curandeiro e não um médico. Para a satisfação de Benito, Otero escuta isso visivelmente contrariado.

A cena acima descrita cumpre a função de não apenas realçar as tendências negativas de Benito, como também se constitui como outra oportunidade para abordar temas como a relação entre Revolução e religião. Incentivada por Charo, Maria foi a um curandeiro para tratar sua asma, como demonstra a cena que descreveremos a seguir. Deitada em uma cama, em uma casa bastante simples, Maria é rodeada por Charo, uma senhora e Túlio, o curandeiro. As duas mulheres saem do quarto, deixando Maria e o curandeiro sozinhos. Ele abre a parte de baixo da camisa de Maria e começa a massageá-la, o que a deixa desconfortável. Ele, então, começa a dizer uma prece pedindo pela cura de Maria, isso enquanto a massageia, benze e bate nela com os ramos de uma planta. Maria começa a ter uma crise de asma. O curandeiro segue falando a prece, mas sua voz vai mudando e, cada vez mais, assume um tom sexual, como se estivesse próximo de atingir um orgasmo. A tensão gerada pela interação entre as duas personagens vai progressivamente aumentando, assim como o desconforto do espectador com o abuso que se desenrola na tela. A combinação da prece dita por Túlio com a música escolhida serve para intensificar o clima de ansiedade. Filmam o rosto de Maria, que, diante do assédio sofrido, reage e estapeia o curandeiro e, por fim, pega a bombinha. As ações de Túlio não são filmadas, mas as imagens dão a entender que ele tocava Maria de maneira inadequada ou tocava a si mesmo.

Ao saber que Maria procurou um curandeiro e não um médico, Otero a chama em seu escritório e a recrimina. Otero diz que ali se respeita as crenças, contudo indica que Maria, como funcionária do Estado, não poderia partilhar delas, pois precisava dar o exemplo. Maria escuta impassível. Em seguida, ela responde que o objetivo de sua visita ao curandeiro e à sua família era falar sobre a adesão à comunidade e ao *Plan Lechero*, sendo bem-sucedida em sua ação. As religiões, de modo geral, são criticadas na fala de Otero. Não obstante, apenas as religiões de origem africana são diretamente retratadas no filme e de maneira depreciativa. Além disso, mais uma vez a personagem negra é ridicularizada.

As confusões desencadeadas por Benito não se resumem ao episódio do refeitório. Maria e outras pessoas descobrem que ele, juntamente com Euclides, não apenas estava criando porcos de maneira ilegal, como também espalhava o boato de que o *Plan Lechero* seria encerrado e a cidade seria fechada. O boato gera o pânico entre a população de *Mamey* e ódio em Otero, Maria e outros funcionários do Estado. Em uma reunião com os dirigentes de *Mamey*, cuja finalidade é discutir o que devem fazer, um homem se posiciona favoravelmente à expulsão de Benito. Outro homem diz que o regulamento determina que essa escolha cabe ao povo, no que é apoiado por Otero. Diante da indignação inicial de outros presentes, Otero sugere que deixem Benito continuar com suas mentiras até que seja confrontado pelo próprio povo.

Nesse interim, Maria mais uma vez questiona sua participação na situação em que se encontra. Ela, novamente em cima de um caminhão, derruba os grãos. Contudo, diferentemente da cena apresentada no início do filme, dessa vez ela derruba poucos grãos. A opção dos realizadores de *No hay sábado sin sol* por filmar cenas semelhantes, cuja diferença reside na quantidade de grão desperdiçados, simboliza que, apesar de não ser originária de *Mamey*, Maria está cada vez mais integrada à cidade e à sua população.

Enquanto Benito continua afirmando falsamente que o *Plan Lechero* e *Mamey* serão encerrados, a revolta da população aumenta e atinge o ápice quando começam a perseguir Benito pelas ruas, culminando, assim, em sua expulsão da cidade. A população expõe a Otero o medo de voltarem à situação de atraso na qual viviam anteriormente. Ao não receberem dele uma resposta direta sobre os rumos da cidade, os moradores se unem e organizam uma passeata exigindo a permanência de *Mamey*. Durante uma assembleia, Otero confronta a população lançando mão do argumento de que ainda existiam pessoas inconformadas com o fato de não terem em mãos o resultado material do trabalho, que consideravam que não possuíam nada, quando, em realidade, possuíam tudo. Otero declara que a população deve respeitar o esforço empregado pelas pessoas que construíram *Mamey*, assim caberia aos moradores reconhecerem

esse esforço por meio do trabalho com o gado. Ao final, a intenção de Otero é alcançada: a população se conscientiza não apenas sobre os benefícios e os avanços que passou a desfrutar após a Revolução, como também sobre a necessidade de continuar trabalhando e lutando.

O filme se encerra com Otero indo à casa de Maria, para quem leva flores. Ainda que o filme não mostre um beijo ou um contato físico entre eles, as palavras e as ações evidenciam que a atração e o carinho que há entre eles é real e que, eventualmente, se concretizará em um relacionamento amoroso. Esse final remete à frase pronunciada por Otero anteriormente, sinalizando que, por terem priorizado os deveres com a Revolução e seu progresso, estão sendo recompensados com o amor.

Por fim, ao mesmo tempo em que Maria e Otero são representados como heróis e merecedores de um final feliz, a narrativa de *No hay sábado sin* demoniza Benito. A oposição à mudança da população para *Mamey*, assim como a revolta com a desvalorização da vida rural demonstradas pela personagem Benito são compreensíveis. Pois, de modo frequente, era reiterado no discurso de Maria, de Otero e de outros funcionários estatais a desvalorização e o menosprezo pela realidade rural, na qual Benito e todos os outros moradores da região viviam até aquele momento. Não obstante, Benito é retratado pelo filme como o vilão, alguém que abarca todos os atributos negativos associados a um contrarrevolucionário. A intencionalidade na criação dessa personagem é contundente: ao representar Benito como o antagonista, o filme coloca todos aqueles que se opõem aos planos e aos rumos dos dirigentes revolucionários como inimigos da Revolução. Maria, por sua vez, é retratada pelo filme como a mulher ideal: uma verdadeira revolucionária que está disposta a sacrificar tudo, inclusive seu casamento, pelo fortalecimento e pelo sucesso da Revolução. O matrimônio de Maria, desde o início do enredo fílmico, encontra-se condenado ao fracasso. É indicado para o espectador que a ausência de comprometimento de Rubem com o projeto revolucionário inviabiliza a relação entre os dois, uma vez que contribui para que o casamento não tenha sentido para a sociedade. Assim, no enredo, os sofrimentos que Maria pudesse sentir em razão do fim de sua união foram desconsiderados, seus sentimentos foram minimizados, como se o motivo por detrás do término amenizasse suas consequências. Todavia, é justamente em virtude de sua abnegação e de seu comprometimento com a Revolução que o filme a "recompensa". O prêmio de Maria por ser tão boa revolucionária é um relacionamento iminente com Otero, alguém que defende que o dever e a Revolução devem vir em primeiro plano. A mensagem sustentada em *No hay sábado sin sol* consiste no aspecto de que uma verdadeira revolucionária, uma verdadeira mulher,

escolheria dispor em primeiro plano o projeto revolucionário e as demais áreas da vida em segundo plano, sendo, por isso, premiada.

2.3. *Los pájaros tirándole a la escopeta*: a mulher cubana e a maternidade

O diretor Rolando Díaz[280] nasceu em Havana, conciliou seu trabalho no ICAIC com sua educação superior, tendo se graduado em *Licenciatura en Estudios Cubanos en la Universidad de La Habana*. Após ocupar diversos cargos dentro do Instituto, conseguiu, em 1984, dirigir seu primeiro longa-metragem de ficção, o filme *Los pájaros tirándole a la escopeta.* Entre os filmes aqui analisados, *Los pájaros tirándole a la escopeta* é a obra menos inovadora, tanto em relação ao seu conteúdo quanto à sua forma. O diretor não realiza tantas experimentações formais na produção do filme, optando, desse modo, por saídas mais tradicionais e "seguras". A trilha sonora do filme é uma das poucas opções empreendidas pelo diretor que diverge – ainda que maneira reduzida – do lugar comum. Ao longo do filme, em diversas cenas, ouvimos uma banda narrar – por meio da letra das músicas – o que acontece e, muitas vezes, ela traduz em palavras os sentimentos das personagens, algo que, em geral, saberíamos por meio das falas e das interpretações dos atores. [281]

Los pájaros tirándole a la escopeta começa com um homem e uma mulher andando apressadamente pela rua. O destino dos dois é o mesmo: o local de trabalho. Ambos batem o ponto, marcando o início da jornada de trabalho. Nesse momento, observamos uma significativa troca de olhares entre eles, demonstrando o surgimento de um certo interesse. Essa cena que marca o início do filme configura o momento em que as personagens Emilio (Emilito) e Magdalena, dois jovens operários, se conhecem. As cenas subsequentes mostram que, por vários dias, a troca de olhares na hora de bater o ponto, na entrada e na saída da fábrica, foi a única interação ocorrida entre eles, até que, eventualmente, os dois saem juntos, iniciando o relacionamento amoroso que acompanharemos ao longo do enredo. Apesar de trabalharem no mesmo local, a narrativa fílmica apresenta Magdalena como uma pessoa envolvida politicamente na fábrica, enquanto o mesmo não é dito de Emilito.

[280] Infelizmente, tivemos acesso limitado às informações sobre Rolando Díaz, tanto sobre sua trajetória pessoal como sobre suas perspectivas cinematográficas.
[281] Entendemos que essa forma de utilizar a trilha sonora é uma opção apenas minimamente diferente, pois já havia sido feita por outros diretores cubanos. Um exemplo dessa abordagem ocorre no filme *Hasta cierto punto* (1983), de Tomás Gutiérrez Alea, no qual a letra da música, em grande medida, antecipa o desfecho do filme.

As primeiras cenas do filme poderiam retratar o princípio de qualquer namoro: Emilito e Magdalena aparecem em passeios, iniciando uma vida sexual e conhecendo as respectivas famílias. Enquanto a mãe do rapaz, Hilda, é, imediatamente, acolhedora com a nora, é perceptível a tensão existente entre o pai de Magdalena, Felo, e o genro. Quando a avó de Magdalena sugere que eles se casem logo, Felo é o único a se opor explicitamente, pois entende que se trata de uma decisão que não pode ser precipitada.

A superproteção de Felo é, desde o princípio, um problema para sua relação com a filha. Pois, vemos Magdalena reclamar com Emilito sobre as frequentes interferências de seu pai. O namorado, então, a aconselha a agir de maneira semelhante a ele em relação à sua mãe. Isto é, quando Felo disser algo, Magdalena deve concordar a fim de não se indispor e, ao final, viver da forma que considerar conveniente. O conselho dado por Emilito é um reflexo da maneira como ele escolheu lidar com o sogro, fazendo o possível para evitar confrontos. A postura conciliadora de Emilito em relação a Felo se altera drasticamente ao descobrir que sua mãe e seu sogro estão envolvidos romanticamente.

A descoberta da relação entre Hilda e Felo ocorre com alta dose de humor. Em uma tarde, quando a casa está vazia, Emilito e Magdalena aproveitam a ausência de Hilda para se encontrar. Quando os jovens namorados estão em vias de terem relação sexual, eles escutam Hilda entrar em casa acompanhada por uma pessoa. Nesse momento, os dois se escondem debaixo da cama. Surpresos, eles assistem aos pais se beijando. Emilito e Magdalena ficam desconcertados com a troca de carícias entre seus pais. Nessa conjuntura, Magdalena deseja que Emilito diga a sua mãe que ela e seu companheiro estão velhos para terem um namoro. Emilito, por sua vez, quer que Magdalena confronte o pai sobre o romance. Embora os jovens discordem sobre o relacionamento entre os seus pais, nenhum deles quer ser responsável por confrontá-los.

A tarefa de terminar o relacionamento dos pais, por fim, fica a cargo de Emilito. Irado, ele interrompe um encontro entre Hilda e Felo. Os dois tentam desviar a atenção de Emilito ao dizerem que se encontraram por acaso. No entanto, o jovem os silencia, afirmando já saber de tudo. Emilito diz a Felo que isso não se faz com um homem, deixando subtendido, com suas palavras, que uma suposta lealdade masculina faria com que mães fossem intocáveis para outros homens. Visivelmente consternado, ele arrasta Hilda para longe. Ainda apertando o braço de sua mãe de maneira agressiva, Emilito declara para Hilda que aquele relacionamento acabou e que não quer vê-la com um “sujeito daqueles”. Em resposta, Hilda afirma que “aquele sujeito” é seu sogro. Emilito, então, pergunta como pode o seu sogro ser, ao mesmo tempo, seu

padrasto. Para se defender, Hilda assinala que é uma mulher jovem e não é parente de Felo. Ela mantém o confronto com o filho, questionando-o sobre como ele a considera jovem o suficiente para cozinhar e lavar suas roupas e não para um envolvimento amoroso. Enfurecido, Emilito responde que é uma pessoa autônoma. As palavras de Emilito deixam entrever que seu desconforto advém, em grande medida, do que as pessoas irão falar a respeito de sua mãe. Ao final da discussão, Hilda afirma que não se afastará de Felo. Em seguida, a mãe vai embora, deixando o filho sozinho.

A questão da idade do casal – em especial a idade de Hilda – é apontada em diversos momentos pelas personagens mais jovens, cujo incômodo resulta da crença segundo a qual pessoas mais velhas não podem ter relacionamentos amorosos ou mesmo uma vida sexual ativa. Tal concepção se intensifica, sobretudo, em referência à personagem Hilda, evidenciando que, naquela sociedade, mulheres acima de certa faixa etária terem relacionamentos amorosos causam estranhamento e repulsa. Esses julgamentos, portanto, servem para acentuar o machismo e o preconceito etário existentes nas considerações de Magdalena e Emilito.

Independente dos dramas familiares, o cotidiano de todos prosseguem. Nas cenas seguintes, vemos Emilito e Magdalena em seus respectivos empregos. Apesar das obrigações e das alegrias da vida, Emilito segue obcecado com o romance de sua mãe. Em certo momento da trama, o jovem sai de uma festa a fim de surpreender sua mãe e Felo em casa. No entanto, não os encontra lá e sai, desnorteado, para a rua em busca do casal. Emilito é, então, atropelado por um carro diante de Magdalena, Felo e Hilda.

O diretor faz uso do jogo de cenas ao ludibriar o espectador. Em princípio, a avó de Magdalena é filmada em um velório e, em seguida, o espectador é informado de que, embora bastante ferido, Emilito sobrevive e estava recebendo atendimento no hospital. O acidente sofrido pelo jovem em nada alterou sua opinião sobre o namoro da mãe, mantendo, assim, uma explícita oposição. Em realidade, seus ferimentos contribuem para que ele seja ainda mais mimado por Hilda, já que, no hospital, é cuidado por ela e por Magdalena. Ao receber alta, Emilito diz à sua "velha" – alcunha pela qual chama sua mãe – que precisará dela, sendo melhor ela sair de férias do emprego. A contragosto, Hilda aceita a sugestão. No entanto, os acontecimentos não sucedem da forma como Emilito havia pensado, pois Hilda viaja em companhia de Felo.

Enquanto Magdalena consegue reconhecer e aceitar que seu pai e Hilda estão apaixonados e felizes, Emilito segue se opondo ao casal. Durante uma discussão sobre o romance entre seus pais, Magdalena é sacudida violentamente pelo namorado, o que causa seu

desmaio. Nessa cena observamos – assim como em outros filmes analisados nesta dissertação, como por exemplo *Retrato de Teresa* – que o protagonista Emilito se sentia autorizado a agredir as mulheres que tivessem um vínculo mais próximo com ele, tal como sua namorada e sua mãe. Em referência a essa característica da personagem, sublinhamos que a narrativa de *Los pájaros tirándole a la escopeta* enfatiza a incompatibilidade entre as posturas de Emilito – representando-as como atrasadas – e as transformações oriundas dos acontecimentos históricos vivenciados por Cuba após 1959. Contudo, salientamos que a presente obra cinematográfica não problematiza ou condena as ações violentas e abusivas cometidas por Emilito contra as mulheres.

Após ficar desacordada, Magdalena é levada ao hospital e descobre que está grávida de três meses. Perante a gravidez não planejada, o jovem casal vislumbra o casamento como a única opção viável. Eles não cogitam, em nenhum momento, a possibilidade de um aborto, a entrega da criança para o sistema de adoção ou, ainda, permanecerem solteiros.

Conforme apresentado outrora, o aborto foi legalizado após a Revolução, sendo a FMC uma das grandes responsáveis por isso. Antes, a dificuldade de acesso aos métodos contraceptivos somada à proibição legal da interrupção de gestação, interditava às cubanas o direito de exercerem maior controle sobre seus corpos. As mulheres que abortavam não apenas desrespeitavam a lei e estavam sujeitas às sanções legais, como também se submetiam a procedimentos feitos sem nenhuma fiscalização. Muitas vezes os abortos clandestinos ocasionavam danos irreversíveis para a saúde das mulheres, e, em diversos casos, resultava em óbito.[282] A falta de alternativas que as mulheres possuíam em relação à contracepção, fazia com que o destino imposto a quase todas elas fosse ficar em casa para cuidar dos filhos.

Após 1959, o aborto passou a ser visto como um problema de saúde pública. O Estado cubano não apenas legalizou o aborto como também combateu, *grosso modo*, os estigmas religiosos e sociais para que não fossem associados à prática. Todavia, tendo em vista os custos financeiros e os impactos físicos e emocionais que esse procedimento poderia vir a ter em algumas mulheres, a expectativa era que o aborto fosse empregado apenas como último recurso, e não como método contraceptivo.[283] Por isso, juntamente com a sua liberação,

[282] FENTON, Alexandra C. *Vilma Espín*: Her Role in The Federation of Cuban Women and the Evolution of Women's Roles in Revolutionary Cuba, 1960-1975. Masters' Thesis. Nova Scotia, Dalhousie University, 2013. Disponível em: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1029.7321&rep=rep1&type=pdf. Acesso em: 24 jan. 2019. p 59.
[283] *Ibidem*, p. 95.

ocorreram campanhas de conscientização a respeito dos métodos contraceptivos e a distribuição de anticoncepcionais.[284]

Nesse sentido, reconhecemos a indubitável relevância das mulheres cubanas terem maior controle sobre suas vidas reprodutivas. Contudo, temos compreendido que, em certa medida, a exacerbada exaltação da maternidade por parte do Estado pode ter induzido algumas cubanas a optarem pela não interrupção da gravidez. Os filmes produzidos no contexto dos anos de 1970 e 1980, aos quais tivemos acesso, não fizeram menção explícita à prática do aborto, de modo que, ao menos no universo cinematográfico do período que é por nós conhecido, não houve o reconhecimento do procedimento.

Retomando o enredo de *Los pájaros tirándole a la escopeta*. Após descobrir a gravidez, Magdalena conta ao pai sobre os planos de casamento, no entanto não lhe conta sobre a gestação. Felo, logo, demonstra seu descontentamento. A insatisfação e a desconfiança quanto à notícia aumentam quando a filha informa que o casamento ocorrerá no dia seguinte. Na cena subsequente, vemos uma noiva saindo de uma cerimônia que atendia plenamente aos padrões tradicionais: uma mulher usando vestido branco e ornamentos, tendo muitos convidados. Em oposição, temos o casamento de Magdalena e Emilito: ela está com um vestido branco simples, com poucos convidados e as núpcias ocorrem em um cartório. Magdalena chega sozinha ao local da cerimónia. Quando questionada por Hilda sobre a ausência de seu pai. Magdalena simplesmente responde que ele não virá. Magdalena e Emilito não demonstram nenhum tipo de felicidade ao longo da cerimônia. Ao contrário, eles parecem tristes e resignados. A responsável por oficializar a união é uma mulher, que lê o Artigo 26 do *Código de la Família* (1975), a saber:

> ARTICULO 26. Ambos cónyuges están obligados a cuidar la familia que han creado y a cooperar el uno con el otro en la educación, formación y guía de los hijos conforme a los principios de la moral socialista. Igualmente, en la medida de las capacidades o posibilidades de cada uno, deben participar en el gobierno del hogar y cooperar al mejor desenvolvimiento del mismo.[285]

Por meio da leitura do excerto acima durante a cerimônia de casamento dos personagens, constatamos que existe a intencionalidade por parte do diretor de explicitar as expectativas que o matrimônio adquire após a Revolução. Sendo assim, cabe apontar que o

[284] FENTON, Alexandra C. Vilma Espín: Her Role in The Federation of Cuban Women and the Evolution of Women's Roles in Revolutionary Cuba, 1960-1975. Masters' Thesis. Nova Scotia: Dalhousie University, 2013. Disponível em: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1029.7321&rep=rep1&type=pdf. Acesso em: 24 jan. 2019, p. 59.

[285] CUBA. *Código de la Familia*. Ley 1289 de 14 de febrero de 1975, art. 1. Disponível em: https://www.gacetaoficial.gob.cu/html/codigo%20de%20lafamilia.html. Acesso em: 02 fev 2019.

Código de la Familia legislou sobre diversos aspectos relacionados à família e tratou de assuntos considerados polêmicos, os quais, em certos casos, já haviam sido contemplados em leis anteriores a 1959.[286] Conforme abordado anteriormente no primeiro capítulo,[287] o matrimônio é um dos assuntos mais importantes a ser abordado pelo *Código de la Família*. Pois, sua regulamentação ocorre desde sua formalização – a qual é permitida apenas a indivíduos maiores de 18 anos, abrindo-se exceções para casos excepcionais, em que é autorizado a mulheres de no mínimo 14 anos e a homens de no mínimo 16 anos – passando pelas relações que mesmo não oficializadas passaram a ter o mesmo valor que as oficializadas perante a lei, garantindo assim uma maior segurança para os envolvidos; até a dissolução do casamento, através da anulação ou do divórcio. Ao tratar do matrimônio, o Código reforça a equidade entre homens e mulheres quando, no artigo 24, diz: "*El matrimonio se constituye sobre la base de la igualdad de derechos y deberes de ambos cónyuges*".[288]

Como apresentado anteriormente, em Cuba, após a Revolução, existia a expectativa e a cobrança de que o cinema colaborasse para que o Estado atingisse suas demandas. Entretanto, sabemos, também, que muitos diretores combateram a produção de obras que fossem apenas propagandísticas do regime. Em menor ou maior grau, os diretores conseguiram produzir filmes que fossem críticos aos caminhos seguidos pela Revolução e por seus líderes. O pronunciamento de um trecho do *Código de la Familia* em *Los pájaros tirándole a la escopeta*, juntamente com o fato dos realizadores não se posicionarem criticamente contra os poderes vigentes em nenhuma parte do filme, leva-nos a concluir ser ele uma obra mais afinada ao discurso oficial do que as outras obras analisadas nesta dissertação.

Uma vez mais retomamos o enredo fílmico de *Los pájaros tirándole a la escopeta*. Após a modesta cerimônia de Emilito e Magdalena, Hilda vai até o trabalho de Felo – que é motorista de ônibus – perguntar o porquê de sua ausência no casamento. De maneira ríspida, ele deixa claro que não foi devido à sua desconfiança de que a filha está grávida, enfatizando o quanto condena que a mulher tenha relação sexual antes de se casar. Decidido a descobrir se suas suspeitas são ou não reais, Felo passa a seguir o casal por diversos dias, aspecto que é

[286] Em Cuba "a lei do divórcio que foi promulgada em 1918; o sufrágio nas Constituições de 1901 e 1934; a igualdade entre todos os filhos e também entre todos os cubanos são assuntos encontrados na Constituição de 1940". Cf. VASSI, Cássia. Cuba pós-revolução: Estado, leis e mulheres. *In*: VII Encontro Internacional da ANPHLAC, 2006, p. 2. Campinas. Anais. Disponível em: http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/cassia_vassi.pdf. Acesso em: 15 abr. 2018.
[287] Na página 56. Nat, falta informação... o que tem a página 56?
[288] CUBA. *Código de la Familia*. Ley 1289 de 14 de febrero de 1975. Disponível em: https://www.gacetaoficial.gob.cu/html/codigo%20de%20lafamilia.html. Acesso em: 02 fev. 2019.

evidenciado pelas diversas trocas de roupas das personagens. Ainda sem a comprovação da gravidez de Magdalena, Felo vai à casa de Emilito perguntar diretamente a ele se seu temor procede. Os diálogos entre os dois é acalorado desde o começo. Felo acusa o genro de o desrespeitar. Enquanto Emilito responde que ele é a parte ofendida, uma vez que Felo e sua mãe tiveram relação sexual em sua casa. Ao se defender, Felo nega as acusações e afirma que esses comentários são fofocas. O sogro, ainda, aproveita a oportunidade para questionar a masculinidade do genro, dizendo que fofoca não é "coisa de homem". A tensão atinge seu ápice quando Emilito diz ao sogro que não se trata de fofoca, pois ele e Magdalena estavam em casa e viram os dois, Felo e Hilda, trocarem carícias. Irados, Emilito e Felo começam a se agredir fisicamente.

Em Cuba, conforme mencionamos anteriormente, o imaginário do homem ideal encontrava-se ligado ao "Homem Novo", aquele que deveria ser revolucionário, heroico, viril, moralmente irrepreensível, possuir controle absoluto sobre si e sobre suas ações, preocupado com o coletivo e não com o individual e disposto a todos os sacrifícios em nome da Revolução e da pátria. Além dessas características, também existe uma construção concernente ao seu físico, o qual estava sempre associado à juventude, à destreza e à força física. A concepção de "Homem Novo" sustentava a construção do ideal de masculinidade.[289] A pretensão de Felo em ofender e em desestabilizar Emilito, questionando sua masculinidade, representa a postura de muitos homens cubanos. Em Cuba após a Revolução, o ideal máximo de masculinidade é inseparável da figura do guerrilheiro. Através de suas palavras, Che Guevara se torna um dos principais responsáveis pela criação do mito do guerrilheiro cubano, que foi descrito por ele como o "ocupante do mais alto escalão na raça humana". A construção idealizada desse guerrilheiro, desse modelo masculino, acaba por construir no imaginário dos cubanos a associação entre guerrilheiros e a perfeição a ser alcançada.[290]

O ideário desse homem é uma construção que passa a ser, de modo persistente, transmitida aos cubanos através dos discursos de seus líderes e da mídia. Esse é o ideal a ser almejado pelos cubanos, sendo que os homens que não o alcançam passam a ser vistos como inferiores. *Los pájaros tirándole a la escopeta*, em nossa interpretação, retrata de maneira eficaz como o homem cubano tenta se adequar ao conceito de "Homem Novo" e como julga a si e aos demais pela capacidade de se aproximarem desse ideal. O elemento motivador da luta corporal entre Emilito e Felo reside no fato de terem suas masculinidades questionadas e ameaçadas. No

[289] GOOSSES, Andreas. La tierra gira masculinamente, compañero. El ideal de masculinidad del guerrillero. *In*: HELFRICH, Silke. *Género, feminismo y masculinidad en América Latina.* El Salvador: Heinrich Boll, 2001.
[290] *Ibidem*, p. 210.

desenrolar da cena concernente à disputa corporal entre os dois personagens, Hilda e Magdalena conseguem separar os dois com a ajuda dos vizinhos. Completamente transtornado com a confirmação de que a filha perdeu a virgindade antes do casamento, Felo vai embora. Mas, antes de sair, faz questão de agredir Magdalena ao sacudi-la de maneira violenta. Emilito, por sua vez, é expulso de casa pela mulher ao ofender a mãe. Hilda, que está envergonhada por tudo ter se tornado de conhecimento público, é consolada por Magdalena. A jovem diz para a sogra que o único motivo de vergonha é a maneira como o filho a tratou. Magdalena encerra o episódio declarando à sogra que nenhum dos dois homens presta e que, portanto, deverão aprender a resolverem seus próprios problemas e necessidades sozinhos.

Afastados das mulheres da família, Emilito anda sem rumo penas ruas de Havana, enquanto Felo olha desolado para a geladeira vazia. Em seu peregrinar, pássaros evacuam em Emilito em uma nítida associação ao título do filme. Em uma tradução livre, *Los pájaros tirándole a la escopeta* pode ser entendido como algo próximo de "Os pássaros atirando com a escopeta", mostrando, assim, que, para o filme, é esse o momento em que as mulheres – aqui simbolizadas pelos pássaros – não mais se submeterão aos homens, que elas agora possuíam suas próprias armas, estando, por consequência, no controle. Em uma postura autoritária, Emilito procura Magdalena em seu local de trabalho e exige que eles conversem. O jovem diz que não a entende, alegando que é seu marido. Essa fala ao ser enunciada por Emilito, deixa entrever que ele espera de Magdalena apoio e obediência irrestrita. No entanto, a jovem mulher se contrapõe ao afirmar que não se casou para ser maltratada e ao lembrar que ele também maltratou sua mãe, Hilda. Emilito, por fim, argumenta que nunca a agrediu fisicamente.

Cabe esclarecer que o filme leva o espectador a entender que Emilito não considera "chacoalhar", "puxar", "empurrar" como agressões físicas. Ou seja, em todos os momentos da narrativa fílmica que Magdalena sofreu agressões físicas dessa ordem não foram consideradas atos violentos. Diante disso, é necessário salientar que o conceito de violência apresentado pela personagem é profundamente estreito ou conveniente aos seus interesses. Além disso, evidencia também que, para ele, apenas a agressão física – a qual diz que não perpetua – é a única que se enquadra na categoria de violência, não fazendo menção aos abusos psicológicos. Sua incapacidade de aceitar que a mãe tem direito de viver a própria vida como bem deseja, assim como sua postura violenta e machista, fazem com que Magdalena encerre a conversa e parta, deixando sem resolução os problemas entre os dois. O espectador escuta então o canto de pássaros que, novamente, evacuam em Emilito.

A relação de Felo e Hilda tampouco escapou incólume a todos os conflitos ocorridos entre as quatro personagens. Em um passeio ao zoológico, os dois discutem os acontecimentos recentes. Felo se mostra incapaz de assumir parte da responsabilidade nas desavenças, recusa-se a buscar uma aproximação com o restante da família. Hilda apela para sua consciência ao pedir que ele pense no bem da neta, ao que ele rebate que será um macho, um neto. Felo segue culpabilizando a filha e Emilito, assim como o fato de terem feito sexo. Confrontando-o com sua hipocrisia, Hilda diz que eles também transaram, algo que Felo finge não ouvir. Ele quer que Hilda expulse Magdalena de sua casa, pois acredita que, assim, sem ter uma casa para viver, a filha lhe pediria perdão. Hilda se recusa a atender seu pedido, deixando-o sozinho. A cena dos dois no zoológico é muito reveladora, pois intermeadas as cenas do casal estão filmagens de animais. Os ruídos produzidos pelos bichos são inseridos ao diálogo do casal de tal maneira que acentuam a irracionalidade das falas e das atitudes de Felo.

Por se recusarem a dialogar, os homens continuam sem contato com as mulheres. Felo segue morando sozinho e tendo que assumir – inicialmente de maneira desajeitada – responsabilidades com o cuidado e a manutenção da casa, que até então ficavam sob a exclusiva responsabilidade de sua filha. Emilito, por sua vez, não tem onde morar, de modo que recorre à solidariedade dos amigos, os quais o hospedam e o alimentam. Em certo momento, Felo e Emilito conversam e chegam a um acordo, resultando, inclusive, em um convite do sogro ao jovem, para que venha viver em sua casa. Apesar de terem se reconciliado, os dois continuam julgando Magdalena e Hilda como sendo irracionais e se negando a procurá-las para reconstituírem os vínculos.

Enquanto o afastamento entre homens e mulheres prossegue, também continua a vida cotidiana de todos os envolvidos. Juntos, Emilito e Felo assumem as tarefas domésticas da casa, as quais compreendem desde fazer as compras até cozinhar e limpar. Se inicialmente mostravam total despreparo, com o passar do tempo tornam-se cada vez mais hábeis e confortáveis nesse universo que para eles é novo. As mulheres, por sua vez, assumem funções comumente consideradas masculinas, tais como reparos estruturais na casa, montagens de móveis, entre outros.

Em meio a toda desarmonia familiar, a vida profissional dos quatro envolvidos também prossegue. Um dos elementos recorrentes no filme corresponde às cenas nas quais os quatro aparecem em seus respectivos locais de trabalho. A insistência em mostrar que todos ali, mulheres e homens, possuem empregos, é uma das maneiras encontradas para o filme apoiar a demanda do Estado cubano em ter as mulheres atuando profissionalmente. Acreditamos que a

opção dos realizadores em mostrar homens e mulheres exercendo tarefas associadas ao gênero oposto é uma estratégia de defender que essa segmentação é ultrapassada e, portanto, não seria mais viável em Cuba após a Revolução. Embora retrate de modo distinto dos filmes *Retrato de Teresa* e *No hay sábado sin sol*, mais uma vez vemos reforçada a necessidade de que os homens e as mulheres assumam as tarefas domésticas, sem distinção de gênero. Sendo o objetivo final a viabilização da entrada e permanência das mulheres no mercado de trabalho.

Ao longo do filme, acompanhamos a gestação de Magdalena e seu impacto no círculo familiar. Após as brigas ocorridas, Emilito e Felo praticamente não demonstram nenhum interesse no bem-estar dela e da criança. Não a procuram para saber como vai a gestação ou oferecem qualquer tipo de apoio, seja ele de caráter emocional ou financeiro. Nesse aspecto, a vida de Emilito segue sem nenhuma alteração, como se a iminente paternidade fosse algo alheio, que não lhe dissesse respeito. Já a única preocupação demonstrada por Felo tangencia o fato de a criança ser um menino.

Novamente, por meio do cinema, são expressas as diferentes expectativas em relação à maternidade e à paternidade. Emilito e Ramón, de *Retrato de Teresa*, possuem diversas características em comum. Ambas personagens se afastam de suas responsabilidades de pais sem, em nenhum momento, receberem nenhum tipo de condenação social por isso. Enquanto durante sua separação da esposa Ramón constrói para si uma vida que não envolve os três filhos, Emilito prossegue com sua existência como se não fosse se tornar pai em breve. Enquanto dos homens quase nada era esperado ou cobrado em relação à paternidade, as mulheres sofriam com o acúmulo de funções e com o julgamento de como exerciam a maternidade. Os dois filmes demonstram muito bem que era socialmente aceito que os homens assumissem a paternidade apenas quando lhes convinha, não sofrendo nenhum tipo de condenação quando optavam por evadir de suas responsabilidades com a prole.

Como contraponto à omissão de Emilito, a narrativa fílmica apresenta sequência de cenas de Magdalena indo às consultas médicas e recebendo os cuidados necessários à gestação. Essas cenas, em certa medida, veiculam propagadas positivas sobre o Estado, pois mostram que, em Cuba após a Revolução, existe significativa preocupação com a mãe e com o bebê. O filme ainda apresenta que a gravidez de Magdalena teria sido uma experiência solitária, sem o suporte oferecido pelas mulheres da família e, também, pelo Estado por meio do acesso ao sistema de saúde. Dessa forma, convém lembrar que o *Código de la Familia* defendia a igualdade de direitos e de responsabilidades para homens e mulheres; no entanto, mais uma vez, reiteramos que a igualdade perante à lei não consistem em igualdade perante à vida. Tendo

conhecimento disso, o Estado cubano adotou estratégias que objetivavam auxiliar as mulheres em relação às tarefas domésticas e aos filhos.[291]

Fidel discursou, em público, sobre as possibilidades e as obrigações do governo em auxiliar a plena integração feminina à sociedade, não se atendo apenas às mudanças no modo de pensar e de agir dos homens cubanos. Segundo seu pronunciamento, caberia ao governo não apenas criar mais oportunidades de emprego para as mulheres, como também criar as condições que contribuíssem para que elas conciliassem a dupla jornada de trabalho. Portanto, dispunha-se como obrigação do Estado ajudar as mulheres cubanas a conciliar a realidade do lar – como mães e esposas – com as exigências do emprego formal. Entre as estratégias implementadas, encontrava-se a economia doméstica inspirada nos moldes soviéticos.[292]

Apesar da falta do acolhimento de seu pai e de seu marido, Magdalena se recusa a ficar isolada em casa, dando prosseguimento às suas atividades profissionais e particulares. Determinada a ir a uma festa de seu trabalho, Magdalena precisa vencer a relutância de Hilda em levá-la. A sogra que, a princípio, considerava errado duas mulheres irem desacompanhadas a uma festa, escuta os argumentos de Magdalena e aquiesce. As duas dançam e se divertem, mas, ainda assim, se abalam emocionalmente com a presença de Emilito e Felo.

Ainda que não tenham conversado, o encontro entre os casais impacta Emilito e Felo. Somente após a festa, Emilito demonstra de modo mais evidente pensar em Magdalena e na criança que esperam. A imagem construída pela narrativa fílmica a respeito de Emilito transmite a ideia de que era uma pessoa que não se importava tanto com a esposa e com o filho. No entanto, a reconexão com a família e a paternidade ocorre por meio de um sonho que a personagem tem,[293] no qual toda a família – incluindo Felo – estão reunidos ao redor de seu filho e com ele brincam. A personagem Felo, por sua vez, pensa no bebê que está a caminho ao tocar em brinquedos comumente associados ao gênero masculino – tais como carrinho e bastão

[291] A criação de refeitórios para operários, internatos, lavanderias e outros serviços, teria a função de auxiliar as cubanas na tripla de jornada de trabalho a que eram submetidas e, assim, facilitar a sua entrada no mercado formal. O objetivo era uma economia doméstica socializada, que aliviasse o trabalho das cubanas dentro de casa. Contudo, esses projetos nunca conseguiram atender a demanda de toda a população e perderam ainda mais respaldo com o acirramento dos problemas financeiros sofridos por Cuba em consequência do fim da URSS. A partir desse ponto, os benefícios que visavam a diminuição das tarefas da casa foram diminuídos drasticamente ou mesmo extintos. Após esse acontecimento, as famílias, e em especial as mulheres, perceberam-se ainda mais desamparadas, continuando a ser difícil sua integração à sociedade, já que inegavelmente continuaram a ter mais responsabilidades que os homens. Cf. DOS ANJOS SANTOS, Giselle Cristina. Mulher e Revolução em Cuba. Histórica - *Revista on line doAarquivo Público do Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 38, p. 1-13, 2009.

[292] CUBA. Primeiro-ministro. (1959-2008: Fidel Castro). *Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario de la Dirección Nacional de las Ori y Primer Ministro Del Gobierno Revolucionario, en la clausura del Primer Congreso Nacional de la Federación De Mujeres Cubanas,* celebrado en el teatro "Chaplin", el 1º de octubre de 1962.

[293] Para criar um ambiente onírico, o diretor recorreu ao emprego de sons desconexos e ao uso de névoa.

de beisebol –, o que serve para acentuar sua expectativa a respeito de que a criança seja um menino.

Em certo momento, Emilito e Felo visitam a casa de Hilda e fazem as pazes com ela e com Magdalena. Eles são imediatamente acolhidos por Hilda e, após uma breve hesitação, são bem recebidos por Magdalena. A família se reúne e as relações prosseguem como se nada tivesse ocorrido nos últimos meses. Embora o enredo de *Los pájaros tirándole a la escopeta* demonstre a irresponsabilidade de Emilito e Felo, ele não apresenta posicionamentos incisivos a respeito das ações das personagens masculinas. O fato de terem sido pais e companheiros negligentes durante um longo intervalo de tempo não é exibido como condutas reprováveis.

Se a opção de serem pais ausentes é dada aos homens, o mesmo não ocorre em relação às mulheres. Em nenhum momento a maternidade é representada como um fardo ou mesmo como uma experiência difícil. Magdalena não demonstra qualquer sentimento negativo em relação à gravidez ou à maternidade. A personagem Hilda indica a tristeza e a decepção no que tange às atitudes de seu filho; no entanto, ela não considera a possibilidade de afastá-lo de sua vida. O distanciamento entre Hilda e Emilito é resultado de uma escolha do filho.

Em *Los pájaros tirándole a la escopeta*, a tolerância no que tange aos comportamentos masculinos em contraposição às elevadas expectativas acerca do desempenho materno encontrava-se vinculada às perspectivas manifestadas pela sociedade cubana e também com a maneira como o governo revolucionário se posicionava em torno do tema da maternidade. No encerramento do *I Congreso Nacional de la Federación de Mujeres Cubanas*, Fidel, ao se referir às mulheres, declarou: *"Pero, además, hay una serie de cuestiones que se pueden considerar intereses propios del sector femenino, dentro de la sociedad, fundamentalmente en lo que se refiere a su condición natural de madres*".[294] Mais uma vez, apresentamos uma declaração governamental cuja perspectiva destacava a maternidade como o destino natural das mulheres. Com efeito, pronunciamentos desse tipo reforçavam a noção de que as mulheres que se tornavam mães estavam contribuindo com o projeto revolucionário.

[294] CUBA. Primeiro-ministro. (1959-2008: Fidel Castro). *Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario de la Dirección Nacional de las Ori y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la clausura del Primer Congreso Nacional de la Federación de Mujeres Cubanas*, celebrado en el teatro "Chaplin", el 1º de octubre de 1962. Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1962/esp/f011062e.html. Acesso em: 28/01/2019. Além do mais, há uma série de questões que podem ser consideradas do interesse específico do setor feminino, dentro da sociedade, fundamentalmente a tudo que se refere a sua condição natural de mãe.

Em virtude da contundente defesa, empreendida pelo Estado cubano, da maternidade como condição natural da mulher,[295] o fato de ter filhos não se constituía somente como uma escolha, sendo considerada como o cumprimento de um destino. Conforme mencionamos anteriormente, essa postura do Estado: a) constrangia as mulheres a não optarem pelo aborto; b) a darem prosseguimento às gestações indesejadas; c) ainda que de maneira velada, difundia a noção de que as cubanas que não se tornassem mães – seja por escolha, seja por impossibilidades biológicas – estavam contrariando a natureza e, em alguma medida, eram inferiores às primeiras. Nessa perspectiva enfatizada pelo Estado, a maternidade se configurava, então, como um fenômeno biológico, inquestionável e romantizado. Por consequência, discutir as dificuldades e os arrependimentos da maternidade não era um assunto de interesse dos líderes revolucionários.

Em virtude desses apontamentos, é notável que a identidade da mulher cubana era definida por seu papel de mãe, e, de modo mais amplo, por sua relação com o outro. Sendo assim, a mulher era vista como filha, esposa e mãe. Esse aspecto contribui para elucidar o sentimento de posse que tanto Emilito como Felo demonstram em relação a Hilda e a Magdalena. Ao longo da narrativa de *Los pájaros tirándole a la escopeta*, as personagens masculinas aspiram controlar e determinar as ações das mulheres, indicando uma suposta crença de que o gênero feminino deve submissão aos homens. Além disso, existe, ainda, a cobrança, por parte dos homens, de que as mulheres de suas famílias sejam castas. Felo se revolta ao saber que a filha perdeu a virgindade antes do casamento. Emilito se recusa a ver a mãe como uma mulher livre e sexualizada.

A recusa de Emilito em aceitar que a mãe tem o direito de se envolver com alguém – romântica e sexualmente – é ainda mais exacerbada. Para Emilito, o fato de a mulher ter se tornado mãe deveria privá-la do desejo e do contato íntimo, em outras palavras, para ele, as mães deveriam ser assexuadas. Esses aspectos se depreendem da atuação da personagem, a qual expressa opiniões e crenças de que o filho deveria ser o centro da vida da mãe, de tal forma que essa relação deveria suprir todas as necessidades da mulher. A rejeição de Emilito ao relacionamento de Hilda e Felo salienta que, em sua concepção, o único relacionamento aceitável para uma mulher que é mãe se estabelece apenas com o progenitor da criança. Ou seja, qualquer relacionamento que ocorra entre a mãe e um terceiro é inconcebível. Um outro aspecto que desejamos ressaltar consiste na intolerância demonstrada em relação à faixa etária

[295] ÁLVAREZ, Inmaculada. El discurso sexual como valor de identidad nacional de lo cubano. *Revista de humanidades*, Monterrey, n. 14, 2003, p. 15.

de sua mãe, argumento utilizado por Emilito para condenar o namoro de Hilda, como se o fato de não ser mais jovem fosse proibitivo para um envolvimento amoroso.

Após a reconciliação, Magdalena entra em trabalho de parto e é acompanhada pelo restante da família ao hospital. Lá, ocorrem dois acontecimentos que merecem ser assinalados. Ao contrário do esperado, Magdalena deu à luz a dois bebês: duas meninas. O fato de serem mulheres causa choque e desconforto em Emilito e em Felo, os quais desejavam explicitamente um menino. As expressões dos dois homens ao saberem do nascimento das duas meninas indicam felicidade ou aceitação. Em realidade, suas reações são retratadas pelo filme com humor, como se querer estritamente uma criança do sexo masculino não fosse algo problemático.

Quanto ao outro acontecimento, precisaremos realizar uma breve contextualização. Em um determinado momento da trama, enquanto as quatros personagens ainda não estão se comunicando, um buquê de flores é entregue na casa de Hilda, o qual não vinha acompanhado de cartão, de modo que o destinatário e o remetente não são identificados. Hilda e Magdalena rapidamente descartam a possibilidade de serem para a avó – mãe de Felo –, julgando que a destinatária plausível seria uma delas. Contudo, no hospital, aparece um senhor que entrega flores diretamente para a avó, mostrando que ela era o foco de afeto de um admirador secreto. As reações de Emilito e de Felo demonstram o início de outro conflito, indicando que os dramas vividos por eles nos últimos meses não alteraram suas perspectivas sobre a vida e, por consequência, não modificaram as concepções e as relações que estabeleciam com as mulheres de sua família, as quais eram marcadas pelo sentimento de posse.

Ao longo de *Los pájaros tirándole a la escopeta*, repetidas vezes, vemos todas as personagens em seus ambientes de trabalho, sobretudo as personagens femininas: Magdalena e Hilda. A constante reafirmação da vida profissional das mulheres está vinculada ao discurso da Revolução, segundo o qual as mulheres precisam trabalhar fora do ambiente doméstico. O filme também se preocupa em mostrar homens e mulheres executando trabalhos comumente associados ao gênero oposto, em um claro incentivo ao compartilhamento das tarefas domésticas. Apesar de abordar temáticas que podem parecer progressistas, as ações negativas de Emilito e de Felo não são condenadas, sendo muitas vezes naturalizadas.

Ao analisar os filmes *No hay sábado sin sol* (1979) e *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984), percebemos com nitidez que as alterações legislativas posteriores a 1959, as quais enfocavam a condição feminina, pleiteavam contribuir para o fim da desigualdade de gênero. Ademais, essas leis também buscavam abrir espaço para as mulheres em funções

geralmente ocupadas por homens. Reconhecer as mudanças positivas é fundamental, contudo, não podemos negligenciar que a opressão sofrida pelas mulheres cubanas permanecia. Pois, antigas expectativas e exigências continuaram a recair sobre as cubanas, tendo sido somadas às novas cobranças, as quais consistiam no dever de trabalhar fora do ambiente doméstico e atuar politicamente.

Em *Los pájaros tirándole a la escopeta*, vemos que Magdalena, uma mulher que trabalha e ocupa um papel político dentro da fábrica, continua sofrendo com diversas cobranças por parte dos homens presentes em sua vida: a cobrança de seu pai pela manutenção de sua virgindade até o casamento; a pressão do marido para que seja submissa e o apoie irrestritamente; aliado a isso, ambos esperam que gerasse um filho, e não uma filha. Hilda, por seu turno, sofre por seu filho se recusar a respeitá-la em sua condição feminina e não somente como mãe. Essa negação por parte de Emilito leva-o a buscar impedir uma experiência amorosa na vida de Hilda. Além do mais, ela padece com as visões de mundo reacionárias de seu namorado, Felo.

Paralelamente, no filme *No hay sábado sin sol*, o novo emprego de Maria exige uma maior carga horária, o que, consequentemente, resulta em menos tempo para se dedicar ao marido e às tarefas domésticas. O fato de Ramón ter que assumir mais responsabilidades com os cuidados do lar não é bem recebido por ele. Ao longo do filme, vemos que, progressivamente, aumenta o ressentimento de Ramón por Maria não se dedicar às tarefas domésticas como ele gostaria. O rancor e a recusa de Ramón em mudar fazem com que a relação dos dois chegue a um ponto insustentável, resultando na dissolução do matrimônio.

Ressaltamos que os dois filmes acima citados retratam de maneira a condição feminina em Cuba durante as décadas de 1970 e 1980, captando as transformações conjunturais e legislativas pelas quais o país e a sociedade estavam passando. Se considerarmos especificamente como essas obras representam as transformações pelas quais as mulheres passaram após a Revolução, notamos, também, a presença de diversas permanências. Ainda que as cubanas estivessem trabalhando fora de casa, muitos homens continuaram esperando que as mulheres fossem as únicas responsáveis pelas tarefas domésticas e pelos cuidados com os filhos. Ademais, muitos homens continuaram se sentindo no direito de restringir a liberdade sexual e de controlar os corpos das mulheres as quais estavam ligados – seja com laços de parentesco, seja por relacionamentos amorosos.

Enquanto as mulheres lutavam para se adaptarem aos novos espaços e às novas responsabilidades, elas continuavam sofrendo com as cobranças vindas dos homens. Um

processo que já era complexo foi dificultado ainda mais pelo machismo estrutural presente na sociedade cubana. Por fim, por meio dos filmes analisados, concluímos que, se o indivíduo não buscasse ser flexível no que tange às antigas concepções e não buscasse atingir o que a nova conjuntura exigia dele, ele não seria visto como alguém útil para a sociedade. Sendo assim, se as relações amorosas não resultassem em ganhos para a Revolução, ela perdia seu sentido e seu valor perante a sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa análise dos filmes *Retrato de Teresa* (1979), *No hay sábado sin* sol (1979), *Hasta cierto punto* (1983) e *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984), buscamos compreender as representações das mulheres e da Revolução que foram criadas e difundidas pelo cinema cubano nas décadas de 1970 e 1980. A partir de uma análise contextual do período, buscamos também entender os interesses que influenciaram e motivaram tais criações.

No início desta dissertação, abordamos a política cultural cubana instaurada após 1959. Com isso, nosso objetivo foi evidenciar que os líderes revolucionários – a partir da compreensão sobre o papel transformador da arte sobre a sociedade – almejaram controlar a imagem e a memória da Revolução que estavam sendo produzidas, por intermédio de uma aproximação com os intelectuais cubanos e estrangeiros. Nesse sentido, é importante relembrarmos que nos primeiros anos da Revolução não existia uma política cultural definida, tendo sido um período de relativa harmonia entre Estado e intelectuais, marcado pela liberdade criativa. Contudo, o progressivo cerceamento à liberdade de expressão afetou – muitas vezes de maneira irreversível – a relação entre intelectuais e Estado e a produção artística da Ilha.

Aqueles que permaneceram na Ilha e continuaram a produzir arte e conhecimento, tiveram que se adequar às novas diretrizes, ainda que em pequenos detalhes. Contudo, isso não significou que todos os intelectuais tenham apoiado de maneira irrestrita e acrítica a Revolução e seus rumos. Muitos foram os que conseguiram inserir críticas em suas produções. A possibilidade de enfrentamento através da arte foi determinada por diversas variáveis, entre elas as relações políticas e sociais cultivadas pelo realizador.

Vimos, ainda, que, nesse cenário, o cinema ocupou papel de destaque. Em virtude do seu grande alcance em relação ao público, a sétima arte foi entendida como uma importante ferramenta para se formar o cidadão de acordo com padrões determinados pelo Estado. O que resultou na criação do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfico* (ICAIC), órgão criado pelo Estado cubano para congregar e controlar a produção cinematográfica pós-1959, assim como disseminar propaganda da Revolução. Apesar disso, como mostramos no Capítulo 1, em comparação com outras instituições, o ICAIC teve considerável autonomia e resistiu contra as diretrizes que visavam direcionar sua produção para filmes de caráter estritamente pedagógico. Além disso, devemos ressaltar que o ICAIC conseguiu também lançar filmes de

inegável valor estético, os quais se posicionavam criticamente contra a Revolução e seus líderes.

Esta dissertação buscou evidenciar que a arte, em todas as suas manifestações, responde aos anseios de seu tempo. O resultado final nunca é determinado apenas pelos desejos e projetos de seus idealizadores, inúmeras são as variáveis que os influenciam. Em Cuba, nas décadas de 1970 e 1980, o cinema respondeu às demandas dos líderes revolucionários, configurando-se como um dos mecanismos mobilizados pelos revolucionários para legitimar e fortalecer a Revolução perante cubanos e estrangeiros. Não obstante, o Estado tenha conseguido impor que certas temáticas e determinados posicionamentos aparecessem nos filmes, um controle absoluto nunca existiu, nem acreditamos que tenha sido almejado. De maneira estratégica, o governo cubano permitiu o aparecimento de críticas como subterfúgio para refutar as acusações de que não existia liberdade dentro dos limites da Ilha. A interpretação dos quatro filmes selecionados nos permite concluir que, apesar de temáticas comuns, algumas obras se mantiveram mais distantes e outras mais alinhadas ao discurso oficial do Estado. Se filmes como *No hay sábado sin sol* e *Los pájaros tirándole a la escopeta* estão mais afinados ao discurso oficial, o mesmo não pode ser dito de *Retrato de Teresa* e *Hasta cierto punto*. Ainda que abordem questões que eram do interesse dos líderes revolucionários, essas duas últimas produções cinematográficas se posicionaram, muitas vezes, de maneira velada, criticamente à Revolução.

Para efetivar o uso do cinema como formador do cidadão cubano, o Estado exigiu que o ICAIC tratasse de determinadas temáticas em seus filmes dentre as quais se destacava a questão da mulher cubana. Ao abordarmos brevemente a situação da mulher cubana antes de 1959, notamos que a expectativa da sociedade era que os interesses e ações das mulheres fossem restritos, sendo-lhes dificultada uma vivência política, econômica e cultural que ultrapassasse o ambiente doméstico e familiar. É somente com a Revolução que essa situação começou a mudar. Dois eventos emblemáticos podem ser apontados como determinantes para a vida das cubanas no pós-1959: a criação da *Federación de Mujeres Cubanas*, a FMC, e a promulgação do *Código de la Familia*. Mesmo a Federação e o Código sendo passíveis – e merecedores – de críticas, é incontestável que trouxeram avanços significativos que impactaram a vida das mulheres e a sociedade cubana.

A mulher era foco do interesse dos dirigentes revolucionários, especialmente, por dois motivos: 1) Era necessário para o desenvolvimento econômico do país que elas passassem a atuar como profissionais assalariadas; 2) As cubanas continuaram a ser vistas,

originariamente, como mães e, sendo assim, as primeiras e principais socializadoras das novas gerações. Ou seja, era do interesse dos dirigentes do país que as crianças fossem educadas dentro dos princípios revolucionários e crescessem para se tornarem futuros apoiadores do regime.

Conforme destacamos, na primeira década do nosso recorte as cubanas foram, predominantemente, representadas como a heroína trágica disposta a qualquer tipo de sacrifício pela Revolução. Todavia, nas décadas de 1970 e 1980, essa representação mudou. Questões que atingiam especificamente as mulheres passaram a aparecer nas telas, assim como as dificuldades por elas enfrentadas nesse novo momento; o machismo passou a ser denunciado. Contudo, como demonstramos, no período compreendido em nosso marco temporal, as representações femininas que foram criadas e divulgadas pelo cinema eram, quase que exclusivamente, feitas por homens, o que contribuía para que fossem menos plurais e representativas.

Com a análise de *Retrato de Teresa* (1979) e de *Hasta cierto punto* (1983), ficou ainda mais notório que a entrada das cubanas no mercado de trabalho formal foi de extrema importância para os governantes. Aliás, os dois filmes defendem isso como a melhor estratégia empregada para o combate à desigualdade entre homens e mulheres. Com a história de Teresa, Pastor Vega retrata o acúmulo de funções aos quais as cubanas do período estavam submetidas, chegando mesmo a enfrentarem uma tripla jornada de trabalho. Mostra também que elas tinham que lidar com todas essas responsabilidades sem nenhuma, ou quase nenhuma, ajuda dos homens de suas vidas e do Estado. Já Lina representava a solidão da mulher cubana que, abandonada pelo companheiro, não apenas é a única responsável economicamente e emocionalmente pelo filho, mas também é diariamente confrontada com o machismo estrutural da sociedade cubana. Ambos os filmes divulgam a concepção oficial do Estado de que possuir um trabalho assalariado era a melhor opção não apenas para o país, mas especialmente para as mulheres cubanas. Entretanto, não podem ser reduzidos, meramente, a filmes propagandísticos e acríticos. Os dois, de distintas maneiras, expõem que o machismo e a discriminação contra as mulheres seguia sendo forte no país, em oposição ao discurso oficial de que tais problemas eram uma questão em vias de serem resolvidas. Ademais, os filmes apontam que, mesmo diante dos avanços conquistados, a situação das cubanas ainda estava distante da ideal, sendo que o Estado não fazia o suficiente para auxiliá-las em suas necessidades e aliviar o peso das responsabilidades que carregavam.

Em *No hay sábado sin sol* (1979) e *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984), o espectador tem contato com as novas expectativas exigidas do gênero feminino alteraram a maneira como todos, mas especialmente homens e mulheres, relacionavam-se: os homens ainda estavam presos a concepções atrasadas do que seriam funções masculinas e femininas, se ressentindo das liberdades e direitos conquistados pelas mulheres. Muitos homens continuavam tentando controlar os corpos e vidas das mulheres de sua família, pelas quais seguiam nutrindo um sentimento de posse. Devido à incompatibilidade entre ideias ultrapassadas sobre o feminino com o novo momento histórico, as relações eram enfraquecidas, e que para se reverter tal situação era, então, necessário que o comprometimento com a Revolução e, consequentemente, com o que o novo momento pedia, fosse maior que qualquer outra questão.

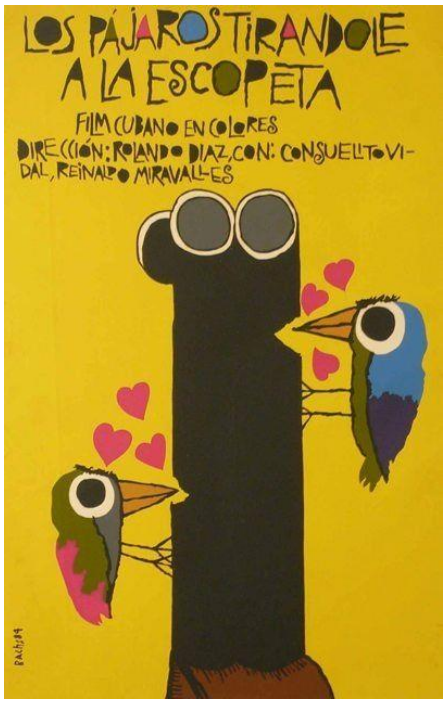
De forma ainda mais precisa, podemos afirmar que a maneira como as mulheres cubanas foram representadas nas telas do cinema cubano nas décadas de 1970 e 1980, buscou, em grande medida, atender às demandas estatais. Contudo, muitos diretores conseguiram, dentro de suas possibilidades, criar representações que não se limitaram apenas a (re)produzir o discurso oficial. Embora seja fundamental reconhecer todas as conquistas e avanços vivenciados pelas cubanas após a Revolução – entre eles, como já apontamos, a criação da FMC e a promulgação do *Código de la Familia* –, não podemos esquecer que elas continuaram a sofrer preconceito simplesmente por pertencerem ao gênero feminino e precisaram enfrentar, quase sem apoio externo, diversos problemas provenientes do machismo estrutural consolidado em uma concepção equivocada sobre o gênero feminino.

ANEXOS

Anexo 1

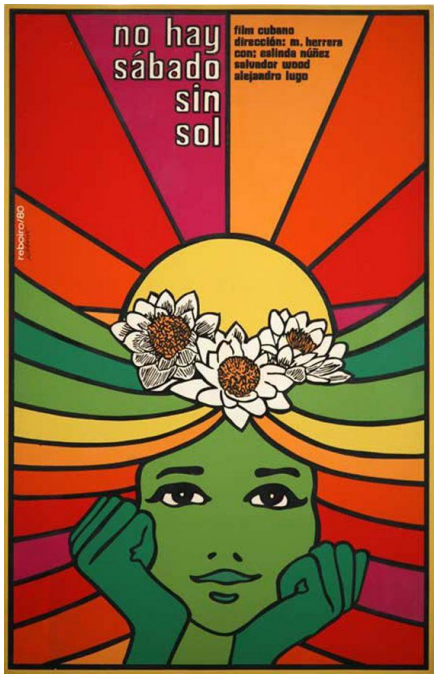
Disponível em: https://tinyurl.com/y8wja6sq. Acesso em: 29 fev. 2019.

Anexo 2



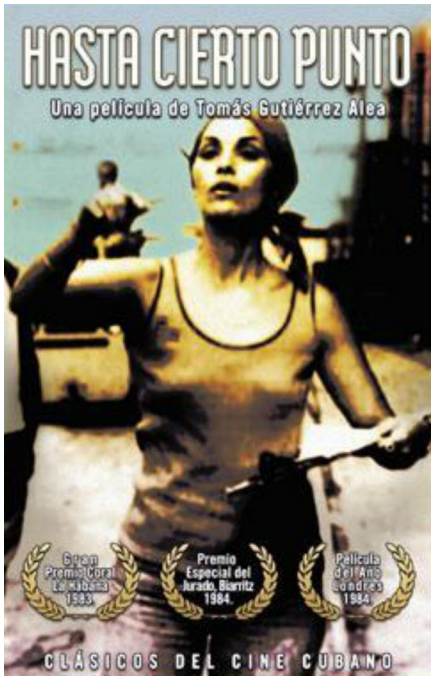
Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/469289223655441555/. Acesso em: 29 fev. 2019.

Anexo 3



Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/256634878748811179/. Acesso em: 29 fev. 2019.

Anexo 4



Disponível em: https://bit.ly/2FXcMNb. Acesso em: 29 fev. 2019.

Anexo 5

Disponível em: https://tinyurl.com/ycw2f3yx. Acesso em: 29 fev. 2019.

REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS E BIBLIOGRÁFICAS

a) Documentais

Filmes

Hasta cierto punto (1983); 88'; Produtora: ICAIC; Direção: Tomás Gutiérrez Alea; Roteiro: Juan Carlos Tabío, Serafín Quiñones e Tomás Gutiérrez Alea; Produção: Humberto Hernández; Direção de Fotografia: Mario García Joya; Montagem: Miriam Talavera; Música Original: Leo Brouwer; Som: Germinal Hernández; Atores: Oscar Álvarez, Mirta Ibarra, Omar Valdés, Coralia Veloz, Rogelio Blaín, Ana Viña, Claudio A. Tamayo, entre otros.

Los pájaros tirándole a la escopeta (1984); 90'; Produtora: ICAIC; Direção: Rolando Díaz; Roteiro: Rolando Díaz; Produção: Evelio Delgado; Direção de Fotografia: Pablo Martínez; Montagem: Jorge Abello; Música Original: Juan Formell; Som: Germinal Hernández; Atores: Reynaldo Miravalles, Consuelo Vidal, Alberto Pujol, Beatriz Valdés, Silvia Planas, Néstor Jiménez, entre otros.

No hay sábado sin sol (1979); 92'; Produtora: ICAIC; Direção: Manuel Herrera; Roteiro: Onelio Jorge Cardoso e Manuel Herrera; Produção: Ricardo Avila; Direção de Fotografia: Jorge Herrera; Montagem: Nelson Rodríguez; Música Original: Leo Brouwer; Som: José León; Atores: Eslinda Núñez, Mario Balmaseda, Alejandro Lugo, Salvador Wood, René de la Cruz, Idalia Anreus, entre outros.

Retrato de Teresa (1979); 103'; Produtora: ICAIC; Diretor: Pastor Vega; Rpreito: Ambrosio Fornet e Pastor Veja; Produção: Evelio Delgado; Direção de Fotografia: Livio Delgado; Montagem: Edelmira Lores; Música Original: Carlos Fariñas; Som: Germinal Hernández; Atores: Daisy Granados, Adolfo Llauradó, Alina Sánchez, Raúl Pomares, Eloísa Álvarez Guedes, Aarón Vega Granados, Herón Veja, Hirám Vega Granados, Miguel Benavides, entre outros.

Fontes oficiais, discursos e entrevistas

ACUERDO DEL ICAIC SOBRE LA PROHIBICIÓN DEL FILM P.M. Disponível em: https://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/50-otono-2008/entrevista-a-orlando-jimenez-leal-127024. Acesso em: 19 jan. 2019.

CONGRESSO CULTURAL DE LA HABANA. *Resolución general del congreso cultural de La Habana.* Havana: 7 de abril de 1968. Disponível em: https://elsudamericano.wordpress.com/2013/06/16/resolucion-general-del-congreso-cultural-de-la-habana-1968/. Acesso em: 29 dez. 2018.

CONGRESSO DE LA FEDERACIÓN DE MUJERES CUBANAS, 8, 2009. *Informe Central*. Disponível em: http://www.mujeres.co.cu/comite%20nacional/textos/INFORME.pdf. Acesso em: 24 jan. 2019.

CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO E CULTURA DE CUBA, 1, 1971, Havana. *Resoluções do 1º congresso nacional de educação e cultura, Cuba*. São Paulo: Livramento, 1980. 62.

CUBA. *Código del Trabajo*. Ley nº 49, 28 de dezembro de 1984. Disponível em: http://www.ilo.org/dyn/travail/docs/1308/LEY%20No.%2049-84%20CODIGO%20DE%20TRABAJO.pdf. Acesso em: 19 jan. 2019.

CUBA. *Creación del Instituto Cubano de Arte e industria Cinematográficas ICAIC*, Ley nº 169, 24 de marzo de 1959. Disponível em: https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2008/08/15/ley-no-169-de-creacion-del-icaic/. Acesso em: 30 jan. 2019.

CUBA. *De la maternidad de las trabajadoras*, Ley nº 234, 13 de agosto de 2003. Disponível em: https://oig.cepal.org/sites/default/files/cub_2003_dl234_matertrabaj.pdf. Acesso em: 30 jan. 2019.

CUBA. *Código de Familia*, Ley nº 1289, 14 de fevereiro de 1975. p. 21. Disponível em: http://www.onbc.cu/uploads/media/page/0001/01/69f10a9e7e2dcca9b2558480e6d4c750b8fe4eef.pdf. Acesso em: 28 jan. 2019.

CUBA. *Código de la Familia*. La Habana: Ministerio de la Justicia, 1975.

Declaración de los 54. *Le Monde*, França, 9 de abril de 1971. Disponível em: http://rialta-ed.com/primera-carta-de-los-intelectuales-a-fidel-castro/. Acesso em: 21 jan. 2019.

Declaración del Primer Congreso Nacional de Educaciõn y Cultura (fragmentos). CASA DE LAS AMÉRICAS, Havana. v. 55-56, março-junho, 1971. p. 4-19. Disponível em: http://rialta-ed.com/declaracion-del-primer-congreso-nacional-de-educacion-y-cultura/. Acesso em: 10 nov. 2018.

La carta de los 61 intelectuales. *Los libros*, n. 20, Argentina, jan. 1971.

DISCURSO pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro el Gobierno Revolucionario, en la concentración celebrada a su llegada del extranjero, en la Plaza Civica, el 8 de Mayo de 1959. Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1959/esp/f080559e.html. Acesso em: 28 jan. 2019.

DISCURSO pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, em el Acto de Fusion de Todas las Organizaciones Femeninas Revolucionarias. Salon-Teatro de la CTC, 23 de agosto de 1960. Disponívem em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1960/esp/f230860e.html. Acesso em: 29 jan. 2019.

DISCURSO pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de Dobla República de Cuba, en las honras fúnebres de las víctimas del bombardeo a distintos puntos de la república, efectuado en

23 y 12, frente al cementerio de Colón, el día 16 de abril de 1961. Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f160461e.html. Acesso em: 28 jan. 2019.

DISCURSO pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba, en la concentración celebrada en la Plaza de la Revolución "José Martí", para proclamar a Cuba Territorio Libre de Analfabetismo, el 22 de diciembre de 1961. Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f221261e.html. Acesso em: 28 jan. 2019.

DISCURSO pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961. Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html. Acesso em: 28 jan. 2019.

DISCURSO pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario de la Dirección Nacional de las Ori y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la clausura del Primer Congreso Nacional de la Federación de Mujeres Cubanas, celebrado en el teatro “Chaplin”, el 1º de octubre de 1962. Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1962/esp/f011062e.html. Acesso em: 28 jan. 2019.

DISCURSO pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Secretario General de las Ori y Primer Ministro del Gobierno en la clausura del Congreso de Mujeres de Toda America, celebrado em el Teatro “Chaplin”, el 15 de enero de 1963. Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1963/esp/f150163e.html. Acesso em: 29 jan. 2019.

DISCURSO pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba en la clausura de la Tercera Plenaria Nacional de la Federación de Mujeres Cubanas, efectuada em Isla de Pinos, el 19 de febrero de 1965. Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1965/esp/f190265e.html. Acesso em: 28 jan. 2019.

DISCURSO pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el acto por el X aniversario de la Constitucion de la Federacion de Mujeres Cubanas, efectuado en el Teatro "Chaplin", el 23 de agosto de 1970. Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1970/esp/f230870e.html. Acesso em: 29 jan. 2019.

DISCURSO pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comite Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, efectuado en el teatro de la CTC, el 30 de abril de 1971. Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html. Acesso em: 28 jan. 2019.

DISCURSO pronunciado por el comandante en jefe Fidel Castro Ruz, primer secretario del Comite Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del gobierno revolucionario, en el acto de clausura del II Congreso de la Federacion de Mujeres Cubanas, efectuado en el teatro "Lazaro Peña", el 29 de noviembre de 1974, "año del xv aniversario". Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1974/esp/f291174e.html. Acesso em: 22 jan. 2019.

DISCURSO Pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba, en la clausura del III Congreso de la Federacion de Mujeres Cubanas, Efectuado en el teatro "Carlos

Marx", el 8 de marzo de 1980, "Año del Segundo Congreso". Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1980/esp/f080380e.html. Acesso em: 27 jan. 2019.

DISCURSO pronunciado por el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, primer secretario del Comite Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en la clausura IV Congreso de la Federación De Mujeres Cubanas, efectuado en el teatro "Karl Marx", el 8 de marzo de 1985, "año del III del Congreso". Disponível em: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1985/esp/f080385e.html. Acesso em: 28 jan. 2019.

FEDERACIÓN DE MUJERES CUBANAS. Informe Central. 8 Congreso de la FMC, 2009. Disponível em: http://www.mujeres.co.cu/comite%20nacional/textos/INFORME.pdf. Acesso em: 24 jan. 2019.

GUEVARA, Ernesto Che. *El socialismo y el hombre en Cuba*. Disponível em: http://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm. Acesso em: 30 dez. 2018.

PADILLA, Heberto. Autocrítica. *Boletin Informa Cultura*, 20 mai. 1971

Rússia: a história do incentivo à natalidade no país. GAZETA RUSSA, 19 set. 2014. Disponível em: http://www.ufjf.br/ladem/2014/09/19/russia-a-historia-do-incentivo-a-natalidade-no-pais/. Acesso em: 01 fev. 2019.

UNFPA; O.N.E - Oficina Nacional de Estadísticas. *Mujeres Cubanas*: estadísticas y realidades 1958-2008. Cuba: UNFPA; O.N.E, 2008.

VEGA, Pastor. El cine cubano y la voluntad creadora. *Cine Cubano*, La Habana, v. 111, p. 41-46.

b) Bibliográficas

AGRAMONTE, Arturo; CASTILLO, Luciano. *Cronología del cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2011.

ÁLVAREZ, Inmaculada. El discurso sexual como valor de identidad nacional de lo cubano. *Revista de humanidades*, Monterrey, n. 14, p. 13-35, 2003.

AYERBE, Luís Fernando. *A Revolução Cubana*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

BANDEIRA, Moniz. De *Martí a Fidel:* A Revolução Cubana e a América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Piere; SIRINELLI, Jean-François (Orgs.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, p. 349-363, 1998.

BOBES, Velia Cecilia. Participación vs. identidad: mujeres en el espacio público cubano. *Perfiles latinoamericanos*, Ciudad de México, n. 15, p. 99-118, 1999.

BRITO, Julian Araujo. Pátria ou morte: crise e sobrevivência do regime revolucionário cubano nos anos 90. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n.14, p. 287-315, jan./jun. 2013.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*: Balzac, Henry James, and the mode of excess. New Haven: Yale University Press, 1976.

CAPELATO, Maria Helena; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Tomé; MORETTIN, Eduardo (Orgs.). *História e cinema*: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.

CASTAÑEDA, Jorge. *Utopia desarmada*: intrigas, dilemas e promessas da esquerda latino-americana. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASTRO, Fidel. *La Historia me absolverá*. 2ª. ed. La Habana, Editorial Política, 1970.

CASTRO, Fidel. *O homem novo e a nova mulher em Cuba*. Tradução de Olinto Beckerman. São Paulo: Global, 1979.

CASTRO, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961.

CALDERÓN GONZÁLEZ, Jorge. Reír pensando: entrevista a Manuel Herrera, realizador del filme No hay sábado sin sol. *Cine Cubano*, n.97, p.92-10, 1980.

CHANAN, Michael. *Cuban Cinema*. Londres: University of Minnesota Press, 2004.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1988.

CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. *Revista Fronteiras*. Dourados –MS, v. 13, n. 24, p. 15-29, jul/dez. 2011.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*: a história entre certeza e inquietudes. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2002.

COLINA, Enrique. Entrevista a Tomás Gutierrez Alea sobre Hasta cierto punto. *Cine Cubano*, n. 109, p. 73-86, 1984.

COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina*. *O debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa*. São Paulo: Alameda, 2013.

COURET, Dania González. Medio siglo de vivienda social en Cuba. *Revista INVI*, vol. 24, n° 67, p. 69-92, 2009.

DE AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Análisis del Film*. Tradução: Carlos Losilla. 1º ed. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 1990.

DÍAZ, Marta; DEL RÍO, Joel. *Los cien caminos del cine cubano*. Cuba: Ediciones ICAIC, 2010.

SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos. A revolução cubana e as representações sociais de gênero. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n.14, p. 265-286, jan./jun. 2013. Disponível em: http://revista.anphlac.org.br/index.php/revista. Acesso em: 15 mar. 2013.

SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos. Mulher e Revolução em Cuba. *Histórica – Revista on line do arquivo público do estado de São Paulo*, São Paulo, n. 38, p. 1-13, 2009.

SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos. Mulher e Revolução em Cuba. SIMPÓSIO LUTAS SOCIAIS NA AMÉRICA LATINA, 4, 2010, Londrina. Anais do IV Simpósio Lutas Sociais na América Latina, Londrina, 2010. p. 114-124.

SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos; DE ARAS, Lina Maria Brandão. Gênero e Revolução: o Novo Nomem e a Nova Mulher na Revolução cubana. SEMINÁRIO NACIONAL DE GÊNERO E PRÁTICAS CULTURAIS, 3, 2011, João Pessoa. *Anais Seminário Nacional Gênero E Práticas Culturais*: Olhares Diversos Sobre A Diferença. João Pessoa, 2011.

E. SAUMELL. Rafael. Nicolasito, Nicolach, ¡Cuánto nos cuesta el alba!. *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, 30/31, p. 257-263, outono/inverno 2003-2004. Disponível em: https://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/933ca32233cab9c6a0f9d964bfae64c9.pdf. Acesso em: 20 nov. 2018.

EVENSON, Debra. Women's Equality in Cuba: What Difference Does a Revolution Make. *Law & Inequality: A Journal of Theory and Practice*, Minnesota, v. 4, p. 295-326, 1986. Disponível em: http://scholarship.law.umn.edu/lawineq/vol4/iss2/3. Acesso em: 02 fev. 2019.

FENTON, Alexandra C. Vilma Espín: Her Role in The Federation of Cuban Women and the Evolution of Women's Roles in Revolutionary Cuba, 1960-1975. Masters' Thesis. Nova Scotia: Dalhousie University, 2013. Disponível em: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1029.7321&rep=rep1&type=pdf. Acesso em: 24 jan. 2019.

FERNANDES, Florestan. *Da guerrilha ao socialismo:* a Revolução Cubana. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

FERNÁNDEZ, Isabel Holgado. *¡No es fácil!*: mujeres cubanas y la crisis revolucionaria. Barcelona: Icaria Editorial, 2000.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (Orgs.). *História: novos objetos*. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, p. 202-203, 1976.

FURTADO, Leonardo Ayres. O cinema popular e dialético de Tomás Gutiérrez Alea. 176 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

GONZALEZ ACOSTA, Alejandro. Con Teresa, Punto y Seguido. *Cine Cubano*, nº. 97, p. 113-121, 1980.

GOOSSES, Andreas. La tierra gira masculinamente, compañero. El ideal de masculinidad del guerrillero. In: HELFRICH, Silke. *Género, feminismo y masculinidad en América Latina*. El Salvador: Heinrich Boll, p. 207-224, 2001.

GOTT, Richard. *Cuba*: uma nova história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GRAMSCI, Antonio. A formação dos intelectuais. In: *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. *Conexão – comunicação e cultura*, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 65-77, jan.-jun. 2009.

HOUBRE, Gabriele. A propósito da história das mulheres e do gênero: entrevista com Gabrielle Houbre. Entrevista conduzida por Marlon Salomon. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 2, maio-agosto, p. 135-143, 2004.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

KAMITA, Rosana Cássia. Luz e sombra: relações de gênero no cinema. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 7, 2006, Florianópolis. Disponível em: http:// www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/R/Rosana_Kamita_13_B.pdf. Acesso em: 15 mar. 2014.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos históricos, Rio de Janeiro*, v.5, n.10, p.237-250, 1992.

KRIGER, Clara; GONZÁLEZ CENTENO, Carolina; GONZÁLEZ, Lelia; SPADACCINI, Silvana. *Análisis del lenguaje cinematográfico*. Argentina: CEFOPRO, 2005.

LABAKI, Amir. *O olho da Revolução*: o cinema-urgente de Santiago Alvarez. São Paulo: Iluminuras, 1984, p. 38.

LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e História do tempo presente. *Revista Tempo e Argumento*, p. 21- 44, 2012.

LAGNY, Michelle. O cinema como fonte de História. In: NOVOA, Jorge (Org.) *Cinematógrafo*. São Paulo: UNESP, 2009, p. 99- 132.

FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo*: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009.

LÓPEZ VIGIL, María. Cubanas: trazos para un perfil, voces para una historia. **Revista Envio**, Manágua, n. 200, 1998. Disponível em: http://www.envio.org.ni/articulo/398. Acceso en: 15 mar. 2013.

MACÍAS, Joseba. Revolución Cubana: mujer, género y sociedad civil. Disponível em: http://www.vientosur.info/documentos/Cuba%20%20Joseba.pdf. Acesso em: 15 mar. 2014.

MARQUES, Rickley Leandro. *A Condição Mariel*. Memórias Subterrâneas da Revolução Cubana. Goiânia: EDUFMA, 2012.

MARQUES, Rickley Leandro. O papel dos intelectuais na revolução cubana. **Em Tempo de Histórias**, Brasília, n.13, p. 105-123, 2008. **DOI:** https://doi.org/10.26512/emtempos.v0i13.20030. Disponível em: http://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/20030. Acesso em.

MARTINEZ, Paulo Henrique. Cuba: um balanço do Período Especial (1992-1998). ENCONTRO DA ANPHLAC, 3, 1998, São Paulo. Anais Encontro Anphlac, São Paulo. Disponível em: http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/paulo_martinez.pdf. Acesso em: 15 mar. 2014.

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

MEJÍA, Glenda; MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo. Women's Representation: Two Epochs of the Revolutionary Cuban Cinema. *Revista Brasileira do Caribe*, Maranhão, v. VI, n. 11, jul.–dez, 2005.

MISKULIN, Sílvia Cezar. A política cultural no início da Revolução Cubana: o caso do suplemento cultural Lunes de Revolución. *Revista Outubro*, São Paulo, n. 6, p. 77-90, 2002. Disponível em: http://www.revistaoutubro.com.br/edicoes/06/out6_07.pdf. Acesso em: 15 mar. 2013.

MISKULIN, Silvia Cezar. Cultura e política na Revolução Cubana: a importância de Lunes de Revolución. In: ANAIS ENCONTRO DA ANPHLAC, 3, 1998, São Paulo. Disponível em: http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/silvia_miskulin_2.pdf. Acesso em: 15 mar. 2013.

MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda, 2009.

MISKULIN, Sílvia Cezar. *Cultura ilhada:* imprensa e Revolução Cubana (1959-1961). São Paulo: Xamã/FAPESP, 2003.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método. *Revista Esboços*. v. 21, n. 31, p. 59-60.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A história política e o conceito de cultura política. *LPH: Revista de História*, Mariana, n. 6, p. 83-91, 1996.

NORA, Pierre (org). *História*: novos objetos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. *O Olho da História*, nº. 3. Disponível em: http://www.oolhodahistoria.ufba.br. Acesso em: 08 abr. 2018.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Cristian (Orgs.). *Cinematógrafo:* um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009.

O. Cris. Palavras de carga. *Blogueiras Negras*, jun. 2013. Disponível em: http://blogueirasnegras.org/2013/06/26/palavra-mulata/. Acesso em: 20 ago. 2018.

OCHOA GAUTIER, Ana Maria. *Entre los deseos y los derechos:* Un ensayo crítico sobre políticas culturales. Bogotá: ICANH – Instituto Colombiano de Antropología y Historia /La Sillueta Ediciones, 2003.

PASTOR, Brígida. La presencia marginal de la mujer en el cine cubano: Retrato de Teresa. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, 13, 1998, Madrid. *Actas XIII Congreso AIH*. Madrid: Editorial Castalia, p. 432-445, 2000. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_4_050.pdf. Acesso em: 15 abr. 2018.

PASTOR, Brígida M. Imágenes patriarcalizadas y codificación fílmica en el cine cubano. *Textos de história*, v. 16, n. 1, p. 75-91, 2008.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloísa Buarque de; SZWAKO, José. *Sociedade em foco:* Diferenças, igualdade, Ed. Berlendis e Vertecchia.

PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de Gênero e História Social. *Revista Estudos Feministas*, v. 17, n. 1, p. 159-189, 2009.

PRADO, Giliard da Silva. Presididos por uma lógica saturnina: os intelectuais sob a política cultural da Revolução Cubana. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVI, 2011, São Paulo. *Anais Simpósio Nacional de História*. São Paulo. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/13006
63714_ARQUIVO_TextoGiliard-ANPUH2011.pdf. Acesso em: 15 mar. 2014.

PRADO, Giliard da Silva. *A construção da memória da Revolução Cubana*: a legitimação do poder nas tribunas políticas e nos tribunais revolucionários. Curitiba: Appris, 2018.

PRATES, Oliveira Henrique Thiago. O exílio e o intelectual cubano na revista Encuentro de la Cultura Cubana. Monografia (História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

PRATES, Thiago Henrique Oliveira. O mundo não acaba no Malecón: exílio, intelectuais e dissidência política nas revistas. Encuentro de la Cultura Cubana e Revista Hispano Cubana (1996-2002). Dissertação (História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

PROVENCIO GARRIGÓS, Lucia. La Trampa discursiva del elogio a la maternidad cubana del siglo XIX. *Americanía*, Sevilla, n. 1, p. 42-73, enero 2011.

ROJAS, Rafael. Anatomia do entusiasmo: cultura e Revolução em Cuba (1959-1970). *Tempo Social*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 71-88, 2007.

SAFFIOTI, Heleieth. A questão da mulher na perspectiva socialista. *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 27, p. 82-100, 2011.

SALINAS MUNOZ, Claudio. Melodramas, Identidades y Modernidades Latinoamericanas en el Cine Actual: de Amores Perros a Sábado. *Aisthesis*, Santiago, n. 48, p. 112-127, dic. 2010.

Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000200007&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 11 abr. 2016.

SALINAS MUÑOZ, Claudio. Melodramas, Identidades y Modernidades en la Cinematografía Latinoamericana Contemporánea 1990-2010, 2014. Tesis Doctoral, Universidad de Chile, Chile, 2014.

SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos. Identidade e Imaginário Social: mulheres negras em Cuba após 50 anos de Revolução. CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 11, 2011, Salvador. *Anais XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais*. Bahia, 2011.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 281-300, 2007.

SCOTT, Joan. *Gênero*: uma categoria útil para análise histórica. Tradução de Chsristine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Disponível em: http://observem.woese.com/upload/935db796164ce35091c80e10df659a66.pdf. Acesso em: 15 mar. 2014.

SCOTT, Joan. O enigma da igualdade. Tradução de Jó Klanovicz e Susana Bornéo Funck. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 11-30. jan.-abr. 2005.

SEMERARO, Giovanni. Intelectuais "Orgânicos" em Tempos de pós-Modernidade. *Cadernos CEDES*, Campinas, vol. 26, nº70, p. 373-391, set./dez, 2006. Disponível em: http://www.cedes.unicamp.br. Acesso em: 22 feb. 2018.

SILVA, Denise Quaresma da; ULLOA, Óscar. Masculinidades en Cuba: legitimación de una dimensión de los estudios de género. *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n. 42, p. 93-103, abr. 2012.

SILVA, Gabriela Soares. *Utopia e declínio*: a ruptura do paradima do herói positivo nas obras de V. Aksiónov, V. Eroféev e V. Makánin. 2016. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

SILVA JÚNIOR, J. A. F. *Retórica americana:* temas e ideias político-culturais em Casa de las Américas (1965-1976). Dissertação (História) – Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279654. Acesso em: 09 abr. 2018.

SILVA, Rodrigo Antonio da. *A Amazônia na produção cinematográfica de Líbero Luxardo*. Belém: Governo do Estado do Pará, 2011.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

SOALHEIRO, Itamara Silveira. *"Cine sobre ruedas"*: expressões da cultura política comunista nos discursos cinematográficos e na organização do Cine-Móvel cubano (1961-1971).

Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 281-300, 2007.

STONER, Lynn K. Militant Heroines and Consecration of the Patriarchal State: The Glorification of Loyalty, Combat, and National Suicide in the Making of Cuban National Identity. *Cuban Studie*s, Baltimore, v. 34, p. 71-96, 2003. Disponível em: http://muse.jhuedu/journals/cuban_studies/v034/34.1stoner01.pdf. Acesso em: 15 mar. 2014.

SZWAKO, José. *Diferenças, igualdade*. São Paulo. Berlendis & Vertecchia, p. 116-149, 2009.

VALCARCEL, Carmen. La escritura postuma de Reinaldo Arenas: viaje a la Habana. *Cauce*, Madrid, v. 14-15, p. 571-584, 1992. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce14-15/cauce14-15_31.pdf. Acesso em: 10 jan. 2019.

VASCONCELOS, Joana Salém. Acumulação socialista em Cuba: a herança da plantation na reforma agrária - 1959 a 1970. 2013. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Economia.

VASCONCELOS, Joana Salém. Trabalho voluntário e socialismo nos canaviais cubanos: uma história da safra de 1970. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, v. 21, p. 34-65, 2016.

VASCONCELOS, Joana Salém. Cuba: subdesenvolvimento e revolução agrária (1958-1970). Dilemas e limites do socialismo na periferia do sistema. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2014.

VASSI, Cássia. A família cubana segundo o Código de 1975: novos homens, mulheres e crianças. Monografia (Curso de História) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2003.

VASSI, Cássia. Cuba pós-revolução: Estado, leis e mulheres. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ANPHLAC, 7, 2006, Campinas. *Anais VII Encontro Internacional da ANPHLAC*. Campinas. Disponível em: http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/cassia_vassi.pdf. Acesso em: 15 mar. 2014.

VASSI, Cássia. *Mulheres em Cuba*. Uma perspectiva jurídica (1901-1976). 102 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2006.

VEGA, Pastor. El cine cubano y la voluntad creadora. *Cine Cubano*, La Habana, v. 111, p. 41-46.

VIGIL, Maria Lopéz. Cubanas: trazos para un perfil, voces para una historia. *Revista Envio*, n. 200, 1998. Disponível em: <http://www.envio.org.ni/articulo/398>. Acesso em: 23 jan. 2019.

VILLAÇA, Mariana Martins. Crítica e engajamento político no cinema cubano: ousadias e limites de Hasta Cierto Punto. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 225-242, jul.-dez. 2006.

VILLAÇA, Mariana Martins. Limites da contestação no cinema documental cubano: a trajetória de Nicolás Guillén Landrián. *Revista Eletrônica da Anphlac*, São Paulo, n. 6, p. 21-37, 2007.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema cubano*: Revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010.

VILLAÇA, Mariana Martins. O processo revolucionário cubano sob a ótica de Tomás Gutiérrez Alea. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23, 2005, Londrina. *Anais XXIII Simpósio Nacional de História*, Londrina. Disponível em: http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.1418.pdf. Acesso em: 15 mar. 2014.