

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

RENATA MASINI HEIN

O CINEMA DOCUMENTAL DE SARA GÓMEZ
À LUZ DE UMA ANÁLISE FEMINISTA



Niterói
2025

RENATA MASINI HEIN

O CINEMA DOCUMENTAL DE SARA GÓMEZ
À LUZ DE UMA ANÁLISE FEMINISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra.

Linha de Pesquisa: Narrativas e Estéticas.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Marina Cavalcanti Tedesco

Niterói
2025

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

H468c Hein, Renata Masini
O cinema documental de Sara Gómez à luz de uma análise
feminista / Renata Masini Hein. - 2025.
150 p.: il.

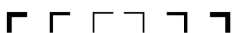
Orientador: Marina Cavalcanti Tedesco.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2025.

1. Sara Gómez. 2. Nuevo Cine Latinoamericano. 3.
Documentário revolucionário cubano. 4. Análise feminista.
5. Produção intelectual. I. Tedesco, Marina Cavalcanti,
orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa da mestranda **RENATA MASINI HEIN**, na forma em que se segue:

Aos 24 (vinte e quatro) dias do mês de março de dois mil e vinte e cinco, às 15 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Rua Prof. Marcos Waldemar de Freitas Reis, bloco J, São Domingos - Niterói/RJ e por videoconferência, instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **RENATA MASINI HEIN** formada pelos seguintes professores doutores: Marina Cavalcanti Tedesco (orientadora - presidente da banca - UFF), Fabián Núñez (UFF) e Cristina Beskow (Unicamp). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "**O CINEMA DOCUMENTAL DE SARA GÓMEZ À LUZ DE UMA ANÁLISE FEMINISTA**". Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca elogia o recorte, o qual privilegia os curtas e médias-metragens de Sara Gómez e que, em diálogo com fontes relevantes, dá uma grande contribuição para os estudos sobre cineastas mulheres na América Latina. Aponta a pertinência de pesquisar a diretora como uma intelectual comprometida com seu tempo, posicionando-se sem ser anacrônica. Sinaliza as potencialidades de desdobramentos futuros que a dissertação traz. E, por fim, recomenda a publicação do trabalho.

Assim, a banca considerou a aluna **APROVADA (X) NÃO APROVADA ()**.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Profa. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Documento assinado digitalmente



MARINA CAVALCANTI TEDESCO
Data: 25/03/2025 19:26:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco (Orientadora - presidente da banca - UFF)



Documento assinado digitalmente

FABIAN RODRIGO MAGIOLI NUNEZ

Data: 27/03/2025 11:32:21-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Fabián Núñez (UFF)



Documento assinado digitalmente

CRISTINA ALVARES BESKOW

Data: 27/03/2025 19:59:25-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Cristina Beskow (Unicamp)

Para todas as mulheres trabalhadoras que, como
Sarita, se recusam a se declarar impotentes.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos a todas as pessoas que contribuíram, das mais diferentes e imprescindíveis maneiras, para a realização deste trabalho. Reconheço profundamente a importância de cada uma delas, em especial:

A todas/os as/os docentes e discentes do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), com as/os quais pude compartilhar e trocar tanto ao longo dos últimos dois anos. Agradeço, principalmente, às/aos minhas e meus colegas da Representação Discente do período de junho de 2023 a julho de 2024, e aquelas/es da gestão seguinte. Também agradeço às minhas e aos meus colegas que ocuparam a Secretaria, bem como ao atual secretário Solano Santos, pelo trabalho burocrático e de bastidores, o qual é fundamental para o bom funcionamento do Programa.

À minha orientadora Marina Cavalcanti Tedesco, pela orientação tão parceira, presente e mobilizadora. Tenho certeza de que foi graças a ela e ao nosso encontro que esta pesquisa e a minha formação puderam ser tão vivas e instigantes.

Às professoras Judith Silva Cruzatt e Cristina Beskow e ao professor Fabián Núñez, pelas ricas e atenciosas contribuições nas minhas Bancas de Qualificação e/ou de Defesa.

À professora Olga García Yero, por ser, desde o nosso primeiro contato, uma importante e generosa interlocutora.

À professora Eliany Salvatierra e ao professor Maurício de Bragança, pelo incentivo fundamental para que eu tentasse este mestrado.

A todas/os que participaram do Colóquio Internacional 50 anos ~~sem~~ com Sara Gómez (2024, Niterói) e que possibilitaram que ele acontecesse. Agradeço, sobretudo, à professora Maíra Ezequiel, pela participação essencial na organização do evento.

Às/aos pesquisadoras/es com quem pude dialogar sobre esta pesquisa no IX Colóquio de Cinema e Arte da América Latina (2023, Salvador), no XXVI Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (2023, Foz do Iguaçu) e no X Colóquio de

Cinema e Arte da América Latina (2024, João Pessoa). Agradeço a todas/os que organizaram e trabalharam para que esses eventos ocorressem.

Às participantes do Grupo de Pesquisa Mulheridades Cinematográficas, todas orientandas ou co-orientandas da professora Marina, pela oportunidade de estudo coletivo.

Às/aos alunas/os de graduação (licenciatura) em Cinema e Audiovisual na UFF que cursaram a disciplina *O cinema de mulheres e feminista na América Latina: Sara Gómez (Cuba), Ana Carolina (Brasil) e Colectivo Cine Mujer (México)*, que oferecemos como meu estágio docência, pelas valiosas trocas e por tantos aprendizados.

À minha analista Marinês Lana, pelo acompanhamento neste momento tão transformador.

Às minhas amigas e aos meus amigos de Niterói e de Campinas, por tudo que achamos nas “horinhas de descuido”.

À minha família, por todo o apoio e amor. Agradeço à minha mãe Elisabete Masini e ao meu pai João Hein, por serem a minha maior torcida.

A todas/os que lutam por uma Universidade Popular e por uma sociedade que prioriza a vida. Em especial, agradeço aquelas/es que tenho a imensa alegria de chamar de camaradas.

RESUMO

Esta dissertação se insere no atual esforço coletivo e feminista de reconhecer, diante do profundo apagamento histórico, a presença de mulheres no cinema latino-americano. Neste trabalho, nos debruçamos sobre todos os curtas e médias-metragens documentais realizados pela cineasta cubana Sara Gómez (1942-1974), a qual participou da construção da linguagem do documentário revolucionário cubano e pertenceu ao movimento estético-político *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). Defendemos que, mesmo que à margem da historiografia consagrada, a diretora desenvolveu um pensamento próprio de cinema, posicionando-se frente aos principais debates político-culturais de seu tempo. Ainda que analisemos toda a sua filmografia de 1962 a 1973, tomamos a película *Mi aporte* (1972) como estudo de caso, de modo a compreendermos de que maneira gênero, raça e classe social formam um todo em sua obra, tendo em vista as discussões de seu presente histórico.

Palavras-chave: Sara Gómez; *Nuevo Cine Latinoamericano*; Documentário revolucionário cubano; Análise feminista.

RESUMEN

Esta disertación se inscribe en el actual esfuerzo colectivo y feminista por reconocer la presencia de la mujer en el cine latinoamericano frente a su profundo borramiento histórico. En este trabajo examinamos todos los cortos y medimetros documentales realizados por la cineasta cubana Sara Gómez (1942-1974), que participó de la construcción del lenguaje del documental revolucionario cubano y perteneció al movimiento estético-político Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). Argumentamos que, aunque al margen de la historiografía establecida, la directora desarrolló su propia forma de pensar el cine, posicionándose en los principales debates políticos y culturales de su época. Aunque analizamos toda su filmografía de 1962 a 1973, tomamos la película *Mi aporte* (1972) como estudio de caso para entender cómo el género, la raza y la clase social forman un todo en su obra, teniendo en cuenta las discusiones de su presente histórico.

Palabras clave: Sara Gómez; Nuevo Cine Latinoamericano; Documental revolucionario cubano; Análisis feminista.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Frame</i> de <i>Mi aporte</i> (1972). Sara Gómez.....	12
Figura 2: Da esquerda para a direita, os logos de 1960, 1967 e 2009, da FMC.....	34
Figura 3: <i>Frame</i> de <i>Iré a Santiago</i> (1964). Dispersão da celebração do dia 26 de julho.....	55
Figura 4: <i>Frame</i> de <i>En la otra isla</i> (1968). Entrevista com Lázaro.....	72
Figura 5: <i>Frame</i> de <i>De bateyes</i> (1971). Senhor negro levantando os braços como se fossem asas.....	84
Figura 6: <i>Frame</i> de <i>Feminino plural</i> , da brasileira Vera de Figueiredo (1976).....	89
Figura 7: <i>Frame</i> de <i>Cosas de mujeres</i> , da mexicana Rosa Martha Fernández (1975-1978), do <i>Colectivo Cine Mujer</i> (México).....	89
Figura 8: <i>Frame</i> de <i>Mi aporte</i> (1972). Auto-inscrição de Sara Gómez, ao lado de Gladys Egües.....	108
Figura 9: <i>Frame</i> de <i>Mi aporte</i> (1972). Cine-debate.....	109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 – BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE CUBA E A AMÉRICA LATINA DURANTE AS DÉCADAS DE 1960 E 1970.....	22
1.1 – O Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) e a Federación de Mujeres Cubanas (FMC): alguns apontamentos.....	22
1.2 – O <i>Nuevo Cine Latinoamericano</i> (NCL): um olhar a partir do gênero.....	36
CAPÍTULO 2 – OS PRIMEIROS 10 ANOS DA CARREIRA DE SARA GÓMEZ (1962-1971).....	47
2.1 – Sara Gómez e os debates político-culturais na primeira metade da década de 1960....	47
2.2 – Sara Gómez e a influência de Frantz Fanon.....	59
CAPÍTULO 3 – A MIRADA DE SARA GÓMEZ PARA O GÊNERO.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	130
ANEXO – FILMOGRAFIA DE SARA GÓMEZ.....	146

INTRODUÇÃO

“(...) depois da Revolução, quem vai limpar toda a sujeira na segunda-feira de manhã?”

Mierle Laderman Ukeles (1969, tradução nossa).

De cierta manera, a pergunta feita pela artista visual estadunidense Mierle Laderman Ukeles (1969) foi o ponto de partida desta dissertação. A pergunta, que por sua retórica soa mais como uma provocação, permite que imaginemos prontamente quem será essa pessoa, tendo em vista como se dá a divisão racial e sexual do trabalho em um país como o nosso, de produção e reprodução social fortemente marcadas pelo racismo e pelo patriarcado. Ao mesmo tempo, também nos faz pensar que, ainda que a ruptura proposta por uma Revolução – e aqui consideramos, necessariamente, a socialista – seja a premissa para a libertação de todas as pessoas da classe trabalhadora, as opressões sociais não deixarão de existir imediatamente após a tomada do poder pelo povo. Ao termos contato com o cinema da cineasta afro-cubana Sara Gómez, passamos a supor que talvez ecoe, logo na segunda-feira de manhã, uma outra pergunta, ao mesmo tempo simples e complexa: para quem se faz uma Revolução?

Figura 1: *Frame* de *Mi aporte* (1972). Sara Gómez.



Sara Gómez Yera (1942-1974) – ou apenas Sarita, como era chamada por pessoas próximas a ela e como assinou algumas de suas obras – foi uma cineasta pioneira sob vários pontos de vista. De antemão, devemos comentar que ela foi, provavelmente, a primeira

mulher cubana a dirigir um filme na ilha, o curta-metragem didático *Plaza Vieja*, em 1962, o qual também a consagrou, até onde a historiografia alcança, como a primeira diretora negra de cinema na América Latina. Além disso, em sua prolífica carreira, a qual conta com a direção de 18 curtas e médias-metragens e um longa-metragem, a cineasta elaborou uma obra preocupada em discutir os grandes temas do seu período histórico e de sua geração levando em consideração as determinações sociais de gênero, raça e classe como fundamentais para compreender – e fazer avançar – o processo revolucionário em curso. A nosso ver, o olhar de seu cinema para aqueles e aquelas que construíam cotidianamente a Revolução era fortemente marcado por um profundo e genuíno humanismo (Yero, 2017).

Sarita nasceu em Havana, em uma família de classe média negra, ou, como se dizia na época, de *clase media de color*, para designar negras e negros com educação média e universitária. De acordo com sua amiga Inés María Martiatu, em conhecida entrevista para Lourdes Martínez-Echazábal (2014, p. 237, tradução nossa), “a maioria dos membros da *clase media de color* vivia nos mesmos bairros em que os operários e trabalhadores simples”, em casas “relativamente modestas” e próximas a *solares*, isto é, a habitações insalubres onde viviam as famílias pobres. Comenta que nesses bairros também viviam imigrantes espanhóis, árabes e chineses e que em todos se praticavam as religiões de origem africana, como a Santería, o Palomonte e o espiritismo. Tratava-se de um ambiente cultural muito rico, sobretudo em relação à música: “ali se fundaram importantes orquestras e grupos, viveram compositores e cantores, e ali frutificou a trova tradicional, ao som do estilo habanero, a rumba” (Martínez-Echazábal, 2014, p. 237, tradução nossa), e de outras manifestações da tradição musical habanera. Foi nesse cenário em que a cineasta cresceu.

Sua família possuía forte tradição no meio da música – vários de seus parentes homens eram músicos, inclusive um de seus tios chegou a ser um dos principais clarinetistas na Sinfônica Nacional. Ela mesma, desde muito nova, recebeu educação musical: estudou durante anos no Conservatório de Havana. Ainda que não tenha seguido carreira na música, permaneceu no campo da cultura: trabalhou por um breve período com o jornalismo cultural, escrevendo para a revista *Mella*; depois para o suplemento dominical do jornal *Hoy*¹ e, a partir de agosto de 1961 até a sua morte, em junho de 1974, trabalhou como cineasta no Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC). Quanto às mulheres de sua família, Inés María Martiatu (Martínez-Echazábal, 2014) nos conta que sua mãe emigrou,

¹ Tanto a revista *Mella* quanto o jornal *Hoy* eram ligados ao Partido Socialista Popular (PSP). Entretanto, é importante mencionar que Sarita nunca foi uma militante organizada.

poucos anos antes da Revolução, para os Estados Unidos², e que suas três tias – uma era dentista, outra professora de pintura e outra professora de piano e modista – queriam muito a ela e a superprotegiam, por causa de suas crises de asma.

Entre novembro de 1960 e maio de 1961, estudou no *I Seminario de Etnología y Folklore*, que teve lugar no recém-fundado Teatro Nacional. Ainda que não se tenha o plano de estudos, sabe-se que discutiam, segundo Camila Valdés León (2015, p. 47, tradução nossa), “um mundo de ideias que questionava as manifestações do racismo, o falacioso humanismo europeu, as travas do colonialismo e do terceiro-mundismo, as divisões forçadas entre arte e folclore, entre a cultura popular inferiorizada e a alta cultura, legitimada como tal”. De acordo com o orientador do curso, o etnólogo cubano Angeliers León (1941, p. 16, tradução nossa), tratavam-se de encontros para a “formação de técnicos especializados na investigação da cultura de nosso povo”, o qual, para a autora Olga García Yero (2017), foi um curso determinante para Sara Gómez: ao inseri-la no campo da antropologia e da etnografia, ofereceu-lhe algumas das bases teórico-práticas por meio das quais realizaria o seu cinema – e, completamos, se posicionaria frente aos debates de seu tempo. Para seu amigo e colega de trabalho Tomás González (1989, p. 15, tradução nossa):

(...) Sara era uma socióloga nata. Gostava de meter o nariz nos mundos mais complicados. A investigação humana era o seu forte, mas sem premissas. Tentava ser objetiva na sua análise. Não era parcial. Deixava que os fenômenos com que era confrontada expusessem as suas leis. No entanto, ela não era empírica, em toda aquela aparência de loucura havia método, rigor, a ideologia com que formulava os seus planos era orgânica, nunca vinha de fora. Ela tinha sido aluna do Seminário do *Instituto de Etnología y Folklore*. Se formou com e ao mesmo tempo em que [Rogelio Martínez] Furé, Alberto Pedro e Miguel Barnet. Ela, quando saiu deste seminário, se refugiou no cinema. E o cinema foi o melhor instrumento que ela encontrou para a sua eterna indagação humana. Buscava a verdade através da lente, verdade quase sempre polêmica, como se para buscar problemas para si própria. Não ia do conhecido ao desconhecido, ela impôs como premissa o mais inocente “não sei” e, a partir desse momento, propôs-se a questionar a partir de dentro (González, 1989, p. 15, tradução nossa).

² Em 1958, Sara Gómez visitou sua mãe no Bronx, em Nova York, onde ela vivia, e passou 29 dias. Foi sua primeira e única viagem internacional. Apesar de alguns críticos superestimarem essa viagem no que tange à sua consciência racial, como se Sarita a tivesse criado ao entrar em contato com o racismo estadunidense, corroboramos com a visão de Inés María Martiatu, de que a cineasta já a tinha: “Eu não sei porque insistem em relacionar o racismo dos Estados Unidos e da África do Sul com o de Cuba. Insistem em relacionar a consciência racial de Sara com essa breve viagem. Como se aqui não houvesse suficiente racismo para vivê-lo e se dar conta... isso me assombra e me incomoda um pouco” (Martínez-Echazábal, 2014, p. 240, tradução nossa). Além disso, a entrevistada comenta que as referências musicais afro-estadunidenses e as ideias do movimento negro estadunidense já circulavam em Cuba, uma vez que era bastante comum que cubanos e cubanas viajassem para os Estados Unidos.

Desconhece-se como Sara Gómez entrou para o ICAIC. Entretanto, assim que entrou, logo foi para a área de direção: ao mesmo tempo em que iniciava sua produção como diretora, trabalhou como assistente de direção para Roberto Fandiño, em *Tiempo de pioneros* (1962), para Agnès Varda, em *Salut les Cubains!* (1963), para Tomás Gutierrez Alea, em *Cumbite* (1964) e, para Jorge Fraga, em *El robo* (1965). Realizou, para a Enciclopédia Popular³, os documentários *Plaza Vieja* (1962), *El Solar* (1962), *Solar Habanero* (1962) e *Historia de la piratería* (1963). Em seguida, dirigiu os curtas e médias-metragens documentais *Iré a Santiago* (1964), *Excursión a Vueltabajo* (1965), *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966), *Y... tenemos sabor* (1967), *En la otra isla* (1968), *Una isla para Miguel* (1968), *Isla del tesoro* (1969), *Poder Local, Poder Popular* (1970), *Un documental a propósito del tránsito* (1971), *De bateyes* (1971), *Atención prenatal* (1972), *Año Uno* (1972), *Mi Aporte* (1972) e *Sobre horas extras y trabajo voluntario* (1973). Morreu precocemente, em 1974, de uma forte crise de asma. Não terminou seu primeiro longa-metragem, *De cierta manera* (1974/1977), o qual, a partir de indicações de montagem deixadas por ela, foi finalizado por Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa⁴.

Em vida, a diretora não teve o reconhecimento que merecia: de acordo com Olga García Yero (2017), nenhuma de suas películas foi enviada para qualquer festival de cinema e, de suas obras, nenhuma recebeu, pela crítica de cinema, uma análise aprofundada, apenas algumas referências na revista *Cine Cubano*, do ICAIC. Apenas em 1977, três anos após sua morte, duas críticas sobre *De cierta manera* apareceram nessa importante revista e, 12 anos depois delas, em 1989, as revistas *Bohemia* e *Romance* publicaram alguns trabalhos jornalísticos sobre a diretora. Nesse mesmo ano, que marcou 15 anos de sua morte, foi organizada, pelo crítico Frank Padrón, na Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), a primeira homenagem pública à Sara Gómez na ilha, na qual se reuniram alguns amigos da diretora como a poeta Nancy Morejón, o etnólogo Rogelio Martínez Furé e os dramaturgos Gerardo Fulleda León e Tomás González. Nesse sentido, é importante mencionar também que várias de suas obras não foram exibidas na ilha em seu tempo – e um caso emblemático é certamente o média-metragem *Mi aporte*, exibido em Cuba pela primeira vez apenas em 2007⁵.

³ A Enciclopédia Popular visava a realização de documentários curtos com fins informativos e didáticos. Nos aprofundaremos nessa produção no primeiro capítulo desta dissertação.

⁴ Há relatos de que não foram esses dois consagrados diretores que finalizaram o longa-metragem, mas sim a própria equipe do filme. É importante pontuar que, independentemente de quem o finalizou, a presença e a autoria de Sara Gómez em *De cierta manera* não devem ser questionadas e/ou minimizadas.

⁵ O documentário foi exibido pela primeira vez em um colóquio realizado por Inés María Martiatu, amiga da diretora, em sua própria casa, em 2007 (Martínez-Echazábal, 2014). Falaremos mais sobre isso no terceiro capítulo desta dissertação.

De início, o nosso projeto de pesquisa não era apenas voltado ao cinema da cineasta cubana; ele propunha buscar compreender também o da cineasta brasileira Ana Carolina⁶. O projeto queria entendê-los frente aos seus presentes históricos, próximos temporalmente, porém completamente distantes em termos de conjuntura: enquanto a diretora cubana desenvolveu sua obra em um intenso processo revolucionário socialista, a brasileira o fez – ao menos, a filmografia escolhida – sob uma truculenta ditadura empresarial-militar e uma gradual abertura política. A partir do longa-metragem ficcional *De cierta manera* (1974-1977) e da trilogia de longas-metragens ficcionais *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987), queríamos entender como cada uma, em realidades tão diferentes, mobilizou distintas estratégias de linguagem para abordar temas tão “espinhentos” como a opressão de gênero, sem cairmos em análises tendenciosas como a da “teoria da ferradura”⁷. Pelo caráter bastante disruptivo que percebíamos nesses filmes, acreditávamos que poderíamos pensá-los como manifestos – e durante bastante tempo essa foi a nossa hipótese para este trabalho.

Uma leitura importante certamente foi a do artigo *Nuevo Cine Latinoamericano: una análise do cânone a partir do gênero*, da professora Marina Tedesco (2020), a qual permitiu que compreendêssemos a hipótese dos filmes como manifestos para além do seu aspecto apenas estético, mas inserida em um contexto maior de um atual esforço coletivo e feminista de reconhecer, diante do profundo apagamento histórico, a participação das mulheres no cinema latino-americano⁸ –, além de também nos fazer considerar a obra das diretoras em diálogo com o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). Ao reivindicarmos nossa hipótese, batíamos de frente em um dos fatores pelos quais a autora levantou como determinante para o

⁶ Ana Carolina Teixeira Soares, ou apenas Ana Carolina, nasceu em 1943 em uma família de classe média branca de imigrantes espanhóis em São Paulo. É formada em Medicina na Universidade de São Paulo (USP), com especialização em Fisioterapia e Paralisia Cerebral, e em Cinema, na Escola Superior de Cinema. Estreou no cinema como continuísta do longa-metragem de ficção *As amorosas* de Walter Hugo Khouri em 1967 e na direção com o curta-metragem documental *Lavra-dor* em 1968. Apesar de não creditada para essa função, apenas Paulo Rufino, seu companheiro na época, a cineasta reivindica a co-direção, a qual é reconhecida. Dirige outros curtas-metragens e o longa-metragem documental *Getúlio Vargas*; faz a trilha sonora de diversos filmes e dirige, em 1977, *Mar de rosas*, seu primeiro longa-metragem de ficção, sendo esse o formato que ela seguirá em suas próximas produções (Mocarzel, 2010). A diretora segue em plena atividade até hoje, aos 80 anos.

⁷ A “teoria da ferradura” apresenta a extrema-esquerda (comunismo) e a extrema-direita (fascismo) como se fossem semelhantes, priorizando a forma e não o conteúdo. Trata-se de uma teoria que visa defender o centro político como a melhor opção contra os extremos tidos como irracionais. Assim, em nossa pesquisa, nosso interesse em investigar de que forma a opressão de gênero aparecia em películas produzidas em contextos radicalmente diferentes não buscava, de forma alguma, apresentar os países como semelhantes; muito pelo contrário: queríamos entender como a opressão existente fazia parte da produção e reprodução social de cada um deles, sem aproximá-los por causa disso.

⁸ Trazemos, como exemplos desse empenho, as publicações do livro *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*, organizado por Karla Holanda e Marina Tedesco (2017), e do artigo *Auteurism, machismo-leninismo and other issues: women's labor in Andean Oppositional Film Production*, de Isabel Seguí (2018), as quais propõem análises de fôlego sobre a presença das mulheres no cinema brasileiro e andino, respectivamente.

fato de nenhuma mulher aparecer no cânone desse importante movimento cinematográfico militante e subcontinental: o pressuposto de que nenhuma delas se sentiu autorizada a escrever um manifesto. Uma vez que esse movimento foi engendrado a partir de filmes e de textos, dentre eles os manifestos, conferindo legitimidade e visibilidade para os seus autores, passamos a afirmar que, se as mulheres não os escreveram, elas certamente os filmaram.

Assim, ao longo da pesquisa e dos nossos estudos, o que também envolveu apresentações em congressos⁹ e inúmeras trocas com outras e outros pesquisadores, percebemos não apenas a pertinência da nossa hipótese, mas também a sua complexidade, a qual demandaria mais tempo para a desenvolvermos como ela merece. Dessa forma, a deixamos para nossas pesquisas futuras. Neste trabalho, defenderemos que, ainda que nenhuma mulher apareça no cânone do *NCL* e/ou tenha escrito um texto teórico considerado como um manifesto, isso não significa que elas não fizeram um cinema que desenvolvesse um pensamento crítico e próprio dentro do movimento. O desenrolar da pesquisa também nos fez perceber que o nosso desejo estava muito mais voltado a compreender o cinema da diretora cubana; portanto, também optamos por abordar apenas a sua filmografia e, mesmo assim, não a inicialmente pensada, mas todos os seus filmes, com exceção ao *De cierta manera*, decisão que explicaremos mais adiante.

Nosso interesse em apresentar todas essas mudanças não é outro senão o de dizer que o processo de escrita desta dissertação, por extensão também minha formação como pesquisadora, se guiou pelos caminhos que a própria pesquisa apontou. Nesse sentido, o Colóquio Internacional 50 anos ~~sem~~ com Sara Gómez¹⁰ foi, além de uma belíssima homenagem a essa grande cineasta, um evento imprescindível para este trabalho, uma vez que a imersão e a troca com os demais pesquisadores possibilitaram um maior aprofundamento em sua obra. Organizamos quatro mesas de temáticas diversas com apresentações de comunicações orais – *Diferentes abordagens sobre Iré a Santiago; Relações do cinema de Sara Gómez com políticas governamentais; Preservação, difusão e fontes da obra de Sara Gómez e Decolonialidade, religiosidade e subjetivação na filmografia de Sara Gómez* – e duas conferências – uma de abertura, apresentada pela professora convidada Olga García Yero, intitulada *Sara Gómez: transgressão e rebeldia*, e outra de encerramento, pela

⁹ Apresentamos nossa hipótese no IX Colóquio de Cinema e Arte da América Latina (Salvador, 2023) e no XXVI Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Foz do Iguaçu, 2023).

¹⁰ O evento foi organizado por Marina Tedesco (UFF), Renata Masini Hein (UFF) e Maíra Ezequiel (UFS) e ocorreu entre os dias 25 a 27 de junho de 2024, no Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF. Trata-se de uma homenagem ao cinquentenário de falecimento da diretora (1974-2024).

professora Marina Tedesco, intitulada *Sara Gómez e o início do cinema feminista na América Latina*.

O evento, que reuniu pesquisadoras e pesquisadores em diferentes níveis de formação do Brasil, do Chile, de Cuba e da Argentina, permitiu reflexões coletivas sobre múltiplos aspectos da obra da diretora, desde suas escolhas de linguagem ao seu diálogo com as transformações na ilha em seu presente histórico, bem como sobre as várias maneiras de se compreender os seus filmes, tanto pelas teorias do seu tempo quanto pelas contemporâneas, e sobre os desafios atuais de pesquisá-la¹¹ e de difundir, no Brasil, a sua filmografia. Para Olga García Yero (2024a, s/p, tradução nossa), um dos principais méritos do evento foi justamente “olhar para a obra da Sara Gómez desde uma perspectiva poliédrica”. Assim, percebemos que o Colóquio fez jus ao seu nome: é impossível falar de 50 anos sem a diretora, uma vez que seu cinema segue relevante e instigante, sob vários pontos de vista, até os dias de hoje, sem nunca ter deixado de provocar debates e tantas novas questões. A efeméride apenas confirmou o que já suspeitávamos: que talvez, pelo menos no Brasil, nunca se tenha estado tanto com ela.

Do nosso levantamento bibliográfico, as pesquisas sobre a obra da diretora em nosso país se deram apenas na última década¹². Das várias razões pelas quais isso pode ter ocorrido, ressaltamos três: a primeira, porque há uma maior facilidade de acesso à sua filmografia – vários de seus filmes estão no *YouTube* e em *streamings*, por exemplo –; a segunda, porque, como já mencionamos, há um atual interesse coletivo e feminista em recuperar, das margens da história, o cinema feito por mulheres pioneiras na América Latina – e Sarita se destaca também como uma mulher negra –; a terceira, porque o seu cinema segue relevante e bastante atual, isto é, ainda que esteja inserido na história, ele não é “datado”, possibilitando leituras que o relacionam com as teorias que ganharam fôlego nos últimos anos, como a do feminismo interseccional, o que também acaba por garantir-lhe visibilidade e interesse. Sobre isso, vale mencionar que, ao menos desde a virada das décadas de 1980 e 1990, o cinema de

¹¹ Em sua comunicação intitulada *Mitos y verdades en torno al cine de Sara Gómez en Cuba*, a professora Judith Silva Cruzatt apresentou sobre os desafios frente às fontes para pesquisar o cinema da cineasta. Dentre elas, disse que a entrevista de Marguerite Duras a Sara Gómez deve ser tomada com desconfiança, uma vez que nada comprova que essa entrevista de fato aconteceu. Assim, ainda que a tenhamos traduzido para o português e a publicado, não a utilizaremos como fonte neste trabalho, reconhecendo a possibilidade de que ela seja falsa.

¹² Destacam-se a dissertação *Trajetórias invisibilizadas: Matilde Landeta e Sara Gómez, a omissão das realizadoras na história do cinema*, de Lillian de Alcântara (2021), e os artigos: *Radicalizar o “Cine Imperfecto” cubano – Sara Gómez*, de Ana Maria Veiga (2018); *A contribuição de Sara Gómez para a linguagem do documentário cubano pós-Revolução de 1959: uma análise de Historia de la piratería e Guanabacoa: Crónica de mi familia: o pioneirismo de Sara Gómez no documentário autobiográfico*, de Marina Tedesco (2019; 2021); *O cinema de Sara Gómez: uma leitura sobre o contexto pós-revolução em Cuba*, de Cleonice Elias da Silva (2020); e *O feminismo de Sarita: limiar, dialética e interseccionalidade em De Cierta Manera*, de Cláudia Mesquita e Roberta Veiga (2021).

Sara Gómez é analisado, sobretudo pela crítica estadunidense, sob um viés feminista¹³ (Mesquita; Veiga, 2021).

Neste trabalho, nós também reivindicamos uma perspectiva feminista – e buscaremos jogar luz a como entendemos que a diretora escolheu retratar as determinações sociais de gênero, raça e classe em sua filmografia. É importante apontar, porém, que a cineasta – assim como tantas mulheres de seu tempo – nunca se reconheceu como feminista, uma vez que, ainda mais no contexto cubano, como veremos no primeiro capítulo desta dissertação, o feminismo era visto pela esquerda com desconfiança. Portanto, ressaltamos que é o nosso olhar para o seu cinema que é feminista, e não o seu cinema em si. Com isso, queremos dizer que buscaremos compreender de que forma gênero, raça e classe formam um todo em sua obra a partir das reflexões do seu próprio tempo histórico, sem cairmos em algumas análises que assumem o cinema da diretora como se ele estivesse à frente de seu tempo. A nosso ver, Sarita, mais do que ninguém, esteve e produziu sua obra no mais profundo comprometimento com o seu presente histórico – e a sua pertinência, ainda hoje, é graças a isso.

Em relação às pesquisas realizadas no Brasil sobre a diretora, também percebemos que a maior parte delas se dedica a estudar a película *De cierta manera* ou, ao menos, se debruça principalmente sobre ela. Isso não é à toa: trata-se do seu único longa-metragem ficcional, um formato que, como sabemos, possui maior destaque e prestígio. Dessa forma, visando contribuir com os estudos sobre a cineasta no país, tendo em vista a totalidade da sua filmografia, optamos por voltar o nosso olhar para todos os seus outros filmes, isto é, os seus curtas e médias-metragens documentais, realizados entre 1962 e 1973. Nos dedicaremos a mostrar, a partir desse *corpus* fílmico, o pensamento crítico e próprio da diretora sobre cinema, tanto em suas dimensões estéticas e narrativas quanto políticas.

No primeiro capítulo desta dissertação, buscaremos contextualizar alguns aspectos que consideramos essenciais para, nos capítulos seguintes, mergulharmos na obra da diretora. Assim, apresentaremos três principais pontos, relacionando-os: primeiro, o que é o ICAIC e como ele foi palco de importantes polêmicas para a definição do papel revolucionário da arte e do artista/intelectual na ilha socialista; segundo, o que foi a Federación de Mujeres Cubanas (FMC) e como podemos entender o tratamento dado às questões das mulheres em Cuba nos anos 1960 e 1970; terceiro, o que foi o NCL e de que forma esse movimento pode ser compreendido à luz do gênero. Trata-se, portanto, de um capítulo que não pretende, dados os

¹³ Ainda que pretendamos realizar um estudo mais aprofundado sobre isso, não nos parece coincidência que tal recuperação tenha se dado em um momento delicado para o socialismo cubano e para a luta de classes mundial, com o fim da URSS.

limites desta dissertação, esgotar toda a complexidade de tais assuntos, mas sim traçar, ao menos, um panorama sobre eles, de forma que, quando analisarmos a filmografia da Sarita, já tenhamos alguma familiaridade com seu contexto.

É, portanto, no segundo capítulo que entramos em sua obra. Nele, abordaremos de que forma Sarita se posicionou frente aos debates político-culturais nos anos 1960, jogando luz também ao olhar da diretora para a questão racial na ilha, o qual foi bastante influenciado por suas leituras de Frantz Fanon. Ao passarmos por 10 anos da sua carreira (1962-1971), analisando todas as suas películas de *Plaza Vieja* a *De bateyes*, apresentaremos algumas características que consideramos marcantes de seu cinema, desde já buscando apresentar aqueles que consideramos os seus principais aportes: sua abordagem sociológica e antropológica de cinema, preocupada com a análise de seu presente histórico sem abrir mão de experimentações de linguagem; sua concepção de que a classe trabalhadora não existe de forma abstrata, mas que ela é, necessariamente, racializada e generificada – e que ter isso em conta é fundamental para o avanço do socialismo na ilha –; e seu compromisso frente ao povo cubano e à Revolução, a partir de seu cinema fortemente humanista (Yero, 2017).

No terceiro e último capítulo, analisaremos seus documentários restantes, conferindo atenção especial ao média-metragem *Mi aporte*, o qual consideramos como paradigmático para compreendermos tanto a mirada da diretora para a questão de gênero – ainda que ela esteja, de certa forma, em todos os seus filmes – quanto para defendermos nossa hipótese de que Sarita, mesmo que fora do cânone e da história do *NCL*, tinha sua própria concepção de cinema dentro dos termos do movimento. Analisaremos a película procurando mostrar que ela nos permite importantes reflexões e até inflexões sobre o seu presente histórico, traçando críticas pertinentes frente a uma contradição urgente de seu tempo: que a fundamental campanha pela inserção das mulheres ao trabalho remunerado não aconteceu sem que a dupla jornada feminina de trabalho se intensificasse.

Ainda que veremos como isso se dá no desenvolver desta dissertação, acreditamos que seja importante pontuar, logo nesta introdução, que Sarita, ao apresentar, em toda a sua filmografia, as difíceis contradições do processo revolucionário em curso, não tinha outro objetivo a não ser fazer com que o socialismo avançasse. Em outras palavras: entendemos que a diretora, ao sondar e buscar entender o seu presente histórico, apresentando suas complexidades e impasses, visava jogar luz a alguns problemas inadiáveis, os quais precisavam ser verdadeiramente encarados para serem superados. Vale também mencionar que esses problemas levantados por ela eram relevantes por serem concretos, por afetarem, de distintas maneiras, a forma como as pessoas viviam e produziam as suas subjetividades,

dependendo de sua posição social – e aí está, a nosso ver, a melhor forma de compreendermos como as determinações sociais de gênero, raça e classe apareciam no seu cinema.

Dessa forma, tanto neste, quanto no capítulo anterior, buscaremos ao máximo não nos posicionar como “juízes da história” e/ou de forma anacrônica; muito pelo contrário: nosso esforço parte da compreensão de que devemos entender as obras à luz de seu contexto histórico, com todos os seus obstáculos, assumindo a própria Revolução como realização humana, passível de erros e acertos. Assim, ao analisarmos as contradições representadas nas películas, tentamos não fazer suposições idealizadas, seja desconfiando dos dirigentes revolucionários seja sugerindo que as soluções para todas as dificuldades fossem óbvias. A nosso ver, o posicionamento crítico de Sara Gómez também acabava por humanizar o socialismo cubano, distanciando-se de discursos triunfalistas e heróicos, e nos convidando, a todo instante, para o cotidiano das pessoas comuns, o qual, dialeticamente, era o que (e quem) construía a Revolução. Vale dizer que a diretora também não se preocupava em apresentar respostas aos problemas que ela mesma filmava, talvez por sua abordagem antropológica de cinema e/ou por reconhecer que elas deveriam vir de elaborações coletivas.

Por fim, mas não menos importante, destacamos nossa solidariedade militante a Cuba, país que enfrenta há mais de seis décadas um criminoso e covarde embargo econômico por parte da maior potência capitalista do mundo. Certamente, há quem queira que as trabalhadoras e os trabalhadores nunca mais se perguntem para quem se faz uma Revolução. Mas iremos.

CAPÍTULO 1 – BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE CUBA E A AMÉRICA LATINA DURANTE AS DÉCADAS DE 1960 E 1970

1.1 – O Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) e a Federación de Mujeres Cubanas (FMC): alguns apontamentos

A Revolução Cubana de 1959 não foi socialista desde o início: de acordo com a socióloga e cientista política Vânia Bambirra (2024 [1974]), ela foi impulsionada pela aliança de classes entre a pequena burguesia nacional e os trabalhadores, cuja vanguarda estava organizada no Movimento Revolucionário 26 de Julho. A Revolução passou para uma etapa proletária quando houve a incorporação das amplas massas ao processo e a organização do Estado e da economia em um sentido socialista: no dia 16 de abril de 1961, em um discurso histórico de Fidel Castro, o seu caráter socialista foi proclamado, afirmando se tratar de uma “Revolução democrática dos humildes, pelos humildes e para os humildes”. Assim, podemos considerar o período entre 1959 e 1961 como fortemente marcado por uma intensa luta de classes, na qual se percebeu que, para que a sociedade de justiça social que se almejava fosse conquistada, era necessário romper com a burguesia local e garantir todo o poder nas mãos do proletariado. Foi nesse contexto de transformação radical da qualidade da Revolução que surgiram as duas instituições que discutiremos a seguir: o ICAIC (fundado no dia 24 de março de 1959) e a FMC (criada em 23 de agosto de 1960)¹⁴.

Após apenas 83 dias do 1º de janeiro em que a Revolução foi vitoriosa, o Instituto de Cinema, o ICAIC, foi fundado. Aproveitando a estrutura dos Estúdios Biltmore, construídos durante o governo de Carlos Prío Socarrás (1948-1952) em uma área elitizada de Havana, o ICAIC, de acordo com Mariana Villaça (2010, p. 39), “foi planejado como um verdadeiro complexo cinematográfico e projetado para ser o maior centro de produção fílmica da América Latina”. Tratava-se de um complexo enorme, o qual “era composto por três estúdios de filmagem, reformados e dotados de novos equipamentos estrangeiros, dois laboratórios,

¹⁴ Para Vânia Bambirra (2024 [1974]), é a partir de julho de 1960, quando os EUA suspendem a compra do açúcar cubano, que não há outra alternativa para a Revolução a não ser avançar aceleradamente no sentido do socialismo: nacionalizam-se inúmeros bancos, empresas (dentre elas, redes cinematográficas) e fábricas, e realizam-se mudanças na qualidade das instituições do país. Assim, podemos entender que a criação do ICAIC se deu em um momento em que a Revolução ainda tinha um caráter nacional e democrático e a da FMC uma qualidade socialista.

escritórios, galpões que abrigavam várias oficinas (figurino, carpintaria etc), livraria, café, cinemateca, salas de projeção, edição” (Villaça, 2010, p. 40). O Instituto também se responsabilizava pela distribuição¹⁵ e pela exibição dos filmes produzidos, conforme as empresas e salas de cinema iam sendo nacionalizadas.

O ICAIC foi a primeira realização do governo revolucionário no campo cultural¹⁶ – e isso, certamente, não se deu à toa: ele tinha uma função concreta frente ao processo revolucionário em curso¹⁷. O cinema, ao ser considerado pela Lei nº 169 de Criação do Instituto (Cuba..., 2015 [1959], s/p, tradução nossa) como arte e também como o “mais poderoso e sugestivo meio de expressão artística e de divulgação e o mais direto e estendido veículo de educação e popularização das ideias”, deveria atuar como uma necessária ferramenta educacional e impulsora do espírito revolucionário e humanista nas massas, sem deixar de “preservar a sua condição de arte” (Cuba..., 2015 [1959], s/p, tradução nossa). Assim, o cinema, “como toda arte nobremente concebida, deve[ria] constituir uma chamada à consciência e contribuir para liquidar a ignorância, elucidar problemas, formular soluções e colocar, dramática e contemporaneamente, os grandes conflitos do homem e da humanidade” (Cuba..., 2015 [1959], s/p, tradução nossa). Dados os seus pressupostos e objetivos, o cinema revolucionário cubano ainda estava por ser inventado.

Antes de avançarmos, nos parece importante pontuar que, por parte dos discursos oficiais, havia uma retórica de que o cinema cubano foi inaugurado com a criação do Instituto, como se, antes de 1959, toda a experiência cinematográfica tivesse sido nula ou pouco expressiva. É bastante conhecida, por exemplo, uma citação de Alfredo Guevara¹⁸ (1960, p. 4, tradução nossa), na qual ele afirma, na primeira edição da revista *Cine Cubano*¹⁹,

¹⁵ A partir de maio de 1961, várias empresas distribuidoras mexicanas e estadunidenses foram nacionalizadas pelo governo revolucionário, o que resultou na criação da Distribuidora Nacional de Películas.

¹⁶ Outras instituições criadas com “a finalidade de inserir toda forma de organização e produção cultural no Estado pós-revolucionário” (Villaça, 2010, p. 39) foram, por exemplo, a Casa de las Américas (1959), o Ballet Nacional de Cuba (1959) e o Instituto Cubano de Rádio e Televisão (1962).

¹⁷ Não se trata de uma especificidade da Revolução Cubana; outras já haviam investido no cinema. De acordo com Marcelo Vieira Prioste (2014, p. 9): “O cinema, que ainda na precariedade de seus primórdios documenta a Revolução Mexicana (1910-1917), como registro de ‘atualidades’, logo em seguida tornar-se-ia motor difusor das ideias bolcheviques na Rússia de 1917. Neste sentido, a Revolução Cubana de 1959 seria mais um capítulo em que o meio cinematográfico foi convocado a dar o estofamento necessário ao novo imaginário social que entraria em vigência com a experiência cotidiana de uma sociedade em revolução”.

¹⁸ Alfredo Guevara foi o diretor do ICAIC desde a sua criação em 1959 até o ano de 1982 e depois entre 1992 e 2000. Ele era um intelectual de sólida formação acadêmica, um militante do PSP destacado por sua resistência frente à ditadura de Fulgêncio Batista e um amigo pessoal de Fidel Castro. Segundo Mariana Villaça (2010, p. 41), Alfredo Guevara “torna-se figura de destaque na história do cinema cubano, não apenas por ter exercido a função de presidente durante décadas a fio, mas também por ter assumido a condição de porta-voz e ‘historiador’ do Instituto”.

¹⁹ De acordo com Fabián Núñez (2009, p. 60), “a publicação *Cine cubano* surge, em 1960, como o periódico oficial do ICAIC, inicial e oficialmente intitulada *Revista del Cine Cubano*. Embora existissem outras publicações com colunas dedicadas ao cinema (como *Bohemia*, *Verde Olivo*, *Revolución*, *La Gaceta de Cuba*,

que o cinema cubano não existia, pois, “exceto por esforços esporádicos, isolados e condenados ao fracasso, nunca houve nenhuma tentativa de produzir uma obra artística”. Trata-se, por óbvio, de um certo exagero, o qual tinha uma intenção clara: de apresentar a Revolução como fundadora de uma *verdadeira* cinematografia nacional, isto é, como o marco zero da história desse cinema – e vale mencionar que, logo após a Revolução, os primeiros dois filmes produzidos foram feitos pelo Departamento de Cinema da Direção Nacional de Cultura do Exército Rebelde²⁰, criado em janeiro do mesmo ano, antes de o ICAIC existir.

Além disso, o crítico Juan Antonio García Borrero (2001) não apenas questiona essa perspectiva da tábula rasa do cinema nacional como também aponta para o “caráter restritivo da associação do termo ‘cinema cubano’ apenas à produção do ICAIC, uma vez que os cineclubes e os diretores amadores tiveram um papel importante nessa história” (Villaça, 2010, p.60). Nesse sentido, Mariana Villaça (Villaça, 2010, p. 61) destaca que o Ministério da Educação e o Ministério das Forças Armadas também faziam filmes para fins didáticos e “possuíam estúdios próprios, profissionais e salas de projeção”. Assim, ainda que o ICAIC centralizasse as realizações cinematográficas na ilha, ele não era a única instituição que as fazia. É importante, porém, reconhecermos que, mesmo que o cinema nacional não tenha começado com a Revolução, nem tenha sido produzido pelo ICAIC em sua totalidade, isso não significa que o Instituto de Cinema não tenha sido um marco fundamental para a história e para o desenvolvimento do cinema cubano. Segundo Ignacio del Valle Dávila (2014, s/p, tradução nossa):

(...) a criação do ICAIC em 1959 significou um antes e um depois para o desenvolvimento cinematográfico no país, pois instaurou um modelo de desenvolvimento cinematográfico sólido, centralizado e definido, onde até então havia existido apenas experiências individuais, privadas e sem estratégias de desenvolvimento suficientemente elaboradas. Não apenas mudou a forma de fazer cinema, mas mudou – e isto é o fundamental – a forma de *entender* o cinema (Dávila, 2014, s/p, tradução nossa).

As produções cinematográficas priorizadas pela Revolução foram os documentários e noticiários. Das possíveis justificativas para essa preferência, levantamos três, também apontadas por Tainá Menezes (2019, p. 43): a primeira, de que a linguagem documental se

etc), a revista *Cine cubano* se transforma no periódico que concentra o ‘discurso oficial’ do ICAIC”. Segundo Mariana Villaça (2010, p. 81), a revista nos “oferece uma espécie de ‘guia’ da história do Icaic e da política cultural cubana”.

²⁰ Tratam-se dos documentários *Esta tierra nuestra*, de Tomás Gutiérrez Alea, e *La vivenda*, de Julio García Espinosa. Esses filmes, junto a *El Mégano*, de Julio García Espinosa, formavam “o antecedente direto do que seria o ICAIC” (Castillo, 2012, p. 220 *apud* Beskow, 2016, p. 36). Os cineastas compuseram o “primeiro escalão” do Instituto, participando da sua criação.

tratava de uma opção economicamente mais viável em relação à ficcional, tanto por permitir equipes reduzidas, quanto por exigir menos gastos com equipamentos, cenários e figurinos; a segunda, de que essa linguagem trazia “a realidade como matéria-prima”, atuando no sentido de divulgar e reforçar o presente cubano de intensa transformação social às amplas massas; a terceira, de que se tratava de uma linguagem conhecida pelo público cubano, devido à tradição de produção de cinejornais na ilha²¹.

Nesse sentido, não tardou para que o *Noticiero ICAIC Latinoamericano* fosse criado. Fundado em maio de 1960 por Alfredo Guevara e estreado nas salas de cinema em 6 de junho do mesmo ano, “o *Noticiero* nasceu como uma maneira de difundir as reformas, as decisões políticas e os posicionamentos ideológicos da Revolução e, em geral, os imaginários sociais ligados a ela. Soma-se a isso a divulgação e o apoio às lutas de ‘libertação’ do Terceiro Mundo” (Dávila, 2014, s/p, tradução nossa). Tinham entre 10 a 20 minutos de duração, eram exibidos semanalmente e alguns se tornaram documentários com títulos próprios. Ajudaram a consagrar, em 1493 obras, a linguagem cinematográfica do documentário revolucionário cubano, marcada pelo:

(...) uso expressivo de intertítulos, colagem de materiais variados, uso de ‘rimas imagéticas’ (comparação e superposição de imagens), recusa à narração em *off*, experimentalismo sonoro e desenvolvimento do discurso narrativo a partir do ‘choque dialético entre duas sequências’, recurso bastante explorado nos noticiários (Villaça, 2010, 93-94).

Dirigido por Santiago Álvarez²², o *Noticiero* deu conta, enquanto foi produzido²³, “de uma amplíssima série de acontecimentos que marcaram a segunda metade do século XX em Cuba, América Latina, EUA, Europa, URSS, boa parte da África e do Sudeste Asiático” (Dávila, 2014, s/p, tradução nossa). Sua equipe, formada por cineastas e repórteres, esteve em quase 100 países e, segundo Ignacio del Valle Dávila (2014, s/p, tradução nossa), registrou materiais que “são, em muitos casos, o único documento audiovisual que existe desses

²¹ Segundo Mariana Villaça (2010, p.64), “em 1945 havia cerca de seis empresas atuando nesse ramo e, antes da criação do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, (...) já existiam três noticiários do gênero que circulavam pelo país”.

²² Santiago Álvarez é considerado “o autor mais prolífico da história de Cuba e, provavelmente, de toda a América Latina” (Dávila, 2015, s/p, tradução nossa), tendo realizado mais de 500 noticiários, em que 30 se transformaram em documentários com títulos próprios, e dois filmes de ficção. Antes da criação dos *Noticieros*, o cineasta já havia trabalhado com jornalismo, mas nunca com cinema. Conhecia Alfredo Guevara da militância no PSP e da Sociedad Cultural Nuestra América, em que ambos foram fundadores, em 1951. A Sociedad “organizava espaços de formação e difusão artística e cultural, por meio de cine-clubes, debates e conferências” (Beskow, 2016, p. 93) e, após a Revolução, vários de seus membros foram convidados a compor as instituições estatais, em especial o ICAIC.

²³ Produzido até 1991, tornou-se o noticiário mais longo da América Latina.

acontecimentos”. Nesse sentido, ainda que tenha retratado praticamente o mundo todo, chamamos atenção para o seu próprio nome – *Noticiero ICAIC Latinoamericano* –, o qual não se diz cubano ou mundial: seu título revela “uma vontade de integração latinoamericana frente ao crescente isolamento político de Cuba, que desembocou na sua expulsão da OEA no início de 1962 e na ruptura de relações diplomáticas com os países da região, a exceção do México” (Dávila, 2014, s/p, tradução nossa). Trata-se, portanto, de um noticiário fortemente alinhado às lutas anti-imperialista e latino-americanista defendidas pela Revolução – não coincidentemente, como veremos, foi uma grande influência para o *NCL*.²⁴

Santiago Álvarez (2016 [1968], p. 269) realizou uma filmografia que ficou conhecida como cinema-urgente (Labaki, s/d), isto é, um cinema militante implicado com a luta social frente à “urgência do Terceiro Mundo”. No manifesto *Arte y compromiso*, o diretor afirma que “o caráter social do cinema exige uma maior responsabilidade do cineasta” (Álvarez, 2016 [1968], p. 269). Assim, para ele, o cineasta comprometido deveria realizar um cinema que atuasse frente às lutas do seu presente histórico, assumindo não acreditar em um “cinema pré-concebido” e/ou feito para a posteridade²⁵.

O desejo de compreender qual seria o papel do intelectual diante da Revolução não era apenas de Santiago Álvarez: tratava-se de um extenso debate que perdurou durante toda a década de 1960, mobilizando calorosas discussões à luz da conjuntura de transformações profundas. Dados os limites desta dissertação, não nos aprofundaremos neste assunto em toda a sua complexidade; apenas tentaremos dar conta de uma importante polêmica, a qual teve o ICAIC como palco: o “Caso *P.M.*”. Realizado com recursos próprios por Sabrá Cabrera Infante e Orlando Jiménez-Leal, fora do ICAIC, *P.M. (Pasado meridiano)* foi um documentário de 23 minutos, cujo enérgico debate levantado foi responsável por levar o governo revolucionário a formular uma definição de política cultural para a ilha, ainda em

²⁴ É importante mencionar a publicação, na França, em 2022, do livro *Noticiero ICAIC: 30 ans d'actualités cinématographiques à Cuba*, organizado por Nancy Berthier e Camila Arêas. A obra, que reuniu pesquisadores da França, da Espanha, de Portugal, do Brasil, da Argentina, do Chile e de Cuba, é fruto da parceria entre o ICAIC e o Instituto Nacional del Audiovisual (INA), feita em 2012, que permitiu a restauração e digitalização de todos os *noticieros*. Trata-se de uma publicação pioneira ao propor análises que abrangem a totalidade dos filmes. Para saber mais sobre o livro, consultar: AGUIAR, Carolina Amaral. Nancy Berthier y Camila Arêas (dir.), *Noticiero ICAIC: 30 ans d'actualités cinématographiques à Cuba*. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Comptes rendus et essais historiographiques, 15 dez. 2022. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/90562>. Acesso em: 25 fev. 2025.

²⁵ Neste manifesto, Santiago Álvarez compreende que, em Cuba, em 1968, o desafio estava em realizar uma cinematografia que lutasse tanto contra o imperialismo estadunidense quanto contra o burocratismo na Revolução, o qual prejudicava o papel crítico da arte e da percepção da realidade. Defendia que “não se pode unilateralizar a arma de combate”: “deixar de lutar contra o burocratismo dentro do processo revolucionário é tão negativo quanto deixar de lutar contra o inimigo” (Álvarez, 2016 [1968], p. 269, tradução nossa).

1961 (Villaça, 2010), isto é, em um contexto marcado pelo ataque à Baía dos Porcos e pela deflagração do caráter socialista da Revolução, o qual exigia posturas firmes e combativas.

O curta-metragem *P.M.* “documentava, com câmera escondida – recurso inspirado no free cinema inglês, bastante apreciado em Cuba nesses anos – a boemia de Havana, (...) com toda sua clientela habitual: prostitutas, vagabundos, trabalhadores de origem simples (negros, a maioria)” (Villaça, 2010, p. 51), se divertindo próximos à região portuária. Segundo Mariana Villaça (2010, p. 52), o filme foi condenado por três principais motivos: primeiro, por revelar uma Havana de “cabarés e vícios”, a qual relembra o até então passado recente de quando Cuba era a “colônia de férias” dos estadunidenses endinheirados, prejudicando a formação do Homem Novo²⁶ cubano; segundo, por não apresentar a necessária intenção pedagógica exigida dos documentários, devido ao “formato experimental do curta – uma câmera que passeava e captava as imagens ‘no calor da hora’, com som ambiente, sem qualquer didatismo ou a condução de uma narração linear”; terceiro, por ter sido feito fora do ICAIC, sendo exibido “num programa de TV do qual participavam muitos intelectuais ‘liberais’: *Lunes en Televisión*, transmitido pelo Canal 2”²⁷.

As críticas ao documentário se iniciaram no ICAIC e logo se expandiram para todo o campo cultural, e “o resultado, ao fim, foi a proibição e a apreensão desse filme, considerado contra-revolucionário, apesar de não ter sido assistido pela maior parte das autoridades, inclusive Fidel Castro” (Villaça, 2010, p. 53). Não tardou para que 200 cineastas e outros intelectuais assinassem um abaixo-assinado contra essa decisão, e que os debates seguissem de forma acentuada nas instituições culturais. A pedido de Alfredo Guevara, foi convocada uma assembleia, cujo objetivo era a deliberação coletiva de quais seriam os pressupostos que guiariam o papel do intelectual em Cuba. Nesse evento, que ocorreu em junho de 1961, Fidel Castro pronunciou o famoso discurso que seria publicado com o título *Palavras aos intelectuais*, o qual foi “considerado o primeiro esboço de política cultural governamental em Cuba e determinou uma espécie de ‘topografia moral e institucional’ para as ações e relações do campo cultural” (Villaça, 2010, p. 54).

Em *Palavras aos intelectuais*, Fidel Castro (2017 [1961], p. 146) não se dedica a definir os aspectos conceituais e/ou teóricos que deveriam orientar os intelectuais. Na

²⁶ Em resumo, o “Homem Novo” era o sujeito revolucionário. Nos capítulos 2 e 3, veremos o termo com maior profundidade.

²⁷ O programa *Lunes en Televisión* pertencia ao suplemento literário *Lunes de Revolución*, o qual, neste momento, “era acusado de ser uma publicação extremamente pretensiosa, eclética e elitista, por ostentar uma linguagem inacessível às massas e tratar de temas considerados pouco pertinentes ao momento político” (Villaça, 2010, p. 53), tanto o programa quanto o suplemento foram fechados ainda em 1961. Apenas em 1962, o Instituto Cubano de Rádio e Televisão foi criado, centralizando as produções televisivas.

verdade, o que ele deixa bem claro é que “dentro da Revolução, tudo; contra a Revolução, nada”, isto é, que nenhuma obra individual era mais importante do que a obra histórica de um povo inteiro, a Revolução. Enfatiza que a Revolução era, por essência, a luta pela liberdade; assim, só “asfixiaria o espírito criador” daqueles e daquelas que não estavam seguros de suas convicções revolucionárias. A arte deveria se comunicar com a população cubana, defender a Revolução e se desenvolver criativa e esteticamente. Para ele, aliás, o próprio processo revolucionário em curso era condição para que a arte e a cultura prosperassem no sentido de se tornarem “um verdadeiro patrimônio do povo”²⁸. No segundo capítulo desta dissertação, veremos como esse debate seguiu nos anos seguintes e, principalmente, como Sara Gómez se posicionou frente a ele.

O ano de 1961 também foi marcado por outros acontecimentos no ICAIC, diretamente relacionados ao papel do cinema como meio de comunicação de massas dentro da Revolução: a criação do cine-móvel e da Enciclopédia Popular. Inspirados nos “trens vermelhos” soviéticos²⁹, os cine-móveis eram “unidades móveis”³⁰ que realizavam exibições de filmes em lugares da ilha onde não havia salas de cinema, de forma a ampliar o público: “as sessões itinerantes de cinema eram levadas a escolas, CDRs (Comités de Defensa de la Revolución), sedes da Unión de Jóvenes Comunistas, granjas, fazendas, sindicatos, fábricas, hospitais, parques e outros espaços públicos” (Villaça, 2010, p. 69). O cine-móvel foi uma importante iniciativa, a qual conseguiu de fato levar o cinema ao povo – “foi para muitos camponeses a primeira experiência artística de suas vidas” (Soalheiro, 2011, p. 65)³¹ – e atuar na batalha das ideias: são sempre “citados, pelo ICAIC, como uma experiência exemplar” (Villaça, 2010, p. 70).

Quanto à Enciclopédia Popular, ela se tratava da produção de curtas-metragens

²⁸ Em agosto de 1961, foi realizado o I Congresso Nacional de Escritores e Artistas de Cuba, o qual estabeleceu a centralização de todos os artistas e literatos na UNEAC e reforçou o discurso de *Palavras aos intelectuais*. Nesse congresso, foi anunciada a criação do Partido Unificado de la Revolución Socialista e da Escuela Nacional de Arte.

²⁹ Os “trens vermelhos” foram inaugurados em 1918 e reinventados em 1930 pelo cineasta Alexander Medvedkine, o qual “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” (Soalheiro, 2011, p. 22). Tratavam-se de sessões que buscavam “estimular a conscientização política e maior integração nacional (Villaça, 2010, p. 69).

³⁰ A primeira “unidade móvel” foi um caminhão soviético adaptado para as projeções. Logo, “jeeps, mulas, barcos e até bicicletas dotadas de projetores” (Villaça, 2010, p. 69) passaram a ter essa função. De acordo com Cristina Beskow (2016, p. 121), os projetionistas do cine-móvel também eram responsáveis por promoverem debates com o público após as exibições, o que acabava por subverter “a divisão social do trabalho, embaralhando as separações entre os trabalhos manual [como projecionista] e intelectual [como debatedor]”.

³¹ Diversas outras políticas foram feitas no campo visando as suas necessidades sociais específicas. Segundo Itamara Silveira Soalheiro (2011, p. 66), “também se desenvolveram as escolas no campo, bibliotecas itinerantes (*Bibliobuses*), museus itinerantes, teatro de montanha, balé nos campos de cana etc.”. A população do campo também tinha maior facilidade no acesso a bolsas de estudos.

informativos de aproximadamente 10 minutos, os quais apresentavam, em cada edição, “uma variedade de assuntos de interesse dos espectadores, abordados da forma mais simples possível e com predominância de linguagem didática, a fim de atingir a todos os tipos de público, sem dificultar a sua compreensão” (Castillo, 2021, s/p, tradução nossa). Sua criação deve ser entendida dentro do contexto da Campanha Nacional de Alfabetização³², isto é, como a contribuição do cinema para que essa grande meta social fosse alcançada³³. Além disso, a Enciclopédia Popular também participou do processo de aprendizagem dos novos cineastas cubanos: diretores como Nicolás Guillén Landrián, Humberto Solás e Sara Gómez passaram pela realização dessas pequenas “notas filmicas” antes de irem para os outros departamentos cinematográficos do ICAIC.

Nesse sentido, é importante mencionar que o aprendizado dos cineastas cubanos nestes primeiros anos da Revolução também se deu a partir da presença de realizadores estrangeiros em Cuba. A convite do ICAIC, renomados diretores como o holandês Joris Ivens, o soviético Roman Karmen e o francês Chris Marker produziram filmes na ilha, tendo os cineastas cubanos como assistentes. Com esse intuito, Sara Gómez trabalhou como assistente de direção da belga Agnès Varda, em *Salut les cubains!* (1963). Apesar dos boatos de que Sarita havia sido escolhida pela cineasta apenas porque sabia dançar o cha-cha-cha³⁴, Agnès Varda, em entrevista, afirmou outra coisa: “Eu falo espanhol [logo, não precisaria de uma intérprete]. Ela [Sara] era, antes de tudo, quem facilitava o encontro com as pessoas. E uma cúmplice” (Ziebinska-Lewandowsk, 2015, p. 8 *apud* Tedesco, 2019a, p.109).

No documentário *¿Dónde está Sara Gómez?*, de Alessandra Gavin-Müller (2005), Agnès Varda diz que ela e Sara Gómez conversavam muito sobre serem mulheres e cineastas – e o tanto que a sociedade queria fazê-las escolher entre ter “uma vida normal, cuidar da família e assim por diante, ou ser uma artista e sacrificar algo” (tradução nossa). Acreditamos que a percepção das cineastas diz muito sobre a inserção social das mulheres na época e, principalmente, sobre o papel que deveriam assumir como esposas e mães. Ainda que

³² Ainda que desde 1959 o governo revolucionário já tivesse importantes medidas para a alfabetização dos cubanos e das cubanas, o ano de 1961 foi chave para a conquista desta belíssima meta social. Iniciada em abril e finalizada em dezembro do mesmo ano, a Campanha Nacional de Alfabetização praticamente zerou a taxa de analfabetos do país. Nesse momento, o analfabetismo era considerado uma das faces perversas do imperialismo; assim, a Campanha também se inseria na luta anti-imperialista travada pela Revolução. Para saber mais, consultar: Peroni, Vera Maria Vidal. **A campanha que erradicou o analfabetismo em Cuba**. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

³³ Para o crítico Juan Antonio García Borrero (2020, s/p, tradução nossa), desvincular essa produção de seu contexto “pode levar ao problema de desumanizar a história de um Instituto que, embora tenha procurado se inserir na modernidade cinematográfica praticamente sem passar pelo período clássico que teria trazido uma tradição industrial, não estava de forma alguma alheio às demandas governamentais da época”.

³⁴ De acordo com Marina Tedesco (2019, p. 109), “infelizmente, a deslegitimação das mulheres tem sido uma constante em diferentes momentos da história do audiovisual”.

traremos essa discussão de forma aprofundada no terceiro capítulo desta dissertação, aqui ela nos serve de gancho para compreendermos, em linhas gerais, como as mulheres se organizaram dentro do processo revolucionário. Analisaremos, portanto, a criação da FMC e a sua função na Revolução, levando em consideração as décadas de 1960 e 1970.

A FMC foi criada com o objetivo de trazer o movimento de mulheres cubanas para dentro do processo revolucionário, tornando-se “uma força entusiasta, numerosa, grande e, sobretudo, decisiva para a Revolução” (Soto, 2011, p. 3, tradução nossa). As mais de 280 associações de mulheres existentes na ilha naquele momento foram unificadas em uma única organização, uma organização de massas, a FMC, a qual deveria contribuir para a formação da Mulher Nova³⁵ cubana, tendo em vista os desafios das mulheres em determinada conjuntura. Vilma Espín³⁶ foi nomeada como presidenta da instituição, ocupando o cargo até a sua morte, em 2007.

A nosso ver, compreender o momento de fundação da FMC, isto é, o contexto de transformação da qualidade do processo revolucionário, é fundamental para entender a sua própria função no sentido da defesa e da consolidação da Revolução. Vale mencionar que a Federação não foi a primeira organização de mulheres criada pelo governo revolucionário, mas sim, ainda em março de 1959, as Brigadas Femininas Revolucionárias do 26 de Julho³⁷, as quais “agruparam as mulheres, sem distinção de nenhum tipo, com o objetivo de apoiar as diferentes tarefas que emergiam com a rapidez do entusiasmo revolucionário daqueles primeiros momentos” (Yero, 2024b, s/p, tradução nossa). Acreditamos que a necessidade de fundir todas as associações e trazer o movimento de mulheres para dentro da Revolução, por meio da criação da FMC, foi uma exigência da transformação de Cuba em um país socialista, organizado politicamente no modelo leninista do centralismo democrático³⁸.

³⁵ Resumidamente, a “Mulher Nova” é a *sujeita* revolucionária. Veremos o termo com mais detalhes no terceiro capítulo desta dissertação.

³⁶ Vilma Espín é conhecida como “a eterna presidenta da FMC”, tendo ocupado o posto por quase cinco décadas. Vilma Espín era engenheira e foi uma destacada militante do Movimento Revolucionário 26 de Julho. Também foi membra do Comitê Central do Partido Comunista de Cuba.

³⁷ De acordo com Olga García Yero (2024b, s/p, tradução nossa), as Brigadas “tiveram, entre os seus objetivos de trabalho, a luta contra o flagelo da prostituição, a regeneração dos presos comuns e a intervenção nos bairros mais pobres da capital para realizar os primeiros censos e entregar brinquedos às crianças que ali viviam mal”. Segundo a autora, “não parece que tenha existido uma plataforma de ação, mas, apesar disso, [a organização] mobilizou uma boa quantidade de mulheres de diferentes setores da população e de sindicatos que participaram, inclusive, na criação das primeiras milícias femininas” (Yero, 2024b, s/p, tradução nossa). As Brigadas foram propostas por Che Guevara e dirigidas pela historiadora Gladys Marel García.

³⁸ Centralismo democrático é a forma organizativa de um Partido marxista-leninista. Para saber mais, consultar: 1- REIS, Dinarco. Democracia burguesa x centralismo democrático. **Partido Comunista Brasileiro**, 2020 [1983]. Disponível em: <https://pcb.org.br/porta12/25981>. Acesso em: 10 fev. 2025; 2- CABRAL, Amílcar. Aplicar na prática os princípios do Partido. **Traduagindo**, 3 out. 2021 [1977]. Disponível em: <https://traduagindo.com/2021/10/08/amilcar-cabral-aplicar-na-pratica-os-principios-do-partido/>. Acesso em: 10 fev. 2025.

Nesse momento, o governo revolucionário não apenas enfrentava os inúmeros ataques externos imperialistas, os quais exigiam unidade na luta, mas buscava superar a “ingerência imperialista [que] permeava todos os níveis da sociedade cubana, condicionando o caráter da economia e das instituições políticas e culturais aos seus interesses de exploração” (Bambirra, 2024 [1974], p. 197). Assim, o Estado e a economia precisavam se reorganizar de maneira profunda. A importância das organizações de massas se dava no sentido em que elas atuavam como “correias de transmissão”, isto é, como pontes importantes entre o governo revolucionário e as massas trabalhadoras, incorporando-as à Revolução. Lênin (2013 [1920], s/p), em um acalorado debate sobre o papel dos sindicatos, compreende que, dentro do contexto específico de seu presente histórico, “não se pode realizar a ditadura [do proletariado] sem várias ‘correias de transmissão’, que vão da vanguarda às massas da classe avançada, e destas às massas trabalhadoras”. No contexto cubano, podemos entender que a FMC buscava fazer essa intermediação entre a vanguarda revolucionária e as mulheres trabalhadoras³⁹.

Em sua fala no evento de constituição da FMC no dia 23 de agosto de 1960, Fidel Castro (2017 [1960], p. 132) entende que a nova organização deveria “organizar a mulher cubana, preparar a mulher cubana, ajudar as mulheres cubanas em todas as ordens” de forma que, “nesta etapa revolucionária, faça desaparecer até o último vestígio de discriminação; e tenha, a mulher cubana, por suas virtudes e seus méritos, o lugar que lhe corresponde na história da pátria” (Castro, 2017 [1960], p. 133). Ao longo das décadas 1960 e 1970, a Federação atuou em inúmeras atividades sociais e de impacto, bem como na elaboração do Código da Família, de 1975, e na Constituição, de 1976, o que veremos no terceiro capítulo. Como foi destacado na declaração final do Segundo Congresso da FMC, realizado em 1974, as mulheres se implicaram “em tarefas de educação e na luta contra o analfabetismo, nas campanhas pela incorporação das mulheres ao trabalho assalariado e no trabalho de aprofundamento da consciência política e ideológica das mulheres” (Soto, 2011, p. 4, tradução nossa).

Nessas duas primeiras décadas após a sua criação, a FMC não se envolveu em muitas formulações teóricas sobre a vida das mulheres, permanecendo de fora, por exemplo, do

³⁹ No contexto da Revolução Russa, também houve uma instituição criada para organizar as mulheres trabalhadoras, o Jenotdel. Fundado, em 1919, por Alexandra Kollontai, Inessa Armand, Nadejdra Krúpskaia, Konkordia Samóilova, Klavdiia Nikolaieva e Zlata Lilina, o Jenotdel era “o departamento do Partido Bolchevique responsável não apenas pela organização do trabalho de agitação e propaganda entre as mulheres operárias e camponesas, como pela organização de creches, escolas e lavanderias públicas” (Peixoto, 2021, p.37). O Jenotdel atuou no sentido de “aprofundar a consciência política das mulheres e legitimá-las como ser político que pudesse cooperar para a construção do Estado operário socialista, instruindo-as de seus novos papéis sociais” (Senna, s/d, s/p).

profundo debate sobre o papel do intelectual dentro da Revolução ao longo da década de 1960. De acordo com Ivette Sónora Soto (2011, p. 16, tradução nossa), “era a época de um discurso de universalismo histórico, obviamente masculino” e as mulheres sob a direção da Federação não participaram das discussões no campo estético e no da batalha das ideias. A autora também percebe que, no primeiro momento da revista *Cuba Socialista*⁴⁰, órgão teórico e oficial do Partido Comunista de Cuba, aparece apenas um único texto dedicado a compreender a “questão das mulheres”, o artigo *La mujer en la Revolución cubana*, de Vilma Espín (1961). Quanto à década de 1970, a historiadora entende que, ainda que apareçam algumas publicações importantes, como o dossiê *La mujer* na revista *Casa de las Américas* em 1971, não se pode falar em um salto favorável ou numeroso nos estudos teóricos sobre as mulheres.

É importante mencionarmos, porém, que, ainda que a questão seja mais complexa do que conseguimos expor neste trabalho, consideramos exagerada a afirmação da socióloga Maxine Molyneux (2013, p. 128, tradução nossa) de que “se proibiram os escritos feministas e nunca houve um verdadeiro interesse na teoria feminista nem dentro nem fora da FMC”. Provavelmente a autora desconhece, por exemplo, os importantes trabalhos de Isabel Larguía e John Dumoulin, intelectuais pioneiros que elaboraram sobre a opressão da mulher à luz da lei do valor marxiana⁴¹. Compreendemos, ainda assim, que o feminismo não era bem aceito na época e que, de fato, era tido com desconfiança: não à toa, ao menos no período estudado, Vilma Espín se posicionava veementemente contrária ao movimento feminista que ganhava fôlego nesse período (Bellucci; Theumer, 2018) – e a própria Sara Gómez nunca se entendeu como feminista.

Em Cuba, nessas primeiras décadas, havia uma compreensão generalizada de que o feminismo era uma ideologia burguesa e imperialista, a qual acabava por dividir os trabalhadores, opondo mulheres e homens. Entendiam que o feminismo fazia com que as mulheres lutassem apenas por seus interesses particulares, tratando o homem como seu inimigo; conseqüentemente, isso fazia com que elas se desviassem da luta verdadeiramente revolucionária, a qual era “junto ao homem, (...) por independência, justiça social e soberania” (FMC, 1980, p. 6-7 *apud* Barbieri, 1980, p. 65). Segundo Margaret Randall

⁴⁰ A autora compreende o primeiro momento da revista *Cuba Socialista* como o período de setembro de 1961 a fevereiro de 1967. A revista “tinha entre seus objetivos divulgar as experiências da Revolução Cubana, bem como levantar e discutir os problemas enfrentados nas diferentes áreas da vida política e social, mas parece que as mulheres cubanas não apresentaram problemas em nenhuma dessas áreas” (Soto, 2011, p. 16-17, tradução nossa).

⁴¹ Isabel Larguía e John Dumoulin formularam o conceito de “trabalho invisível” para compreender o papel do trabalho doméstico socialmente realizado por mulheres na sociedade dividida em classes. Abordaremos a produção dos intelectuais, que viveram por décadas em Cuba, no terceiro capítulo desta dissertação.

(Bellucci; Theumer, 2018, p. 47, tradução nossa), feminista estadunidense que viveu exilada durante anos na ilha socialista, as teorizações que iam além do posicionamento do comunismo internacional de “que a contradição fundamental era a de classe e que através da luta de classes ‘o problema da mulher’ se resolveria” não eram vistas com bons olhos.

Nesse sentido, é bastante famosa uma citação de Fidel Castro em que ele diz que a mulher “era uma revolução dentro da Revolução”. Trata-se de uma frase que, se por um lado, significa que a transformação na vida das mulheres tomava parte dentro do processo revolucionário – e tomava mesmo⁴² –, por outro, questiona a pertinência de uma agenda feminista em um programa socialista (Bellucci; Theumer, 2018). Vale mencionar que vários partidos de esquerda latino-americanos tinham esse mesmo posicionamento. Na verdade, a situação começa a mudar apenas na segunda metade da década de 1970 e, com mais força, na década de 1980⁴³. Teresita de Barbieri (1980, p. 69, tradução nossa), em um artigo denominado *El feminismo y la Federación de Mujeres Cubanas*⁴⁴, analisava que “o imperialismo, ao invés de incentivar o feminismo, o temia”:

(...) hoje em dia, na América Latina, são vários os partidos de esquerda que repensam ou já repensaram a respeito do feminismo. Porque o movimento feminista tem demonstrado em seu caminhar que não anula nem divide as forças revolucionárias. Ao contrário, desperta consciências onde eles não chegam, organiza setores que eles não conseguiram organizar, dando assim

⁴² São conquistas concretas das mulheres pós-Revolução de 1959: “acesso à educação gratuita e universal sem distinção de raça ou classe social; igualdade de salários; atenção à saúde de toda a família; criação de creches; ingresso de uma alta porcentagem de camponesas ao mercado de trabalho; métodos anticoncepcionais; legalização do aborto; programa de educação sexual; cargos diretivos em diversas áreas, inclusive sua presença na política; todas essas mudanças representaram grandes melhoras e impulsos” (Bellucci; Theumer, 2018, p. 42, tradução nossa).

⁴³ De acordo com Marysa Navarro (1982), o surgimento dos Encontros Feministas Latinoamericanos e do Caribe, em 1981, possibilitou que o movimento feminista adquirisse proporção subcontinental, permitindo às latino-americanas e caribenhas “trocar experiências, opiniões, identificar problemas e avaliar as distintas práticas desenvolvidas, assim como planejar tarefas e projetos para o futuro” (Bellucci; Theumer, 2018, p. 47-48, tradução nossa). Segundo a historiadora espanhola, “em julho de 1981, mais de duzentas feministas latino-americanas se reuniram em Bogotá para se conhecerem, trocarem ideias e fazerem planos para o futuro. Até então, a América Latina aparentemente havia permanecido fora do movimento de liberação das mulheres. Embora houvesse grupos feministas em alguns países, como México, Colômbia ou Brasil, não parecia haver um movimento de proporções continentais. Os fatos aparentemente davam razão àqueles que viam o feminismo como um fenômeno característico dos países industrializados, mas sem futuro na América Latina, e as feministas como pequenas burguesas que haviam se entusiasmado com uma moda e não percebiam que haviam ‘feito o jogo dos Estados Unidos’”. No entanto, o Primeiro Encontro Feminista da América Latina e do Caribe mostrou que, ao contrário de muitas previsões, havia também um movimento feminista na América Latina que cresceu significativamente nos últimos anos e que não era um modismo, nunca foi.” (Navarro, 1982, s/p, tradução nossa). Esses encontros também possibilitaram que “se tornassem visíveis outros rostos de mulheres que manifestaram seu incômodo com as armadilhas da exclusão e com um território diverso, mas marcado por desigualdade em suas múltiplas facetas” (Bellucci; Theumer, 2018, p. 48, tradução nossa), isto é, que as feministas latino-americanas e caribenhas não eram apenas mulheres brancas e ricas, mas diversas.

⁴⁴ O artigo analisa as colocações da FMC no Seminário Internacional *La influencia de los medios de comunicación de masas en la mujer, la niñez y la familia*, realizado no Panamá, em junho de 1980.

lugar às bases mais amplas e reais de unidade (Barbieri, p. 69, tradução nossa)

Nesse mesmo artigo, a feminista uruguaia chama atenção para um tema sensível e complexo: a maternidade. Em sua declaração no seminário ao qual o texto se refere, a FMC afirma entender como “abominável” a oposição que o movimento feminista fazia contra a maternidade. Como veremos a seguir, a ideia da Mulher Nova estava bastante ligada ao papel das cubanas como mães. Apontando se tratar de uma má interpretação por parte das federadas, Teresita de Barbieri (1980, p.69, tradução nossa) afirma que o que as feministas queriam, em realidade, não era lutar contra a maternidade, mas dar um novo sentido a ela⁴⁵, justamente a partir da transformação radical da reprodução social⁴⁶.

Figura 2: Da esquerda para a direita, os logotipos de 1960, 1967 e 2009, da FMC.



Fonte: *Granma* (2018).

Não é mera coincidência que os dois primeiros logotipos da FMC mostrem uma mulher carregando uma criança⁴⁷. Na ilha, enfatizava-se a ideia da maternidade como se fosse um ato

⁴⁵ A feminista defende “que sejam mães apenas as mulheres que querem ser; que a maternidade seja uma alegria e não uma fonte de dor e sofrimento por toda a vida; que a sociedade se responsabilize por sua própria reprodução e não cada mulher isolada e individualmente; que a maternidade não seja uma tarefa que exclua a mulher de sua participação laboral, social e política, senão que se integre harmonicamente com as outras tarefas de igual importância para a sociedade” (Barbieri, 1980, p. 69, tradução nossa).

⁴⁶ Em Marx, a “reprodução social” significa o processo de manutenção e continuidade da totalidade do modo de produção capitalista. Para o feminismo marxista – tradição à qual Teresita de Barbieri (1980) diz se filiar –, tal processo não ocorre desvinculado da determinação social de gênero. Assim, a “reprodução social” pode ser entendida como o trabalho socialmente realizado por mulheres no interior privado de seus lares e famílias monogâmicas de forma a reproduzir a força de trabalho dos trabalhadores diariamente. Tratam-se, portanto, de trabalhos como cozinhar, limpar, cuidar e maternar. Ao menos desde os finais da década de 1960, as feministas discutem qual seria a relação entre este trabalho reprodutivo e a sua participação ou não na geração de mais-valor, isto é, na esfera produtiva. Trata-se, historicamente, de um conceito central para a práxis feminista, diretamente relacionado com a opressão específica das mulheres. No terceiro capítulo desta dissertação, voltaremos a este tema, levando em consideração o cinema de Sara Gómez e a especificidade de seu contexto, o socialismo cubano.

⁴⁷ O primeiro logo, de 1960, “constituía a expressão do primeiro momento: a mulher, a mãe, amparada pela paz social e pela segurança para criar um novo modelo de país, o qual se sintetiza na figura pacífica da pomba com

heróico: Fidel Castro (2017 [1960], p. 120), em seu já comentado discurso na fundação da FMC, reforçava que “ninguém sofreu em Cuba como sofreram as mães”, sejam as mães “que viram cair seus filhos assassinados ou combatendo”, sejam “aquelas que viram seus filhos arrastados ao crime pela tirania infame, porque também tiveram que sofrer as consequências do passado odioso”. Ao se referir à luta que tinham pela frente, no sentido da defesa da Revolução, afirma que “toda mãe quer para seus filhos o amanhã melhor” (Castro, (2017 [1960], p. 125) e que “basta serem mães para se sentirem unidas nessa nobre aspiração, para se sentirem estreitamente unidas no desprezo à injustiça, no desprezo aos que lhe fizeram mal à nossa pátria, (...) já abolidos para sempre em nossa terra” (Castro, (2017 [1960], p.126). Por meio da retórica, naturaliza-se que o desejo de uma mulher por um presente e um futuro de justiça social deveria ser em nome de seus filhos, isto é, daqueles que seguiriam a luta revolucionária geracionalmente, e não de si mesmas e/ou de todos os cubanos e cubanas.

No II Congresso da FMC, realizado em novembro de 1974, os objetivos da organização foram analisados e reiterados: “elevar cada vez mais o nível ideológico, político e cultural da mulher, para lhe dar condições de desempenhar o papel que lhe corresponde como construtora da nova sociedade, em suas funções de trabalhadora, mãe, formadora das novas gerações”. (Publicación oficial..., 1977, p. 6 *apud* Soto, 2011, p. 2, tradução nossa). No mesmo documento, também compreende o “papel fundamental [das mães] na formação de seus filhos e, para esta tarefa, [as mães] devem se superar cada dia mais, pois são eles [os filhos] os que continuarão a obra da Revolução (Publicación oficial..., 1977, p. 3, tradução nossa). Segundo Ivette Sónora Soto (2011, p. 3, tradução nossa), “a ênfase do papel das mulheres como formadoras das novas gerações foi uma peça chave para a construção da representação da ‘Mulher Nova’ cubana. Isso inclui a sublimação da maternidade e a sua função como articuladoras do ritmo familiar”.

No terceiro capítulo desta dissertação, retornaremos a essa questão com profundidade, tendo em vista como ela aparece no cinema de Sara Gómez. Destacamos, porém, que, ainda que o próprio Estado e suas instituições reiterassem a posição da mulher dentro da reprodução social como esposa e mãe, portanto reforçavam a sua opressão específica, isso não impediu que as mulheres tivessem importantes conquistas em relação aos seus próprios

asas abertas, protetora das silhuetas da mulher e do bebê” (Tres..., 2018, s/p, tradução nossa). O segundo logo, de 1967, “mostrava a mulher da milícia, com sua arma no ombro, e a criança envolta em um manto vermelho, cor da bandeira e da paixão revolucionária” (Tres..., 2018, s/p, tradução nossa). O terceiro logo, de 2009, que foi feito para homenagear Vilma Espín, trazia “a imagem de Vilma vestindo o uniforme das Milícias Revolucionárias Nacionais, como a eterna vigilante da Revolução, confiante no futuro e no novo mundo a ser construído pelas mulheres e homens justos, corajosos e educados do século XXI” (Tres..., 2018, s/p, tradução nossa).

corpos e vidas, diretamente relacionadas com a justiça reprodutiva: dentre outros direitos já mencionados, vale lembrar que, em 1965, sob proposta da FMC, o aborto foi legalizado na ilha – e segue sendo até hoje. Ainda que não se considerassem feministas, as cubanas alcançaram, pela primeira vez na América Latina e dez anos antes das francesas, esta que é uma das principais pautas do movimento feminista como um todo, inclusive na atualidade. Dessa maneira, apontamos para a complexidade do tratamento dado às questões das mulheres em Cuba no período estudado, a ponto de algumas autoras contemporâneas conceituarem a FMC a partir da especificidade de um *feminismo verde-olivo*⁴⁸.

1.2 – O *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL): um olhar a partir do gênero

O impacto da Revolução Cubana na América Latina é inegável. Vânia Bambirra (2024 [1975], p. 229), ao analisar aquelas que considera as suas maiores projeções sociopolíticas, destaca, dentre outras, que Cuba demonstrou, “na prática, que a luta revolucionária, anti-imperialista e pelo socialismo pode ser realizada com êxito num país latino-americano pequeno e pouco desenvolvido”, e que o imperialismo, mesmo com a sua “incrível superioridade de recursos bélicos e econômicos” (Bambirra, 2024 [1975], p. 229), pode ser vencido. Cuba constatou, assim, que o horizonte revolucionário e socialista não só era possível na América Latina, como era uma realidade. Por conseguinte, não foi à toa que a luta da classe trabalhadora se viu cada vez mais organizada ao longo dos anos 1960 em todo o subcontinente – muito menos que os Estados Unidos logo partiram para a realização de “contrarrevoluções preventivas”⁴⁹ nesses países, apoiados por setores da burguesia nacional de cada um.

O cinema latino-americano não passou alheio – e nem tinha como passar – à repercussão da Revolução Cubana, nem a toda a efervescência política, econômica, social e cultural do período. A nosso ver, um exemplo bastante emblemático é um trecho de uma carta, de 1962, de Glauber Rocha ao também cineasta Paulo César Saraceni, na qual ele

⁴⁸ *Feminismo verde-olivo* é um conceito trabalhado por autoras como Teresa Díaz Canals, Isabel Moya e Laura Marcela Devia López, o qual “constitui o compromisso de Cuba com a emancipação e a participação da mulher no processo revolucionário. Além de sua estrutura teórica, sua concepção geral é o desenvolvimento de benefícios e oportunidades para as mulheres que, por sua vez, as colocam como um ator de mudança” (Pérez Sáez; García García, 2021, p. 32, tradução nossa).

⁴⁹ “Contrarrevolução preventiva” foi o termo utilizado pelos militares no Brasil para se referirem ao golpe empresarial-militar de 1964, o qual foi dado de forma a barrar qualquer possibilidade emancipatória da classe trabalhadora, instaurando um governo de extrema-direita. Guardando as especificidades de cada local, acreditamos que seja possível estender o termo aos demais países latino-americanos que sofreram golpes de Estado no período da Guerra Fria.

afirma que: “Acho que devemos fazer a revolução. Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir. Precisamos fazer a nossa aqui. Cuba é o máximo, eles estão construindo uma civilização nova no coração do capitalismo. São machos, raçudos, jovens e geniais” (*apud* Veiga, 2013, p. 100). Logo na sequência, diz que: “Eles estão fazendo um cinema, possuem uma grande revista, vários filmes longos e curtos. Estou articulando com eles um congresso latino-americano de cinema independente. Vamos agir em bloco, fazendo política” (*apud* Veiga, 2013, p. 100). Percebemos, portanto, que Cuba lhe inspirou a tentar buscar uma unidade latino-americana no campo do cinema, algo que, nos anos seguintes, seria central para a constituição do *NCL*.

Há, entretanto, um outro aspecto do trecho que nos chama bem mais atenção do que as intenções cinematográficas do diretor, que foi enfatizado por Ana Maria Veiga (2013): que a Revolução Cubana, assim como o cinema que ele queria fazer, eram coisas de “machos, raçudos, jovens e geniais”. Em outras palavras: para Glauber Rocha, a luta revolucionária e o cinema não eram coisas de mulheres, nem mesmo de outras minorias sociais. Para além do reconhecimento de que essa colocação carrega estereótipos bastantes machistas e excludentes, ela também nos permite reflexões importantes sobre o papel social dos diferentes grupos sociais na época⁵⁰ e, principalmente, a qual deles coube a visibilidade e a escrita da História. Quanto ao cinema, mais especificamente, ao *NCL*, não é por acaso que nenhuma cineasta mulher aparece em seu cânone⁵¹: existiram condições objetivas e subjetivas que levaram a isso (Tedesco, 2020), e a frase do diretor brasileiro é expressão de algumas delas.

Entendemos o *NCL* (1967-1985)⁵² como um importante movimento cinematográfico cujas teorias partem das especificidades do cinema latino-americano. Segundo Fabián Núñez (2009, p.16), “o *NCL* constitui a maturidade ideológica e estética da atividade

⁵⁰ Chamamos atenção para o termo “jovens” na frase de Glauber Rocha, uma vez que a ideia da juventude como sujeito político foi uma construção dos anos 1960. De acordo com o professor Fabián Núñez (2009, p. 235), “em Cuba, o conceito de juventude adquire um tom bem claro, uma vez que os principais líderes da Revolução são, em sua expressa maioria, pessoas entre os trinta e quarenta anos de idade. Portanto, a baixa faixa etária dos membros do ICAIC (...) reproduz no campo cinematográfico uma realidade política nacional. No entanto, há algo muito maior: o próprio conceito de ‘juventude’ se consolida nesse período, na segunda metade do século XX, sendo encarado não apenas como um mero estágio na formação da vida humana (entre a infância e a idade adulta), mas como um momento específico, com suas peculiaridades e exigências próprias. A recente invenção da juventude é um fenômeno social e ideológico, cujos efeitos estamos sofrendo até os dias de hoje”.

⁵¹ Pertencem ao cânone: o brasileiro Glauber Rocha; os argentinos Fernando Birri, Fernando Solanas e Octavio Getino; os cubanos Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea; e o boliviano Jorge Sanjinés (Tedesco, 2020).

⁵² Ainda que não haja um consenso quanto aos marcos iniciais e finais do *NCL*, temos acordo com Marina Tedesco (2020), e tomamos como marco inicial o *Primer Festival de Cine Joven Latinoamericano y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos*, realizado em Viña del Mar, em 1967, quando foi escrita a sua primeira declaração, e como marco final a criação da *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*, em 1985, quando o movimento passa a existir sob outra condição.

cinematográfica latino-americana” e a sua relevância “se deve, não apenas aos seus atributos estéticos, mas à sistematização de questões em torno do fenômeno cinematográfico (produção, distribuição, exibição, recepção, preservação e difusão de cultura cinematográfica) na América Latina” (Núñez, 2011, p. 11), tornando-se referência até os dias atuais. O autor destaca, porém, que ambas as afirmações, ainda que verdadeiras, são perigosas, justamente por permitirem algumas interpretações equivocadas. Compreende o risco “da ‘monumentalização’ do *NCL*, ao considerá-lo como a referência validadora de todo e qualquer debate sobre o cinema latino-americano” (Núñez, 2011, p. 11), uma “postura [que] se deve fundamentalmente ao fato de os textos e os estudos sobre o *NCL*, em sua franca maioria, reproduzirem o discurso de seus protagonistas” (Núñez, 2011, p. 11).

Acreditamos que o atual esforço feminista e coletivo de reconhecer a participação das mulheres no *NCL* possui um potencial bastante destabilizador desta “monumentalização” do movimento. A nosso ver, esses estudos ajudam não só a formular novas interpretações sobre o *NCL*, mas também a questionar sob quais bases a sua história, o seu cânone e o seu discurso foram construídos. Joan Scott (1992) entende que a história das mulheres deve ser percebida, ao mesmo tempo, como um complemento e um suplemento à historiografia consagrada. Defende que as pesquisas que buscam incluir as mulheres à história, reconhecendo-as como sujeitos históricos, atuam como um complemento. Tais estudos também acabam por, intencionalmente ou não, tensionar essa mesma história, ganhando valor de suplemento quando revelam as disputas e mistificações da sua escrita, a qual parte da ideia de um sujeito universal⁵³. A historiadora compreende, portanto, que “podemos analisar a ambiguidade da história das mulheres e sua força política potencialmente crítica, uma força que desafia e destabiliza as premissas disciplinares estabelecidas, mas sem oferecer uma síntese ou uma resolução fácil” (Scott, 1992, p. 77), “como atribuir um sentido homogêneo e estável à categoria mulheres ou tentar integrá-las ao suposto ser humano universal” (Tedesco, 2020, p. 40).

Linda Nochlin (2023 [1971]), ao debruçar-se sobre a pergunta “por que não houve grandes artistas mulheres?”, percebe que a primeira reação das feministas é a de respondê-la resgatando os nomes de valiosas artistas mulheres das margens da história, tentando provar que elas sim existiram – uma ação que reflete a noção da história das mulheres como complemento. Entretanto, a historiadora afirma que “nunca houve grandes mulheres artistas, até onde sabemos, apesar de haver algumas interessantes e muito boas que ainda não foram

⁵³ Nesta perspectiva, entende-se como sujeito universal o homem branco, heterossexual e burguês.

suficientemente investigadas ou apreciadas" (Nochlin, 2023 [1971], s/p). A autora aponta, então, para as inúmeras condições subjetivas e objetivas que impediram a existência de grandes artistas mulheres, todas condicionadas pela ordem social, partindo para uma análise da história das mulheres como suplemento.

Linda Nochlin (2023 [1971]) questiona a sua própria pergunta, isto é, a noção de Grande Artista. Para ela, o Grande Artista pressupõe a glorificação do indivíduo por meio da figura do Gênio, como se se tratasse de uma pessoa dotada de um “poder misterioso e atemporal”, portanto descolada das determinações sociais de seu período histórico. Em geral, devido à sua inserção social, o Grande Artista teve, ao longo de sua vida, inúmeras oportunidades para se desenvolver como artista, o que, ainda que não diminua o seu mérito e esforço, são condicionantes essenciais, as quais ficam ocultas por trás da reputação de Gênio⁵⁴. Ainda que não se referisse diretamente a artistas, mas a revolucionários, o termo “geniais” na frase de Glauber Rocha naturaliza o mesmo pressuposto. Afinal, historicamente, quem pode ser genial? Mais do que isso: a quem e a quem servem o mito do Gênio? Ainda que as perguntas sejam retóricas, veremos um exemplo a seguir.

Produzidos sob uma importante inspiração do Neorrealismo italiano⁵⁵, três filmes são destacados pela historiografia como precursores do *NCL*, tidos como o “ponto inicial de uma transformação filmica e ideológica no cinema latino-americano” (Núñez, 2009, p. 20): o longa-metragem brasileiro *Rio, quarenta graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos; o curta-metragem cubano *El Mégano* (1955), de Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea⁵⁶, e o média-metragem argentino *Tire dié* (1958/60), de Fernando Birri, com produção

⁵⁴ Linda Nochlin (2023 [1971]) menciona as manifestações precoces de Gênio, feitas sobre Pablo Picasso, que foi aprovado na Academia de Arte de Barcelona e na de Madrid com apenas 15 anos. A autora destaca que os historiadores não se interessam por conhecer a história de outros jovens igualmente precoces que tiveram carreiras fracassadas e mediocres na arte, mas que, quanto a Pablo Picasso, o feito serve para justificar o Grande Artista que ele viria a se tornar. Os historiadores também não se perguntam qual havia sido o papel do pai do artista em sua trajetória, que era professor de arte. Será que ele teria incentivado seu filho da mesma maneira se ele fosse uma mulher?

⁵⁵ Podemos entender que a chegada do Neorrealismo italiano “é o ponto de partida de uma mudança de pensamento sobre o fenômeno cinematográfico na América Latina” (Núñez, 2009, p. 18). Ao se referir ao impacto do movimento no Brasil, mas podemos estendê-lo a todo o nosso subcontinente, a pesquisadora Mariarosaria Fabris (1994, p. 78-79) compreende que “o Neorrealismo, mais do que oferecer modelos estéticos, vinha fornecer uma atitude moral, ao mostrar como debruçar-se sobre a realidade local, principalmente sobre o mundo popular, com um novo olhar. Ao valorizar a postura ética sobre a técnica, as teorias neo-realistas (sobretudo as de Cesare Zavattini), como já foi dito, foram um elemento deflagrador a mais na busca incessante de uma identidade nacional”. Segundo Fabián Núñez (2009, p. 19), “é a partir do aprendizado dos preceitos neorrealistas que começa a surgir um novo conceito de cinema latino-americano, completamente distinto do que se realizava até então (os melodramas e as comédias musicais). Assim, o ato imediato é rejeitar categoricamente essa produção, considerada ‘falsa’ e juntar esforços em prol de um cinema qualitativamente distinto, movido pelas lições italianas”. Diversos realizadores estudaram ou estiveram na Itália no momento, como o próprio Fernando Birri.

⁵⁶ Sobre o filme *El Mégano*, o professor Fabián Núñez (2009, p. 20) analisou que: “A produção desse curto filme reúne, pela primeira vez, os futuros fundadores do ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Indústria

da Escola de Santa Fé⁵⁷. A tríade estabelece, portanto, que é a partir da “irrupção do Cinema Novo brasileiro, do *Nuevo Cine Argentino* (NCA) e do cinema cubano revolucionário, no início dos anos 1960, que passa a ocorrer a formação do que passaria a ser convencionado por *NCL*” (Núñez, 2009, p. 20). Entretanto, ao dar tamanha relevância para tais filmes, outros – realizados no mesmo período na América Latina sob os mesmos preceitos e de forma bastante criativa – são esquecidos e não têm a devida importância reconhecida pela historiografia. Um caso emblemático é *Araya* (1959), de Margot Benacerraf.

Marina Tedesco (2022), ao buscar compreender o porquê de a cineasta venezuelana não ser considerada uma pioneira do *NCL*, encontrou a justificativa na opressão de gênero, a qual permitiu que diversos fatores concretos levassem à sua invisibilidade e à sua curta (mesmo que brilhante) carreira como diretora. Ainda que Margot Benacerraf fosse bem relacionada com os demais cineastas⁵⁸, que seu cinema dialogasse profundamente com o de sua geração⁵⁹, que seus dois únicos filmes fossem exibidos e premiados em importantes festivais de cinema nacionais e internacionais⁶⁰ e que tenham recebido críticas e menções

Cinematográficos). Segundo a historiografia do cinema cubano é a única realização pré-revolucionária considerada relevante, mais pelos componentes de sua equipe técnica e pelos preceitos defendidos do que pelos méritos estéticos propriamente ditos. Trata-se de uma realização fortemente influenciada pelos preceitos neorrealistas, que por ter sido apreendida pelo regime de Batista, denota o potencial político desse tipo de produção. Será nessa linha que o cinema cubano, com a criação do ICAIC, irá seguir.”

⁵⁷ A Escola de Santa Fé possui grande importância para a historiografia do *NCL*. De acordo com Fabián Núñez (2009, p. 19): “A historiografia consolidada sobre o *NCL* valoriza como ponto de partida a criação da chamada Escola Documental de Santa Fé, Argentina, por Fernando Birri (1925-), em 1956. Após regressar de Roma, Birri funda o *Instituto de Cinematografía da Universidad Nacional del Litoral* (U.N.L.), constituindo-se em um polo aglutinador de jovens oriundos de todo o país (e do resto do subcontinente) para estudar cinema. A chamada Escola de Santa Fé não é a primeira escola de cinema na Argentina, mas é considerada a primeira mais importante pela historiografia, por seu ensino estar assentado sobre os princípios neorrealistas e preocupado, desde a sua fundação, em fazer e pensar um cinema voltado para a realidade subdesenvolvida latino-americana”.

⁵⁸ De acordo com Marina Tedesco (2022), desde meados da década de 1950, Margot Benacerraf trocava cartas com Fernando Birri e com Nelson Pereira dos Santos fazendo planos para trabalharem juntos, de forma a se formar “um circuito epistolar entre nós” (Benacerraf, 1974, p. 86 *apud* Tedesco, 2022, p. 47). Margot Benacerraf também foi amiga de Glauber Rocha, que chegou a hospedá-la no Brasil em uma de suas visitas, e também trocou cartas com Jorge Sanjinés. Nenhum deles, contudo, mencionou a importância da diretora venezuelana em alguns de seus textos ou em entrevistas (Tedesco, 2022).

⁵⁹ Segundo Marina Tedesco (2022, p. 46-47), “Margot Benacerraf estava totalmente conectada a motivações que só se intensificariam e que, na década seguinte, seriam elementos basilares do *Nuevo Cine Latinoamericano*”. Destacamos o cinema de forte denúncia social e, principalmente, a estética das imagens de *Araya*, que buscava se contrapor as imagens do cinema hegemônico hollywoodiano: “eram as chamadas imagens próprias, que seriam capazes de expressar a verdade de uma identidade nacional e/ou regional e muitas vezes se traduziam, em termos fotográficos, em uma luz dura e natural, grande profundidade de campo e alto contraste” (Tedesco, 2022, p. 44).

⁶⁰ *Reverón* (1952), seu primeiro filme, foi “premiado em seu país e selecionado para Berlim, Edimburgo, entre outros festivais” (Tedesco, 2022, p. 42). *Araya* (1959), seu segundo filme, “estreou vencendo o Prêmio Internacional da Crítica (FIPRESCI) e o Prêmio da Comissão Superior Técnica do Cinema Francês, no Festival de Cannes. (...) Depois de Cannes, muitos outros festivais se sucederam: Moscou, Locarno, Veneza, Edimburgo, São Francisco, entre outros.” (Tedesco, 2022, p. 44).

bastante elogiosas⁶¹, nada disso foi suficiente para que seu nome e sua obra se consagassem na história do *NCL*. Margot Benacerraf não pôde ser uma gênio como os homens que a rodeavam. Na verdade, ela sequer pôde realizar o seu desejo de seguir dirigindo filmes⁶².

Diversos eventos e acontecimentos foram determinantes para a formulação do *NCL*. Dentre as várias movimentações na Europa e na América Latina, destacamos duas delas. Em primeiro lugar, ressaltamos a importância das *Rassegnas del Cine Latino-americano*, realizadas em diferentes cidades da Itália, entre 1960 e 1965⁶³. As *Ressegnas* eram organizadas pelo *Instituto Columbianum*, fundado pelo padre jesuíta Angelo Arpa (Pereira, 2007), e tinham como objetivo “difundir a arte e o pensamento latino-americano na Europa, uma vez que a América Latina (e, por extensão, o Terceiro Mundo) era considerada o mais importante polo de manifestação cultural” (Núñez, 2009, p. 186). De acordo com Cristina Beskow (2016, p. 38), os encontros “incluíam mesas redondas, debates e cursos com a presença de intelectuais renomados da Europa, América Latina e África de diversas áreas, como literatura, sociologia, cultura e ciência política”, tratando-se de espaços importantes para interlocuções e articulações entre os cineastas. Em segundo lugar, relembramos a própria atuação do ICAIC, a qual, baseada na política internacionalista do governo revolucionário, “influenciou a política cinematográfica e a consagração de uma determinada visão de ‘cinema político’ no continente” (Villaça, 2010, p. 165)⁶⁴, intensificando-se, ainda mais, com a constituição do *NCL*.

O *NCL* foi fundado em março de 1967, em Viña del Mar, no Chile, no *Primer Festival de Cine Joven Latinoamericano y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos*, quando sua primeira declaração foi escrita⁶⁵. Marina Tedesco (2020, p. 44) chama a atenção de que, neste

⁶¹ *Reverón* recebeu uma crítica e uma menção bastante positivas, respectivamente, no jornal *Le Monde*, a qual foi assinada por André Bazin, e na prestigiada revista *Cahiers du Cinéma*. *Araya* também recebeu uma crítica elogiosa na revista *Cahiers du Cinéma* (Tedesco, 2022, p. 44).

⁶² Em sua comunicação no X Colóquio de Cinema e Arte na América Latina (João Pessoa, 2024), Marina Tedesco apresentou alguns dos vários projetos de filmes que Margot Benacerraf tentou realizar após *Araya*, mostrando que, ainda que alguns deles já estivessem em estágios bastante avançados de pré-produção, nenhum saiu do papel. A professora também desmontou a ideia comum de que a cineasta era uma pessoa difícil, que não conseguiu filmar por ser bastante apegada e intransigente em relação aos seus projetos, revelando, a partir de arquivos encontrados, que a cineasta estava disposta a inúmeras alterações.

⁶³ As *Rassegnas* se encerraram por motivos financeiros e, sobretudo, políticos: “(...) não foram apenas questões financeiras que impuseram o fim do *Columbianum*. Índícios muito precisos parecem confirmar a certeza que padre Arpa tinha de que a falência do *Columbianum* havia sido uma armação da *CIA* e do Departamento de Estado Americano no sentido de estancar o processo de relacionamento cultural entre a Europa e a América Latina. Na verdade, vivia-se o auge da Guerra Fria que não era apenas política, mas talvez, e principalmente, cultural” (Pereira, 2007, p. 127-128).

⁶⁴ Destacamos que diversos cineastas latino-americanos passaram por Cuba nesses primeiros anos (Villaça, 2010). Além disso, a filmografia produzida na ilha logo se tornaria “uma referência inegável para toda a América Latina, tanto desde um ponto de vista prático como teórico” (Dávila, 2014, s/p, tradução nossa).

⁶⁵ São anunciados os seus três princípios: “1) contribuir para o desenvolvimento e fortalecimento da cultura nacional e, ao mesmo tempo, enfrentar a penetração ideológica imperialista e qualquer outra manifestação de

evento, quatro cineastas mulheres estiveram presentes: as chilenas Luisa Ferrari e Nieves Yankovic, a argentina Delia Berú e a venezuelana Margot Benacerraf, sendo que tanto Luisa Ferrari quanto Delia Berú “foram cruciais não apenas para a organização, mas também na idealização dos eventos fundantes do *NCL*”, ainda que isso seja pouco falado. A autora também ressalta que, dos mais de 50 filmes exibidos na mostra competitiva, nenhum era dirigido por uma mulher. Dos demais encontros e festivais do *NCL*, destacamos a presença de quatro películas dirigidas ou co-dirigidas por mulheres dentre as mais de 60 na mostra competitiva do *II Encuentro de Cineastas Latinoamericanos*⁶⁶, realizado em Mérida, na Venezuela, em 1968, e a participação de quatro cineastas mulheres dentre os 33 membros do *Comité de Cineastas Latinoamericanos (C-CAL)*⁶⁷, fundado no *IV Encuentro de Cineastas Latinoamericanos*, em Caracas, na Venezuela, em 1974. Consideramos esses levantamentos importantes por revelarem que, ainda que em número reduzido, as mulheres sempre estiveram presentes – e que várias delas eram as primeiras, ou uma das primeiras, realizadoras mulheres de seus países (Tedesco, 2019b).

O crítico José Carlos Avellar (1995) entende que o *NCL* não deve ser compreendido apenas a partir de seus filmes; muito pelo contrário: o autor considera, inclusive, que roteiros não-filmados eram importantes sistematizações teóricas do movimento. Para ele, “o *NCL* é um corpo coerente de ideias que manifesta, de forma fiel, os questionamentos que freiam essa geração [de cineastas]” (Núñez, 2009, p. 27), cuja “própria forma fragmentária (...) espelha os anseios, as utopias e os confrontos que a caracterizam, e, mais do que isso, os aspectos inerentes à nossa condição sociocultural e, por conseguinte, válido até os dias de hoje” (Núñez, 2009, p. 27). José Carlos Avellar considera que “o esforço central dessa teoria [do *NCL*] é dar conta de nossa particularidade, nos termos de Avellar, ‘encontrar um truque eficaz para mostrar o *homem* invisível da América Latina’” (Núñez, 2009, p. 27, grifo

colonialismo cultural; 2) assumir uma perspectiva continental no enfoque dos problemas e objetivos comuns, lutando pela futura integração da Grande Pátria Latino-americana; e 3) abordar criticamente os conflitos individuais e sociais de nossos povos como um meio de conscientização das massas populares.” (Fundación..., 2005, p. 147 *apud* Tedesco, 2020, p. 43).

⁶⁶ “Trata-se de *Chircales 1968* (Marta Rodríguez e Jorge Silva, 1966/1968), *El hambre oculta* (Dolly Pussy, 1965), *Lavrador/Lavra-dor* (1968, creditado inicialmente a Paulo Rufino, mas cuja codireção é reivindicada pela cineasta Ana Carolina) e *Páramo de Cumanday* (Ray Wittin e Gabriela Samper, 1965)” (Tedesco, 2020, p.44).

⁶⁷ O *C-CAL* foi fundado “com o objetivo de lutar pela defesa dos desaparecidos, dos presos políticos, e ao mesmo tempo reunificar as forças dispersas do cinema latino-americano” (Littin, 1990, p. 32 *apud* Tedesco, 2020, p. 45), sobretudo após o golpe empresarial-militar no Chile, em 1973. Compuseram o *C-CAL*: “a diretora Nora de Izcue, delegada do Peru; a diretora Ana María García, delegada de Porto Rico; a diretora mexicana Berta Navarro, integrante da *Secretaría Ejecutiva*; e a produtora boliviana Beatriz Palacios” (Tedesco, 2020, p. 45).

nosso)⁶⁸. Ainda que o crítico seja um dos exemplos de autores que reproduziram o discurso dos protagonistas do *NCL*, acreditamos que a sua hipótese é bastante válida, inclusive para provocarmos a historiografia – a qual ele mesmo ajudou a construir – à luz do gênero.

Se o *NCL* pode ser entendido como “uma reflexão não sistemática, realizada com urgência, por vários cineastas, simultaneamente e ao longo de todo o subcontinente, por intermédio de um diálogo, muitas vezes, atravessado” (Núñez, 2009, p. 27), podemos afirmar que, para além dos filmes, diversos textos engendraram, consolidaram e pertenceram ao movimento – desde os já mencionados roteiros não-filmados às críticas cinematográficas, entrevistas, manifestos e demais documentos –, uma vez que compartilhavam ideias semelhantes. Assim, também é importante analisar de que maneira as mulheres participaram dessa produção textual e, principalmente, de que forma (não) entraram para a sua história – um estudo que ainda merece ser muito mais aprofundado. Aqui, analisaremos brevemente as críticas, os roteiros não-filmados e os manifestos.

Marina Tedesco (2020, p. 50), ao investigar o papel da crítica na construção da história e do cânone do *NCL*, toma como exemplo um “artigo de autoria de Alfredo Roffé, editor do periódico venezuelano *Cine al día*, publicado no dossiê desta revista sobre a Primeira Mostra do Cinema Documentário Latino-Americano”. Neste texto, o crítico compara as películas *La hora de los hornos* (1968), do argentino *Grupo Cine Liberación*, e *Chircales* (em sua versão de 1968, ainda que a final seja de 1971), dos colombianos Marta Rodríguez e Jorge Silva, defendendo que o primeiro possui uma estética mais comprometida com a intervenção social do que o segundo. O autor ignora, porém, que o “processo de produção de *Chircales*, que durou sete anos, fortaleceu a consciência política do grupo social filmado, que constituiu um sindicato – quantas películas de intervenção política do *Nuevo Cine Latinoamericano* conseguiram ter um impacto tão direto?” (Tedesco, 2020, p. 52). Ou seja, “Roffé participou da construção de *La hora de los Hornos* como um mito do *NCL* e uma inspiração para uma enorme quantidade de realizadores e realizadoras que queriam que seus filmes contribuíssem para a revolução na região” (Tedesco, 2020, p. 52)⁶⁹, o que fez com que

⁶⁸ Chamamos a atenção de que tal ideário estava bastante ligado às ideias das Teorias de Libertação Nacional – ou, em termo mais genérico, Terceiro-mundistas –, que irromperam no período (Núñez, 2009). Não por acaso, nos capítulos seguintes, veremos a importância do pensamento de revolucionários como Che Guevara e Frantz Fanon no cinema de Sara Gómez.

⁶⁹ De acordo com Fabián Núñez (2009, p. 342), “No emblemático ano 1968, vem à tona, durante os Festivais de Pesaro e Mérida, a obra máxima do Grupo *Cine Liberación*, o longa-metragem *La hora de los hornos*, dividido em três partes, com duração total de aproximadamente quatro horas e trinta minutos. Podemos afirmar que se trata do filme certo na hora certa (e, poderíamos também dizer, no ano certo), pois a sua aparição ocorre justamente no momento em que o ideário do *NCL* começa a se articular de modo sistemático. Por conseguinte, graças ao seu profundo impacto, provoca influências e monopoliza completamente as discussões, uma vez que todos os envolvidos com o *NCL* (realizadores, críticos e espectadores) são interpelados pelo mítico filme, ou

“outras possibilidades estéticas e metodológicas (...) [ficassem] relegadas a um papel secundário na história do movimento, assim como Marta Rodríguez e Jorge Silva, diretora e codiretor da obra” (Tedesco, 2020, p. 52). Ainda que se trate de um caso específico, fazemos coro à afirmação da autora de que:

O que queremos destacar aqui é o poder de quem escreve, e que quem escreve é atravessado pelas questões que estruturam o contexto onde está inserido, entre elas as questões de gênero. Portanto, sem estabelecer uma relação simplista de causa e consequência, é importante pontuar que uma crítica masculina atuou decisivamente na conformação de um cânone do *Nuevo Cine Latinoamericano* composto apenas por homens. E que, coerente com sua cultura política, não viu nenhum problema nisso (...) (Tedesco, 2020, p. 52).

Quanto aos roteiros não-filmados, alegamos que, certamente, muitas mulheres os tinham em suas gavetas. Vale lembrar de Margot Benacerraf, cujos projetos nunca realizados entraram para a história como supostos exemplos do seu fracasso e de sua personalidade difícil – e não como possibilidades de formulações teóricas inseridas no *NCL*⁷⁰. Outro exemplo – o qual pretendemos nos aprofundar em pesquisas futuras – podem ser os roteiros não-filmados da produtora boliviana Beatriz Palacios, a qual optou, conscientemente ou não, por se dedicar às películas de seu marido, o cineasta boliviano e cânone do *NCL* Jorge Sanjinés⁷¹. Sobre isso, enfatizamos um ponto: que não se trata de culpar o diretor, como se ele fosse a causa de a cineasta não ter feito tais filmes, nem da existência de um único fator, mas de apontar como a determinação social de gênero opera no sentido de empurrar as mulheres para cuidar de seus maridos e, por extensão, também de seus projetos criativos, deixando os

seja, *todos* são cobrados, de uma forma ou outra, a manifestar a sua opinião sobre o longa e o discurso do Grupo *Cine Liberación*. (...) Conforme já afirmamos, *todo o âmbito do NCL* se vê confrontado por uma interpelação da qual ninguém sai incólume. É difícil encontrar outro filme que possa ter provocado semelhante impacto no *NCL*”.

⁷⁰ Dos filmes engavetados de Margot Benacerraf, o que chegou ao estágio mais avançado de pré-produção se chamava *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, um roteiro da cineasta venezuelana e do escritor colombiano Gabriel García Márquez. O projeto foi iniciado em 1967/1968 e ambos trabalharam nele por aproximadamente uma década. Vale lembrar, de acordo com Marina Tedesco (2022, p. 53), que “García Márquez não era um realizador, mas tinha um papel importante no *NCL* (não por acaso é o escritor colombiano quem irá presidir a Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano por muitos anos a partir de sua criação”.

⁷¹ Segundo Isabel Seguí (2021, p. 89, tradução nossa), “a lista dos filmes inacabados de Palacios é maior do que se poderia esperar. Em 1979, ela abandonou o projeto de criar um filme sobre cinco mulheres das minas que derrotaram a ditadura de Hugo Banzer em favor de realizar *Las banderas del amanecer*. Além disso, encontrei três projetos inacabados de Beatriz Palacios no arquivo da Fundação Ukamau: ‘Cuatro mujeres para la guerra’, uma história sobre mulheres lutadoras na Guerra da Independência Bartolina Sisa, Juana Azurduy, Simona Manzaneda, e Vicenta Juaristi (PALACIOS, s/d), *Amayapampa o La pampa de las ánimas*, um docu-drama sobre o chamado Massacre de Natal conduzido pelo Estado em 1996 (PALACIOS, s/d) e o mais notável tendo em vista o seu estágio de desenvolvimento, *La tierra sin mal*. No entanto, pode haver mais alguns, escondidos em uma caixa empoeirada ou talvez perdidos para sempre”.

seus próprios para depois. Afinal: dos vários motivos que impediram Glauber Rocha de filmar *América Nuestra* – um dos roteiros analisados por José Carlos Avellar (1995) –, podemos afirmar, com segurança, que nenhum deles foi porque escolheu trabalhar na película de sua companheira da época.

Como já mencionamos na Introdução desta dissertação, Marina Tedesco (2020), ao analisar o papel que os manifestos tiveram como estratégia de visibilidade e afirmação no *NCL*, compreende que um dos motivos para que as mulheres não participassem do cânone do movimento foi justamente o fato de que nenhuma delas se sentiu autorizada a escrever um deles⁷². Como gênero do discurso, o manifesto implica o colocar-se no centro, no embate, e propor uma ruptura, buscando uma reestruturação no campo das ideias e/ou artístico (Bortulucce, 2015). Dessa maneira, para a pesquisadora, não existia uma real possibilidade de uma mulher, em um ambiente especialmente masculino, o qual, por si só, já exigia um enorme esforço de legitimidade e de rompimento com valores tão incorporados como a humildade, a obediência e o pertencimento à esfera doméstica, se posicionar de forma bélica e escrever um manifesto. Entretanto, a autora analisa apenas os anos 1960, quando os primeiros manifestos surgem, engendrando o movimento. A questão fica ainda mais complexa quando observamos as décadas de 1970 e 1980.

Nesses anos, as mulheres escreveram sim seus posicionamentos frente aos debates cinematográficos de seus presentes históricos, mas nenhum desses textos foi elevado à categoria de manifesto. Ainda que se trate de uma pesquisa que faremos no futuro, mencionamos como exemplo o artigo, publicado na influente revista *Cine Cubano*, *La única verdad es el marxismo-leninismo y el materialismo histórico*, de Marta Rodríguez (1978), o qual, “embora trate do documentário cubano, realiza uma breve reflexão sobre a sua formação pessoal e sua obra fílmica” (Núñez, 2019, p. 54), de forma a provar o argumento do texto: “que as discussões em torno do *cinéma-vérité*, em plena efervescência durante os seus anos de formação, são invalidadas diante da realidade latino-americana e das exigências demandadas ao documentarista em nosso subcontinente” (Núñez, 2019, p. 54). Ainda que diversos fatores possam estar envolvidos no fato do artigo não ter sido considerado um manifesto, acreditamos que o gênero da autora foi um deles. Talvez, neste momento, já não fossem mais as mulheres que não se autorizavam a escrevê-los.

Reforçamos que, quanto a Sara Gómez, a sua filmografia só foi analisada pela crítica quando ela já estava morta. Além disso, só conhecemos três textos de autoria da diretora. O

⁷² Todos os cineastas que pertencem ao cânone do *NCL* escreveram textos e manifestos (Tedesco, 2020).

primeiro, o artigo *Conclusiones de un debate entre cineastas*, publicado na revista *Cine Cubano*, em 1963, assinado por Sarita e outros 28 cineastas do ICAIC. O segundo, o documento *Aportes culturales del negro en la América*, de 1968, escrito por sete intelectuais afro-cubanos, Sara Gómez entre eles. O terceiro, a publicação intitulada *Los documentalistas y sus concepciones*, da revista *Pensamiento Crítico*, de junho de 1970, em que Rogelio París, Octavio Cortázar, Manolo Herrera, Héctor Vietia, Sara Gómez e Bernabé Hernández refletem sobre o cinema documental cubano frente à Revolução em curso. Nas páginas seguintes, veremos como a cineasta se posicionou por meio desses textos e, principalmente, por meio de seus documentários. Enfatizamos, desde já, que o cinema cubano revolucionário pôde sim contar com muito mais do que apenas realizadores “machos, raçudos, jovens e geniais” – e Sara Gómez é a melhor prova disso.

CAPÍTULO 2 – OS PRIMEIROS 10 ANOS DA CARREIRA DE SARA GÓMEZ (1962-1971)

2.1 - Sara Gómez e os debates político-culturais nos anos 1960

Sara Gómez viveu e desenvolveu sua obra no que Olga García Yero (2017, p. 27, tradução nossa) chamou de “convulsos anos sessenta”, isto é, um período de acalorados debates e de grandes disputas no campo político-cultural cubano, cuja complexidade extrapola os limites desta dissertação. Aqui, contextualizaremos, a partir do campo do cinema, duas daquelas que consideramos as principais discussões de seu presente histórico, das quais Sara nunca esteve à margem: a adoção ou não do realismo socialista como única estética revolucionária e o papel histórico dos intelectuais frente à Revolução. Em ambas as discussões, que, como veremos, se misturam, é necessário levar em consideração o que se passava no campo político, uma vez que “cultura e política não se distinguem quando colocadas como pressupostos de uma esfera pública ou de um espaço de debates sobre os rumos da vida nacional” (Czajka, 2005, p. 12).

Em novembro de 1960, a revista *Mella* publicou uma entrevista de Sara Gómez e Inés María Martiatu ao realizador soviético Roman Karmen, que, naquele momento, estava visitando Havana a convite do ICAIC. Nessa entrevista, ao ser perguntado sobre o que achava da “nova onda” do cinema francês, o documentarista respondeu: “Infelizmente, conheço muitas poucas películas desses jovens realizadores e é um tanto arriscado emitir uma opinião sobre um movimento cinematográfico sem conhecê-lo a fundo” (Gómez; Martiatu, 1960, p. 58-59, tradução nossa). Trata-se de uma informação importante: ao contrário do que acontecia na URSS, os filmes da *Nouvelle Vague* francesa eram bastante exibidos em Cuba, a ponto de Olga García Yero (2024) ter dito, em sua conferência no Colóquio Internacional 50 anos ~~sem~~ com Sara Gómez, que o filme favorito de Sara era um de François Truffaut.

Não eram apenas os filmes franceses que eram exibidos na ilha, mas toda uma diversidade de estilos, gêneros e movimentos cinematográficos de vários países, em especial europeus e latino-americanos. De acordo com Olga García Yero (2017, p. 36, tradução nossa), as polêmicas, sobretudo a referente à adoção ou não do realismo socialista, partiam desse caráter plural do ICAIC:

O então Instituto de Cinema se tornaria o foco de atenção das mentalidades mais dogmáticas do período, dado que esta instituição reconhecia a pluralidade de escolas e formas de criação e não adotaria a linha de um realismo socialista em seu limite. As particularidades do novo cinema que nascia em Cuba, sua linguagem e sua abertura a novas posturas estéticas constituíram fonte precisa para conflitos ideológicos (Yero, 2017, p. 36, tradução nossa).

Foi justamente a exibição de *Accattone* (1961), de Pier Paolo Pasolini, *La dolce vita* (1960), de Federico Fellini, *El ángel exterminador* (1962), de Luis Buñuel e *Alias Gardelito* (1961), de Lautaro Murúa, o que desencadeou uma enorme polêmica, que ocorreu entre julho e dezembro de 1963, entre Alfredo Guevara e Blas Roca, antigo secretário geral do PSP e diretor do jornal *Hoy*. De um lado, Blas Roca defendia que filmes “confusos, derrotistas, depravados” não deveriam ser exibidos em Cuba, exigindo “que o cinema também participasse da batalha revolucionária, promovendo ideais elevados como o heroísmo, a fraternidade, o trabalho e a camaradagem” (Villaça, 2010, p. 150) como o cinema do realismo socialista; do outro, Alfredo Guevara argumentava que quem deveria avaliar se um filme era bom ou não era o povo⁷³ e que “os artistas não podiam se limitar à propaganda revolucionária: deveriam colocar sua sensibilidade e imaginação a serviço da Revolução, mas produzindo uma arte complexa, adulta” (Villaça, 2010, p. 151).

Tal conflito se deu “no momento político pós-Crise dos Mísseis, quando passara a vigorar, em Cuba, um desejo coletivo de que houvesse a maior independência possível em relação à URSS, uma vez que aquele governo não se mostrava tão confiável quanto parecia, durante as negociações” (Villaça, 2010, p. 153). Ao mesmo tempo, o governo soviético buscou restabelecer a boa relação com Cuba: em 1964, Fidel Castro fez duas visitas à URSS, firmando um acordo bastante favorável à economia da ilha, em que o governo soviético compraria o açúcar cubano a ótimos preços. Percebemos, assim, que se tratou de uma conjuntura bastante tensa e delicada. Em 1965, o Partido Comunista de Cuba é instituído como partido único, uma importante medida de reorganização interna no modelo marxista-leninista do centralismo democrático. De acordo com Sandra del Valle Casals (2013, p. 23, tradução nossa):

Como demonstrou a década de sessenta, a polêmica entre o presidente do ICAIC e o ex-dirigente do PSP foi parte, por sua vez, de um debate maior

⁷³ Para Mariana Villaça (2010, p. 152), a preferência geral do grande público era, de fato, os filmes explicitamente políticos, “mas não só porque talvez não gostassem dos filmes europeus ‘pretensiosos’ e ‘despudorados’, mas porque preferiam se espelhar nos heróis revolucionários típicos.”

dentro da intelectualidade do país sobre o futuro da Revolução e sobre o rumo ideológico das transformações na ilha. O debate, mais que simplesmente estético, era um debate político que definiu a postura estratégica da Revolução (Casals, 2013, p. 23, tradução nossa).

Um caso emblemático da relação entre Cuba-URSS foi a realização da primeira coprodução cinematográfica entre os países: o longa-metragem de ficção *Soy Cuba* (1964) de Mikhail Kalatozov. Esse filme era dividido em quatro episódios que traziam, em tom épico, os contrastes entre o antes e o depois da Revolução Cubana, prevalecendo a estética do realismo socialista: “personagens e paisagens monumentalizados, ritmo bastante lento e atuações individuais carregadas de peso dramático” (Villaça, 2010, p. 120). Apesar de todo o investimento digno de megaprodução pelo governo soviético (o filme contou com uma equipe de mais de 100 pessoas e com recursos e equipamentos técnicos caros) e da enorme expectativa de que esse fosse o “primeiro grande filme sobre Cuba”, a obra foi rejeitada pelo público e pela crítica em ambos os países: em Cuba, argumentava-se que o filme trazia uma visão exótica da ilha, pecando pela “falta de ritmo, de objetividade e de cubanidade (*cubanía*)” (Villaça, 2010, p. 122); na URSS, alegava-se que o filme “fazia certa apologia dos prazeres do capitalismo” (Villaça, 2010, p. 122), sobretudo quando retratava a Cuba dos anos 1950 com seus cassinos luxuosos, bebidas fartas e belas mulheres, além de o povo soviético não se identificar com o olhar lírico lançado às temáticas afro-caribenhas (Villaça, 2010).

Mais do que se utilizar de formas exógenas ao cinema e à realidade cubana, como se elas fossem, por si só, revolucionárias – o que era defendido por Blas Roca e demais comunistas tidos como “dogmáticos” –, os cineastas do ICAIC se posicionaram como se tal concepção desvirtualizasse o próprio pensamento marxista. Em agosto de 1963, dando sequência a um debate iniciado na Escuela de Letras de la Universidad de La Habana com professores de marxismo, foi publicado, na revista *Cine Cubano*, o texto *Conclusiones de un debate entre cineastas* (Molina *et al*, 1963), assinado por 29 cineastas⁷⁴, dentre eles, Sara Gómez, a única mulher. O texto, que possuía tom de manifesto, trazia, em sua argumentação, citações de Marx e Lênin e concluía que:

Portanto, como expressão do princípio de liberdade formal: na batalha de ideias e tendências estéticas, a vitória possível de uma tendência sobre as outras não pode ser consequência da supressão das demais, atribuindo

⁷⁴ Assinaram: Júlío García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Raúl Molina, Manuel Pérez, Ramón Piqué, Oscar Valdés, Humberto Solás, Miguel Torres, Alberto Roldán, Iberê Cavalcanti, Fidelis Sarno, Antonio Henriquez, Pastor Vega, José de la Colina, Sara Gómez, Octavio Cortázar, Mario Trejo, José Massip, Roberto Fandiño, Ildefonso Ramos, Jorge Fraga, Amaro Gómez, Fernando Villaverde, Octavio Basilio, Pedro Jorge Ortega, Manuel Octávio Gómez, Fausto Canel, Nicolás Guillén, Fermín Borges.

caráter de classe às formas artísticas, senão resultado de sua superação teórica e, principalmente, prática.

A supressão de expressões artísticas, mediante o procedimento de atribuir caráter de classe às formas artísticas, longe de propiciar o desenvolvimento da luta entre tendências e ideias estéticas - e propiciar o desenvolvimento da arte -, restringe arbitrariamente as condições dessa luta e restringe o desenvolvimento da arte (Molina *et al*, 1963, p. 17, tradução nossa).

A partir dessa publicação, seguiu uma série de artigos, publicados entre agosto de 1963 a março de 1964, nas revistas *La Gaceta de Cuba* e *Cine Cubano*, tendo como protagonistas, de um lado, Alfredo Guevara e alguns cineastas do ICAIC e, do outro, professores da Escuela de Letras e comunistas do Consejo Nacional de Cultura. Segundo Mariana Villaça (2010, p. 144), discutiam-se, nesses artigos, as “concepções marxistas de estética, além de problemas clássicos do socialismo como o perigo do dogmatismo na definição de ‘arte revolucionária’, a herança da cultura burguesa, o papel dos intelectuais e a sua afirmação como ‘revolucionários’”. Atualizava-se, portanto, todo o debate sobre o papel do intelectual, iniciado com o “Caso P.M.” e a princípio concluído com o pronunciamento *Palavras aos intelectuais*, de Fidel Castro, em 1961.

Na mesma edição de *Cine Cubano* em que se publicou *Conclusiones de un debate entre cineastas*, Alfredo Guevara (1963, p. 1-4, tradução nossa) escreveu que os artistas revolucionários são – e devem ser – hereges, uma vez que “o germe revolucionário está sempre presente no verdadeiro trabalho intelectual, pois não rejeita a heresia, mas empenha-se na busca”, o que pressupõe “uma liberdade absoluta, uma lucidez absoluta, uma coerência absoluta”. Assim, “a revolução artística não pode aceitar ‘santos’ e, muito menos, ‘dogmas’”. Para o presidente do ICAIC, esse caráter herege do trabalho do artista revolucionário é o que permite que ele seja “o verdadeiro artista”, isto é, “aquele que com a sua arte penetra na realidade de forma mais aguda e profunda, que a rompe e a enriquece, que nos entrega uma realidade mais real, mais complexa, mais verdadeira”.

Certamente, Sara Gómez se encaixava perfeitamente nessa definição de artista revolucionário: suas obras elaboram sobre a realidade cubana em seu presente histórico a partir de uma perspectiva crítica e humanista. Não à toa, em vários momentos, foi vista como uma *herege*: nem todos os seus filmes agradaram, como já vimos. Nesse sentido, cabe mencionar que a diretora sempre contou com o respeito e o apoio de Alfredo Guevara, o qual, segundo sua filha Iddia Veitía Gómez, sempre a deixou filmar, impulsionando-a em todos os sentidos (Yero, 2017). O mesmo foi dito por Tomás González (1989), ao rememorar o processo de produção de *De cierta manera*: Alfredo Guevara estava empolgado com o filme,

até chegou a sugerir que ele fosse feito em cores (portanto, com maior investimento), e o aprovou sem nenhuma objeção ou reparo.

No momento em que se desenrolaram essas polêmicas, Sarita já havia feito seus quatro filmes para a Enciclopédia Popular: *Plaza Vieja* (1962), *El Solar* (1962), *Solar Habanero* (1962) e *Historia de la piratería* (1963)⁷⁵, nos quais se percebe sua formação cultural sólida e algumas de suas características como cineasta, sobretudo seu tom reflexivo e sua mirada sociológica. Como lembrou Inés María Martiatu (Martínez-Echazábal, 2014), Sara Gómez não se conformava com algo superficial, e isso já se manifestava em seus curta-metragens didáticos. A própria diretora chegou a refletir, anos depois, sobre os documentários didáticos cubanos:

Não posso considerar o cinema didático como uma especialidade, mas como uma necessidade. Para muitos de nós, a vocação de cineastas nasceu com a vocação de revolucionários, e as duas se constituindo de forma inseparável. Se sentimos a necessidade de um cinema didático como revolucionários, ele será sempre útil, interessante e cinematograficamente válido enquanto cineastas. O cineasta cubano se expressa sempre em termos de revolucionário; o cinema, para nós, será inevitavelmente parcial, será determinado por uma tomada de consciência, será o resultado de uma atitude definida frente à necessidade de nos descolonizarmos política e ideologicamente e de rompermos com os valores tradicionais, sejam eles econômicos, éticos ou estéticos (Gómez *et al.*, 1970, p.94, tradução nossa).

Percebe-se, portanto, que, para Sara Gómez, os documentários didáticos não deveriam apenas levar a informação ao público, mas atuar de forma revolucionária no sentido de transformar a consciência e descolonizar – posicionamento que encontramos em toda a sua obra fílmica. Como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, a própria proposta de criação do ICAIC partia (não só, mas também) desses princípios, isto é, da necessidade de um cinema que construísse uma visão descolonizadora da realidade: vale lembrar que foi justamente o caráter nacional, popular e anti-imperialista o que marcou a Revolução de 1959, antes de ela se tornar socialista.

Não coincidentemente, o *I Seminario de Etnología y Folklore*, do qual, como já vimos, Sara Gómez foi aluna, partia de um “resgate do sentimento de dignidade nacional”, e “tudo o que é cubano voltou a ser objeto de estudo e atenção” (Alzola, 1961-1962, p. 24 *apud* García, 2003, p. 730, tradução nossa). Nesse momento, ao mesmo tempo em que se recuperava a forte tradição cubana em estudos do seu folclore, tendo como principais referências Fernando Ortiz, Lydia Cabrera e Romulo Lachatañeré, percebia-se a necessidade

⁷⁵ Tanto *El Solar* quanto *El Solar Habanero* são filmes considerados perdidos.

de uma renovação metodológica, indispensavelmente oriunda da práxis revolucionária. Deveriam compreender, a partir do trabalho em equipe e da discussão coletiva, as transformações no próprio presente, momento no qual se enfrentava a complexa tarefa de construir uma nova sociedade. Segundo Miguel Barnet (1983, p. 138 *apud* García, 2003, p. 732, tradução nossa):

O folclore deve ser visto sem preconceitos classistas ou raciais, partindo de uma metodologia materialista que contribua para que seu estudo jogue luz sobre o presente e contribua a definir o caráter de nossa identidade. Os mecanismos de evolução dos fenômenos folclóricos, assim como as transformações que acontecem impulsionadas pela gestação da sociedade socialista, seriam estudados partindo dos princípios básicos da metodologia do materialismo dialético (Barnet, 1983, p. 138 *apud* García, 2003, p.732, tradução nossa).

Assim, podemos compreender seu primeiro curta-metragem didático, *Plaza Vieja* (1962), o qual, mais do que apenas narrar didaticamente os acontecimentos históricos que se sucederam na Plaza Vieja de Havana, ou mostrar seu ecletismo arquitetônico, insere esta praça na história de Cuba, no seu presente, e nos apresenta aqueles que construíam a realidade cubana: “o povo, não como massa amorfa, mas através de seus rostos, seus ofícios, sua gestualidade, seu tom popular” (Yero, 2017, p. 91, tradução nossa), isto é, através de sua multiplicidade. Enquanto vemos diversos planos da praça, que revelam a ação do tempo sobre as construções (passado) e a circulação de trabalhadores e estudantes que passam por ela e a transformam (presente), uma voz *over* feminina⁷⁶, com humor e ironia, nos apresenta sua história, mobilizando aspectos políticos, econômicos, sociais, arquitetônicos e literários ao longo dos séculos. Trata-se de uma praça bastante viva, cujas histórias fazem parte da identidade cultural cubana. A voz sobreposta diz: “Se chamaria nova porque já foi, (...) e velha, porque o tempo passa” (tradução nossa).

É possível interpretar essa película à luz do conceito de “transculturação”, de Fernando Ortiz (1983 [1940]), o qual também aponta para o caráter vivo da cultura cubana e, por extensão, de toda a América Latina: ao longo do tempo, fruto do contato direto entre as várias culturas que já se encontravam aqui ou que para cá vieram, seja na condição de imigrantes e/ou de pessoas escravizadas, sob diversos contextos de violência, as culturas se misturaram, se transformaram e chegaram no presente, em um longo e profundo processo de

⁷⁶ Sempre que soubermos o nome da pessoa responsável pela narração, o mencionaremos; caso contrário, apenas diremos se é uma voz feminina ou masculina. Isso é importante, pois destacamos o pioneirismo da cineasta em utilizar, em todas as suas películas a que tivemos acesso, narrações em voz *over* feitas por mulheres: de acordo com Marina Tedesco (2019a, p. 113), isso era “raro de se encontrar na produção documental da ilha”.

formação de uma identidade cultural autenticamente cubana e, por extensão, latinoamericana, que seguiria se atualizando. A praça é apenas uma, mas ela traz consigo, em sua totalidade arquitetônica, diversos estilos e referências de diferentes épocas – ainda que o que as une seja a luta de classes: há um momento em que, ao narrar a ascensão de uma burguesia habanera, a voz *over* diz, cometendo um “pequeno deslize”: “as casas da nobreza se convertem agora em moradias precárias da nova esca... , perdão, economia” (tradução nossa).

Percebemos, portanto, que, em *Plaza Vieja*, Sara Gómez já trazia seu principal tema: a cultura cubana, a qual, em suas próximas películas, assumirá vários enfoques, sobretudo através dos seus personagens: “em seus documentários estão presentes os rostos de homens e mulheres que são expressão de séculos de colonização e miséria e, ao mesmo tempo, possuidores de uma riqueza cultural que constitui a seiva nutritiva da cultura nacional” (Yero, 2017, p. 49). Infelizmente, não conseguimos acessar os seus dois curtas-metragens seguintes, *El Solar* (1962) e *Solar Habanero* (1962), nem bibliografia sobre eles. Provavelmente, supondo a partir de seus títulos, esses filmes trariam a complexidade dessas moradias populares – e não duvidamos de que Sarita faria isso a partir de seu ponto de vista crítico.

Seu quarto e último filme para a Enciclopédia Popular, *Historia de la piratería* (1963), chama a atenção para outra faceta da filmografia de Sara Gómez: sua inovação de linguagem e experimentação estética. De acordo com Marina Tedesco (2019a), o curta-metragem – cujo título, na verdade, é *Piratas de la América y luz a la defensa de las costas de Indias Occidentales* – contribuiu para a formação da linguagem do documentário cubano pós-revolucionário, geralmente atribuída apenas a Santiago Álvarez. É quando Sarita experimenta as técnicas de fotomontagem aprendidas com Agnès Varda em *Salut les cubains!*, por exemplo, mobilizando, além dela, “a intermedialidade e o uso de materiais diversos, uma lógica de encadeamento entre banda sonora e imagética que extrapola a ilustração e a ironia e o sarcasmo” (Tedesco, 2019a, p. 113) como formas de linguagem.

O curta-metragem possivelmente tinha como objetivo apresentar a história da pirataria, “ou seja, a atuação de ladrões e saqueadores dos mares e das costas na época da conquista e posterior disputa pelas Américas, [mas] o tema deste documentário de Sara Gómez são os ataques que os Estados Unidos fazem a Cuba nos primeiros anos da Revolução” (Tedesco, 2019a, p. 112). Essa atualização do fenômeno da pirataria se trata de um posicionamento claramente anti-imperialista, politizando, ao trazer para o seu presente histórico, algo que a princípio seria apenas uma história do passado. Ao integrar à película trechos de filmes estadunidenses, a diretora também se insere na batalha contra esses invasores: se coloca como pirata desses filmes, alterando seus sentidos e manipulando-os

para construir seu discurso. A narradora Asenneh Rodríguez diz, no final do curta-metragem: “Em 1962, a pirataria não morreu. Há filmes de piratas e piratas de filmes” (tradução nossa).

Percebemos, portanto, que, já nas suas primeiríssimas experiências como diretora, Sara Gómez se posicionava frente ao seu presente histórico, seja ao elaborar sobre a cultura de seu povo, com uma visão descolonizadora do papel do cinema, seja ao enfrentar o grande inimigo de Cuba, com o objetivo de vencê-lo utilizando o seu cinema como arma. Se é possível pensar que a cineasta tinha um pensamento próprio de cinema, o que defendemos que sim, é certo que isso já se anunciava não só nesses seus dois filmes para a Enciclopédia Popular, como também na sua participação direta no debate público, ao assinar o texto-manifesto com outros cineastas – todos homens – do ICAIC. Temos total acordo com Inés María Martiatu (*apud* Yero, 2017, p. 47) quando ela diz que:

Se tem dito que o cinema de Sara é antropológico, sociológico, se tem afirmado que é feminista. Ele é todas essas coisas e talvez muito mais. Todas essas abordagens são válidas. Eu me arrisco a contribuir com uma tese de um cinema político em Sara Gómez. Teríamos de colocar Sara Gómez no próprio vórtice das vicissitudes da política no campo cultural cubano e não somente no do cinema. Ao se tratar da obra dessa artista, estamos falando ou escrevendo sobre todo um universo. Porém há aspectos que se tem ido uma ou outra vez e outro que se tem deixado de lado. Um deles, e me parece fundamental, é precisamente seu caráter político.

Seu primeiro documentário, após trabalhar na Enciclopédia Popular, foi o curta-metragem *Iré a Santiago*⁷⁷ (1964). Considerado pelo dramaturgo Gerardo Fullea León (2020 [1999], s/p) como “um dos mais impressionantes documentários filmados em Cuba por aqueles anos, por sua qualidade, rigor e riqueza criativa”, não espanta que, das quatro mesas organizadas no Colóquio Internacional 50 anos ~~sem~~ com Sara Gómez, uma delas tenha sido dedicada a apresentações de trabalhos relacionados ao filme. A mesa, intitulada *Diferentes abordagens sobre Iré a Santiago*, trouxe trabalhos que refletiram sobre a trilha musical e a direção do curta-metragem⁷⁸. Apesar de não ser um de seus filmes mais estudados – e isso sim espanta –, trata-se de um documentário no qual a cineasta revela profundo interesse pela cultura popular cubana, sobretudo afrocubana, trazendo as negras e negros santiagueros como sujeitos históricos ativos dessa nova sociedade que surgia.

⁷⁷ O título faz referência ao poema *Son de negros en Cuba* do espanhol Federico García Lorca, cujo verso *Iré a Santiago* se repete várias vezes, quase como um refrão. Ao longo do filme, diversas passagens têm relação com trechos do poema, o que é analisado tanto por Olga García Yero (2017) quanto por Lourdes Martínez-Echazábal (2021).

⁷⁸ Ernesto Loaiza (UFF) apresentou o trabalho *A música na filmografia de Sara Gómez: análise da trilha musical em Iré a Santiago* e Daniel Velasco Leão (UFSC) apresentou o trabalho *Iré a Santiago: celebração, ironia e imperfeição*.

Sabemos que Santiago de Cuba foi palco daquele que é considerado o evento inaugural da luta revolucionária que derrubou, em 1º de janeiro de 1959, a ditadura de Fulgêncio Batista: o frustrado (porém vitorioso) assalto ao Quartel Moncada, no dia 26 de julho de 1953. Entretanto, à Sarita não lhe interessava abordar essa cidade do ponto de vista triunfalista, nem mesmo historicista, mas sim antropológico, sociológico e folclórico, trazendo os vários grupos sociais e culturais que ali existiam, numa clara intenção etnográfica (Yero, 2017). A comemoração do 26 de julho aparece introduzida pela narração de Victoria Nápoles, novamente uma voz *over* feminina e constante em toda a película, que diz que “a história começou *de novo* em Santiago” (tradução nossa). Em seguida, vemos um desfile em que jovens mulheres tocam caixas em marcha e carregam faixas e flores, e, depois, a dispersão da celebração, em que homens e mulheres, primeiro ao som de apitos e de movimentos de carros e depois ao som de música em ritmo afrocubano, atravessam as ruas e trabalham, retornando à vida cotidiana, sob um cartaz que se lê “Viva o 26 de julho” (tradução nossa).

Figura 3: *Frame* de *Iré a Santiago* (1964). Dispersão da celebração do dia 26 de julho.



O “de novo” dito por Victoria Nápoles chama a atenção. Momentos antes, ela havia falado que a história sempre começa na Baía, e então destaca diversos acontecimentos: diz que foi em Santiago que chegaram os primeiros negros a Cuba; que sobre suas águas Gertrudis Gómez de Avellaneda escreveu seu soneto clássico *Al partir*; que em Santiago nasceu o primeiro músico culto e o primeiro *son* anônimo La Ma’ Teodora; que é onde nasceu Antonio Maceo; onde chegou o primeiro contrabando de armas para a independência;

onde se deu a batalha naval decisiva para a guerra espano-cubana e estadunidense; onde há uma lenda de uma mulher que aparece todos os dias, olha o mar e deseja se comunicar. A Revolução aparece como ruptura, como um marco que faz a história começar outra vez – mas não a sua cultura: a rica cultura popular santiaguera, forjada em todos esses séculos, permanece de forma viva e contagiante no cotidiano, nas crenças, nas músicas, nas festas e na identidade desses homens e mulheres, ainda que não da mesma maneira.

Um exemplo disso é a sequência do enterro da Esperanza, a presidenta de uma sociedade de franceses, isto é, de negras e negros que mantinham viva a tradição da tumba francesa. A tumba francesa é um gênero afrocubano de música e dança, que surgiu nas proximidades de Santiago, nas fazendas de café francesas: durante a Revolução Haitiana, diversos colonos franceses brancos fugiram com seus escravos negros para Cuba, instalando-se nessas fazendas. A narradora diz: “Séculos depois, Santiago não tem franceses, nem *calle del gallo*, nem fazendas de café francesas... mas em Santiago ainda existe a tumba que eles chamam de francesa” (tradução nossa).

Nessa sequência do filme, Sara Gómez leva a sua câmera a um desses antigos cafezais e mostra algumas ferramentas de trabalho, as quais certamente eram utilizadas para torturar as pessoas escravizadas, revelando o contexto social de violência brutal e desumana em que a tumba francesa foi criada. Entretanto, para Olga García Yero (2017), por vezes a imagem assume um efeito neobarroco, vinculando-se ao processo descolonizador de consolidação dessa determinada tradição cultural. Para a autora, a questão racial não é trabalhada no filme apenas a partir de sua dimensão social, mas, principalmente, por sua força cultural, por sua autenticidade e pelo seu papel completamente implicado na formação da identidade cultural santiaguera e cubana e das consciências (Yero, 2017).

Nos primeiros minutos do filme, a câmera se movimenta de forma a acompanhar diversas pessoas, a maioria delas negras, em seus afazeres cotidianos, seja nas ruas ou em suas casas, sendo que várias reagem à presença dessa câmera, encarando-a, sorrindo e/ou dançando para ela. No plano sonoro, escutamos *Son de la loma*, do santiaguero Miguel Matamoros. Enquanto isso, a narradora, que assume ao longo de todo o filme a primeira pessoa do plural – o *nós* –, inserindo-se como santiaguera, como possuidora dessa identidade cultural e desse jeito de ser, as descreve com humor e leveza: “Sim, dizem que somos de uma ilha onde a terra treme e os *mulatos* cheiram a erva fresca. (...) Rimos e falamos em voz alta com agressividade e orgulho. Nossa mímica é exagerada e graciosa” (tradução e grifo

nossos)⁷⁹. Para Gerardo Fullea León (2020 [1999], s/p, tradução nossa), “com imagens frescas, [Sara Gómez] capta a espontaneidade, a alegria e a sensualidade dos cubanos”.

Nos últimos minutos do filme, Sarita nos apresenta o famoso e tradicional carnaval santiaguero, que ocorre no fim de julho. A festa se insere nas comemorações do 26 de julho, revelando o interesse, pelo governo revolucionário, de se aproximar da cultura popular, de trazê-la para dentro da Revolução. Nessa sequência do filme, aparece em destaque uma placa onde se lê “Cuba trabalha e se diverte!”, em uma clara intenção de demonstrar que, na Revolução, há espaço para o trabalho e também para a diversão. As pessoas dançam na rua, dia e noite, fantasiadas, ao som do tambor de Pello el Afrokán. Durante todo esse trecho, não há narração. É a câmera que observa tudo, mostrando as ruas, os salões, acompanhando as pessoas, homens e mulheres, festejando e dançando em ritmo afrocubano.

É impossível não pensar no filme *P.M.*, na linguagem do *free cinema* adotada também por Sara Gómez neste trecho, nas cenas noturnas de festa. Entretanto, enquanto o filme de 1961 retratava o que foi considerada uma apologia à época em que Cuba era a colônia de férias dos EUA, com seus cabarés e vícios, o filme de 1964 retrata a diversão do ponto de vista classista, popular, cultural e, como não, revolucionário: relembrando Fidel Castro (2017 [1961], p. 146), “dentro da Revolução tudo, contra a Revolução nada”. Para Tomás Gutiérrez Alea (1960, p. 39, tradução nossa), o cinema espontâneo, quando “bem utilizado, é uma arma de grande impacto que nos permite uma maior aproximação da realidade, uma análise honesta, uma maior difusão da verdade”. Sara Gómez, com sua visão nem um pouco imparcial, deixa sua câmera passear pelo carnaval santiaguero, analisando essa festividade popular tão essencial do ponto de vista cultural cubano.

Parece-nos central, inclusive, perceber que a utilização dessa linguagem, que há pouquíssimos anos havia sido questionada por seu caráter pouco didático e a princípio contra-revolucionário no polêmico “caso *P.M.*”, também pode ser interpretada como uma das formas que Sara Gómez usou para se posicionar, por meio de seu próprio cinema, frente à polêmica de 1963: ainda que o *free cinema* não fosse uma estética com intenção e pressupostos revolucionários, aqui, graças ao modo como Sarita a mobiliza, revelando seu trabalho duro e seguro dos efeitos que queria construir, sim. Sara Gómez a utiliza como arma não apenas para se aprofundar nas raízes da cultura popular cubana, revelando-a de forma verdadeira e honesta, como apontou Alea, mas para comprovar os argumentos do

⁷⁹ A não ser nesta citação direta, ao longo de todo o trabalho, o termo “mulato” será substituído pelos termos “negro” ou “afrocubano”, dependendo do contexto. Ainda que em Cuba o termo “mulato” não possua conotação depreciativa e/ou racista, no Brasil, país onde se escreve e circula esta dissertação, sim.

texto-manifesto assinado por ela: que as categorias formais da arte, por si só, não têm caráter de classe; a questão é o que se faz com elas.

Em seu filme seguinte, *Excursión a Vueltabajo* (1965), Sara Gómez vai para o ocidente do país, para Pinar del Río, e aborda a identidade cultural cubana a partir de um novo foco: o processo do cultivo e processamento do tabaco. Apesar de infelizmente não termos tido acesso ao documentário – portanto, não faremos uma análise fílmica sobre ele, nem nos aprofundaremos nas discussões –, a bibliografia encontrada nos permite destacar que se trata de um filme em que Sara Gómez retrata de forma pioneira o trabalho feminino: para Olga García Yero (2017), o cinema cubano ainda não havia tratado a presença da mulher trabalhadora como é feito neste filme; para Michael Chanan (1989), mais do que isso, este tema ainda não havia nem ocupado a atenção dos intelectuais cubanos.

Bastante inspirada por Fernando Ortiz, para quem a importância do tabaco extrapola o campo econômico e assume papel essencial na formação da identidade cultural da ilha – “no tabaco há sempre algo de mistério e sacralidade. O tabaco é coisa de gente grande, responsável frente à sociedade e aos deuses” (Ortiz, 1983 [1940], p. 10, tradução nossa) –, Sara Gómez traz, ao revelar a divisão sexual do trabalho⁸⁰, a importância central das mulheres não apenas para esse setor produtivo como para toda a rica cultura que ele cria e estabelece. Segundo Olga García Yero (2017, p. 116, tradução nossa):

Quando a cineasta apresentou a mulher neste documentário como parte do processo produtivo, não era com a intenção de mostrar somente a inserção desse setor da sociedade ao trabalho. Sara não se limita a afirmar uma posição feminista, mas sim expor como a mulher tem ocupado um lugar essencial, desde sempre, em todo o referente ao cultivo do tabaco.

Ainda que o não acesso ao documentário nos impeça de compreender *como* Sara Gómez traz as mulheres trabalhadoras para sua película, nos parece importante enfatizar que em seus dois primeiros documentários feitos fora da Enciclopédia Popular, *Iré a Santiago* e *Excursión a Vueltabajo*, a cultura popular cubana é apresentada a partir daqueles que historicamente a construíram e a constroem cotidianamente, sendo essa uma constante em sua filmografia: o povo, o qual é racializado e generificado. Sara Gómez, longe de compreender a

⁸⁰ Em “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar” (1983 [1940]), Fernando Ortiz apontou que, no processo produtivo do tabaco, as mulheres realizavam principalmente as tarefas consideradas delicadas. Isso não é à toa: uma das dimensões da divisão sexual do trabalho é a de justamente atualizar estereótipos biologizantes femininos, projetando-se no trabalho reprodutivo feito pelas mulheres nos lares, como se as mulheres, ao contrário dos homens, fossem delicadas por natureza, por exemplo. No processo produtivo do açúcar, outro componente central da identidade cubana, as mulheres não estavam presentes, uma vez que neste não havia tarefas consideradas *próprias* para as mulheres. Com a Revolução de 1959, tal cenário se altera, o que veremos quando analisarmos o média-metragem *Mi aporte* (1972).

classe trabalhadora como algo abstrato, entende que as determinações sociais de gênero, raça e classe condicionam a posição social e, principalmente, a subjetividade dos indivíduos.

2.2 - Sara Gómez e a influência de Frantz Fanon

Na conferência de abertura do Colóquio Internacional 50 anos ~~sem~~ com Sara Gómez, Olga García Yero (2024) iniciou sua exposição com a discussão da centralidade do ano de 1968 no campo político-cultural cubano. Sabemos que, mundialmente, esse ano concentrou inúmeros e importantes acontecimentos de ruptura social e política, oriundos da crise estrutural do capitalismo, além de outros que já vinham se desenrolando: as revoltas de maio de 68 na França; a Primavera de Praga na Tchecoslováquia; o massacre de Tlatelolco no México; a luta dos movimentos civis nos Estados Unidos; a Guerra do Vietnã; a Passeata dos Cem Mil e a promulgação do Ato Institucional nº5 no Brasil; os movimentos de libertação nacional em África; entre outros. Em Cuba, o ano foi marcado pela marca dos 100 anos da luta iniciada por José Martí na Guerra da Independência, pelo “Caso Padilla”⁸¹ e também pela realização do Congresso Cultural de La Habana, que ocorreu em janeiro e que foi organizado pelo Ministério da Educação e Cultura.

Segundo Mariana Villaça (2010), o Congresso Cultural de La Habana contou com forte participação internacional, sendo uma importante oportunidade para o governo revolucionário afirmar suas posições políticas: divulgou para o mundo o apoio de Cuba ao Vietnã e aos movimentos guerrilheiros no Terceiro Mundo. Quanto ao campo cultural, ainda segundo essa autora, determinaram-se as seguintes medidas: a eliminação do direito autoral; a proibição do termo *trabalhador intelectual*, pois não deveria haver distinção entre esses trabalhadores e os trabalhadores braçais; a oficialização da recusa aos “‘vanguardismos’ nas artes, uma vez que as propostas e obras esteticamente experimentais não eram facilmente assimiladas pelas massas e revelavam uma atitude ‘pequeno-burguesa’ dos realizadores” (Villaça, 2010, p. 212)

⁸¹ O “Caso Padilla” teve uma importante repercussão internacional, fazendo com que, inclusive, diversos intelectuais rompessem com a Revolução. Fruto da polêmica da premiação do livro *Fuera del juego*, de Heberto Padilla, e de outros que concorriam, pela UNEAC, “os escritores acabaram sendo acusados de contrarrevolucionários e aqueles que os defenderam também sofreram consequências” (Villaça, 2010, p. 215). Preso em março de 1971, Padilla escreveu uma autocrítica pública, lida em abril daquele ano. Nela, o escritor “confessava ter vínculos com a CIA, delatava sua esposa, outros intelectuais de seu círculo de relações e pedia perdão por seus erros” (Villaça, 2010, p. 267). Contudo, “vários depoimentos de amigos e certa dose de ‘arrependimento escancarado’ que soava quase como ironia, na confissão de Padilla, denunciavam o artificialismo dessa mea culpa, e a falta de saída do escritor, instruído a cooperar com o governo possivelmente sob a pena de permanecer encarcerado” (Villaça, 2010, p. 268).

e a “abertura a qualquer colaborador nas publicações, nos eventos etc. a fim de incentivar a inclusão de jovens” (Villaça, 2010, p. 212).

Em *Castro, the blacks and África* (1988), o pesquisador Carlos Moore narra a história de que, dias antes desse Congresso, o ministro José Llanusa Gobels havia se reunido no hotel Habana Libre com intelectuais negros considerados *perigosos*⁸², dentre eles, Sara Gómez, proibindo-os de participar do evento. Tratava-se de um encontro para dissuadí-los: existia um boato de que esse grupo planejava divulgar um “Manifesto negro”, o qual teria interesse separatista. Tanto Sílvia Cezar Miskulin (2009) quanto Mariana Villaça (2010) reproduzem essa história em seus livros, utilizando o texto de Carlos Moore como única fonte. Sílvia, ainda citando a Carlos Moore, afirma que “os intelectuais foram silenciados e reprimidos de distintas maneiras” (Miskulin, 2009, p. 185) chegando a dizer que Sara Gómez teria se suicidado nos anos 1970. Independente de esses dois autores conhecerem ou não a verdadeira causa da morte da diretora (uma forte crise de asma), utilizada como a utilizaram, trata-se de um grave erro com implicações políticas.

Em entrevista a María Isabel Alfonso (2023 [2016]), o poeta Pedro Pérez Sarduy, que a princípio estaria nesta reunião com o ministro, narra uma outra história: diz que elaboraram um documento intitulado *Aportes culturales del negro en la América* para ser lido no Congresso, mas que, como não foram convidados – o que, ainda que revele uma desconfiança por parte do governo revolucionário, é bem diferente de terem sido proibidos de participar do evento –, o leram em um seminário que ocorreu meses mais tarde, em outubro do mesmo ano, chamado *Seminario de Estudios Afro-americanos*. Enfatiza, em vários momentos da entrevista, que não se tratava de um manifesto, que não se tinha a intenção de propor algo separatista, que o grupo reconhecia que se tratava de um momento difícil, de constantes ameaças à ilha. Frente ao documento, diz que “olhando para ele agora, passado certo tempo, percebe-se como (...) era inofensivo...” (Alfonso, 2023 [2016], s/p).

Agora, o que está acontecendo é que acadêmicos estrangeiros, a começar por Carlos Moore, começaram a interpretar esse documento como se fosse um manifesto cultural. É preciso que fique muito claro que Carlos Moore, a partir do seu livro *Castro, The Blacks and Africa* (1988), foi quem começou a espalhar todo este tipo de desinformação. Nós, que participamos na elaboração do documento, todos nós, tínhamos uma posição de apoio e de reivindicação às relações raciais e culturais em Cuba (Alfonso, 2023 [2016], s/p).

⁸² Teriam participado dessa reunião: Walterio Carbonell, Rogelio Martínez Furé, Nancy Morejón, Nicolás Guillén Landrián, Sara Gómez, Pedro Deschamps Chapeaux, Alberto Pedro, Eugenio Hernández, Juan Manuel Casanova, Luis M. Saenz, Gerardo Fullea León, Ana Justina, Serafín Quiñones, Manuel Granados, Wichy el negro, Pedro Perez Sarduy e Esteban Cárdenas.

Aportes culturales del negro en la América teve como oradores Marta Jean-Claude, Sara Gómez, Gladys Egües, Georgina Duvallón, Angela Soto, Victor Mirabal, Tomás González e José Hernández Artigas e abre com um poema de Pedro Pérez Sarduy. Inicia sua argumentação dizendo que “a principal contribuição cultural do negro na América é ter contribuído para a formação de verdadeiras culturas nacionais” (Gómez *et al.*, 1968, p. 1, tradução nossa), ao ter iniciado, no Haiti, o movimento anti-colonialista americano, e participado, em Cuba, ao longo dos cem anos de luta revolucionária desse povo, da vanguarda da luta anti-imperialista no Terceiro Mundo. Diz que a participação conjunta de negros e brancos cubanos se opõe “à ideologia racista, ocidental e cristã, que não é mais do que outro modo de dominação imperialista, e forma, com nacionalidade e cultura própria, uma única e unida pátria revolucionária, cujo fim primordial é encabeçar, na América, a luta definitiva” (Gómez *et al.*, 1968, p. 1, tradução nossa) contra o capitalismo imperialista estadunidense.

Traz, em seguida, que a formação das culturas nacionais ocorre no longo processo de transculturação a partir das “culturas ocidentais das potências colonizadoras” (Gómez *et al.*, 1968, 1968, p. 1, tradução nossa) e das grandes culturas pré-colombianas e africanas, culminando, ao longo dos séculos, em uma *cubanía incipiente*, no caso cubano. Em sequência, diz que, mesmo com o surgimento no campo político do sentimento nacional em 1868, período em que também se formariam os primeiros intelectuais negros cubanos, tal sentimento ainda não tinha consciência de si mesmo, graças à penetração imperialista *yanqui*, que ocultava a origem africana ao afirmar o mito da supremacia branca. Tal situação, que começava a mudar com a Revolução, a partir, por exemplo, dos estudos em arte africana na Universidad de la Habana, ainda permanecia no terreno ideológico, atrapalhando a formação do Homem Novo. No texto, citam o tratamento dado às religiões de matriz africana, consideradas “coisas de negros”, e os padrões de beleza, que reproduzem a ideologia da superioridade branca. Portanto, seria tarefa dos intelectuais e artistas revolucionários revelarem a história cubana, mostrando o processo de integração nacional entre brancos e negros:

Esta integração para um destino comum propicia a possibilidade de uma cultura revolucionária, que garante o mais rápido e eficaz processo de desalinhamento e, juntamente com a libertação e desenvolvimento do Terceiro Mundo e a progressiva fusão biológica das grandes etnias numa única humanidade, favorece a tarefa da criação do Homem Novo, já fundamentalmente empenhado na busca do conhecimento e do domínio das

infinitas possibilidades da vida psíquica, individual e coletiva, em que todos os grupos encontram um denominador comum, não só para a conquista do universo material, mas que não descansará enquanto não chegar ao centro do sentido jubiloso e secreto de sua misteriosa existência, enquanto não se apropriar dela e converter a incrível profecia de Karl Marx em uma maravilhosa realidade cósmica: “... a consciência que o homem tem deve ser a suprema divindade” (Gómez *et al.*, 1968, p. 4, tradução nossa)

Em sua conferência, Olga García Yero (2024) destaca que, independente de ser um manifesto ou não, tratava-se de um documento que certamente questionava o discurso oficial de que, em Cuba, não existia racismo⁸³. Destaca também que, ao longo dos anos 1960, houve um movimento *Black Power* cubano, formado por artistas, intelectuais e diplomatas, os quais se reuniam para ler e discutir autores revolucionários como Frantz Fanon, Aimé Césaire, Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Patrice Lumumba, entre outros. Os diplomatas, como Juan F. Benemelis, entraram em contato direto com as lideranças negras africanas e caribenhas dos movimentos de libertação nacional, e perceberam coletivamente que a simples transposição do marxismo e dos modelos europeus para o contexto cubano não resolveria os problemas da ilha. Mesmo que não se possa afirmar que Sara Gómez tenha participado desse grupo, é certo que teve contato com esses textos e com as pessoas que fizeram parte do grupo.

Ainda segundo Olga García Yero (2024), tratava-se de um momento em que Fidel Castro apoiava os movimentos civis estadunidenses, sendo que diversos desses militantes e personalidades políticas visitaram e/ou se estabeleceram permanentemente em Cuba em fins dos anos 1960 e início dos anos 1970. A revista *Casa de las Américas* também publicou diversos autores negros caribenhos em suas edições, sendo que C.L.R. James chegou a ser um dos jurados do prêmio *Casa de las Américas* e um dos convidados do Congreso Nacional de La Habana. Para a autora, o olhar de Sara Gómez para a racialidade era um olhar marcado por todas essas leituras e referências, sobretudo de Frantz Fanon⁸⁴. Destacamos que, no ano de 1968, é publicado em Cuba o livro *Pele negra, máscaras brancas*, o qual, segundo Fernando Martínez Heredia (2018 [2014], p. 242, tradução nossa), “apareceu como um raio

⁸³ Na Segunda Declaração de Havana, em 1962, Fidel Castro afirmou que as discriminações por raça e sexo haviam sido eliminadas em Cuba. Para muitos estudiosos, tal afirmação fez com que a questão racial fosse silenciada na ilha, tanto na academia quanto nos veículos do PCC, pelo menos até 1990 (Miglioli; Coelho, 2021).

⁸⁴ De acordo com Cristina Beskow (2016, p. 133-134), “Frantz Fanon nasceu na Martinica, ex-colônia francesa, tornou-se psiquiatra na França, sob os olhares de alteridade dos franceses (para os quais, ele era visto como ‘um negro’). Seu primeiro livro é uma dissertação de mestrado rejeitada pela academia francesa e foi publicado sob o título de *Pele negra, máscaras brancas* (1952). No final da década de 1950, foi convidado a trabalhar em hospitais da Argélia, durante a guerra anti-colonial contra a França, quando resolveu integrar a Frente de Libertação Nacional (FLN) junto aos argelinos. Foi neste período, sofrendo perseguição do Estado francês, que escreveu sua principal obra, *Os condenados da terra*, lançado em 1961”. Seu pensamento influenciou profundamente Sarita e todo *NCL*, como veremos nesta dissertação. Apontamos que o livro *Os condenados da terra* foi publicado pela primeira vez, em Cuba, em 1965 (León, 2015).

de luz” frente aos esforços de aprofundar tanto a luta internacionalista quanto o próprio socialismo cubano, situando as necessidades imediatas.

Para esse intelectual, essa publicação permitiu, por um lado, “conhecer concretamente as funções que o racismo cumpre a favor da opressão de classe no capitalismo, sem negar a existência das raças como construções sociais determinadas e como identidades de opressão e auto-diminuição dos oprimidos” (Heredia, 2018 [2014], p. 242, tradução nossa), jogando luz às diferentes saídas que as pessoas negras têm, “desde a tentativa de serem aceitos como se fossem brancos até à luta contra todas as dominações” (Heredia, 2018 [2014], p. 242, tradução nossa), e, por outro lado, “compreender a diversidade real de componentes e situações que existem no seio de um povo politicamente unido” (Heredia, 2018 [2014], p. 242, tradução nossa), percebendo as manifestações do racismo naturalizadas na vida cotidiana, as quais atingiam a todos e impediam a formação de pessoas novas. Assim, para esse autor, o pensamento de Frantz Fanon complexificou as determinações de raça nos processos de luta por libertação nacional no Terceiro Mundo e de construção do socialismo na ilha.

Cabe apontar que diversos são os fatores que a bibliografia especializada e atual apresenta como as causas do silenciamento oficial à questão racial em Cuba nesse momento histórico: “a interpretação de que o movimento negro poderia dividir a classe trabalhadora, a crença de que as políticas universais eram políticas raciais⁸⁵, a dominação teórica do marxismo europeu dogmático e a utilização desta temática para atacar o regime de outros países” (Miglioli; Coelho, 2021, p. 12). Sobre esse último ponto, destaca-se a realização do premiado documentário *Now!* (1965), de Santiago Álvarez, o qual pode ser interpretado como um verdadeiro chamado à luta antirracista: ao som da música *Now* da estadunidense Lena Horne, cuja letra diz a todo momento que “a hora é agora”, diversas fotografias que revelam o confronto entre a violência brutal da polícia estadunidense contra a população negra e a força da resistência do movimento civil negro são mobilizadas. Reconhece-se o racismo como algo próprio e inerente ao imperialismo *yanqui*, compreendendo que a luta antirracista é necessariamente uma luta anti-capitalista.

⁸⁵Aline Miglioli e Sillas Coelho (2021, p. 10) apontam que as políticas universais, ainda que tenham melhorado a vida da população negra de forma geral, tiveram “efeitos adversos na manutenção do racismo”. Trazem como exemplo a questão da moradia, o que pode ser percebido na película *De cierta manera*, ainda que não a analisemos neste trabalho. Para os pesquisadores, a Reforma Urbana “aliviou a pressão do pagamento de aluguel, estancou a especulação e eliminou as favelas e habitações insalubres”; entretanto, “ao proibir a compra e venda de moradias e fixar os moradores na localidade em que ocupavam antes da revolução, promoveu a sedimentação das diferenças habitacionais entre a população branca e negra, pois manteve o estigma dos bairros mais pobres, ocupados pela população negra, e a valia dos bairros burgueses, majoritariamente brancos”.

No ano seguinte, Sara Gómez realiza *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966), considerado, por Marina Tedesco (2021), um filme pioneiro no que diz respeito à utilização da linguagem autobiográfica no documentário na América Latina. Ao trazer a história e o presente de sua própria família materna, a diretora discute a complexidade do tema racial em Cuba, apresentando a presença do racismo na vida privada dos cubanos e cubanas, ainda que não o nomeie de tal forma. Distancia-se, portanto, do discurso do governo revolucionário. Sara Gómez mostra como o processo de ascensão social da chamada *clase media de color* – ou, como é dito no filme, dos *negros distintos* – é marcado pela valorização de uma cultura e moral associadas aos brancos, em detrimento daquelas associadas aos negros: por exemplo, ao falar de sua madrinha (tia-avó), em clara ironia, Sara Gómez diz que “ao princípio do século, quando se dançava a *mazucamba* nos bailes públicos do Teatro Carral, madrinha não ia porque era uma senhorita decente, [pausa] como hoje em dia” (tradução nossa). De acordo com Marina Tedesco (2021, p. 355):

A estratégia de falar da própria família e de se inscrever na película, seja através da voz sobreposta identificada, seja aparecendo em quadro, parece-nos que era a única maneira de viabilizar a película por duas razões intimamente conectadas. Esta é uma questão muito sutil, perceptível apenas no cotidiano, está no nível da micropolítica. Apenas um contato íntimo, como é o familiar, permitiria Sara Gómez conhecer profundamente e tratar do tema. Ademais, é um assunto tão polêmico e complexo que seria ainda mais difícil realizar *Guanabacoa: Crónica de mi familia* tendo como personagens uma família que não a sua (Tedesco, 2021, p. 355).

Uma personagem que certamente se destaca é Berta, descrita por Sarita como sua prima preferida de Guanabacoa por não ter “complexos”. Segundo Tomás González (1989), trata-se de uma personagem que pertencia a uma religião afro-cubana e que havia sido, antes da Revolução, uma prostituta. Por essas razões, era excluída da família. Tomás González (1989, p. 15-16, tradução nossa) afirma que Sara Gómez, “de forma decidida e corajosa, introduz a câmara na sua complexa vida familiar. Ela implica todos os seus ascendentes neste assunto. Desmistifica e traz à luz o que ficou abandonado no último rincão por pretensão pequeno-burguesa ou embranquecimento ideológico”. Assim, ainda que seja inquestionável que a Revolução tenha trazido e possibilitado uma melhora concreta na vida da população negra, o racismo ainda era uma realidade, reproduzindo-se nas relações sociais e nas subjetividades. Para Sara Gómez, a transição socialista só seria plena, e os homens e as mulheres verdadeiramente livres, quando o racismo fosse completamente destruído e superado.

Segundo Camila Valdés León (2015, p. 49, tradução nossa), o interesse de Sara Gómez pela valorização das histórias individuais também pode ser analisado a partir de Frantz Fanon, como uma forma de compreender, “ao nível da subjetividade do indivíduo comum, os modos de funcionamento dos processos históricos complexos como a construção do socialismo” em um país como Cuba, de história marcada pelo colonialismo. Compreender as determinações do colonialismo nos níveis subjetivo e cultural era fundamental para o avanço do socialismo cubano, uma vez que, como aponta Fernando Martínez Heredia (2018, p. 241-242, tradução nossa), “a urgência de conhecer realmente o ser humano que é produzido pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo racismo é um pré-requisito para dar estratégia, eficácia, massividade e permanência às mudanças profundas das pessoas e das relações sociais”.

Marina Tedesco (2021, p. 355) diz que *Guanabacoa: crónica de mi familia* “traz luz para o quanto a desejada transformação da população cubana no ‘Homem Novo’, após 1959, significava em grande parte o abandono de práticas das classes populares, bastante negra”. Destacamos, como exemplo, o tratamento dado às religiões de matriz africana, as quais, “apesar de terem sido permitidas, continuavam a ser consideradas como tradições ‘incultas’, propensas a desaparecer naturalmente com a educação generalizada da população” (Miglioli; Coelho, 2021, p. 11). Retomando o documento *Aportes culturales del negro en la América*, os oradores em parte concordam com essa visão ao afirmarem que o conteúdo pré-científico de surpesteção e religiosidade deveria ser superado; entretanto, também se distanciam ao afirmarem que sua manifestação estética, por tomar parte na cultura nacional, deveria ser preservada e desenvolvida.

Em seu filme seguinte, *Y... tenemos sabor* (1967), Sara Gómez mais uma vez traz como tema a cultura popular cubana a partir de um ponto de vista antropológico e sociológico, sendo, segundo Inés María Martiatu (2014), um de seus poucos documentários estreados no circuito comercial cubano. Acreditamos que isso se deu devido ao já mencionado interesse do governo revolucionário pelas expressões culturais nacionais, trazendo-as para dentro da Revolução. Neste filme, Sarita, ao mostrar diversos instrumentos da música afrocubana, vai além de um simples inventário, descrevendo-os como elementos formadores da música popular cubana e, por extensão, da identidade nacional. Mais uma vez, a diretora enfatiza a participação negra na formação da cultura popular cubana, o que, como vimos, foi o argumento central do documento de 1968.

Para Gerardo Fullea León (2020 [1999], s/p, tradução nossa), interessa a Sara Gómez mostrar, mais do que os instrumentos musicais em si, que “o fator humano

desempenha um papel primordial, os rostos, as atitudes das pessoas, por vezes em escorço, que desfrutam da dança ou permanecem como espectadores e coros, nos seus ambientes singulares: solares e casas apertadas”. Interessa a Sara Gómez, portanto, trazer a cultura popular nacional a partir daqueles que a produzem: os cubanos e cubanas, os quais, enfatizamos mais uma vez, são racializados e generificados. Segundo Olga García Yero (2023, s/p, tradução nossa), esse filme reafirma o olhar de Sara Gómez ao subalterno e à cultura subalterna, considerada pela cineasta parte fundamental da identidade e do patrimônio cultural cubano: nesta película, a diretora traz em primeiro plano tanto os rostos dos cantores e instrumentistas quanto suas mãos “castigadas pelo trabalho e pela pobreza, mas que, no entanto, sabiam fazer brotar a música tipicamente nacional das entranhas de instrumentos tão inusitados como a queixada de um cavalo”.

Os instrumentos musicais mostrados são todos oriundos da rica e histórica contribuição afrocubana à cultura do país, a qual não pertencia somente à história passada, mas ao presente e ao futuro, em constante atualização. Para Olga García Yero (2023, s/p, tradução nossa), isso se dá pois a diretora compreende esses instrumentos “não como detidos em um espaço-tempo passado ou depreciados pela sua condição de expressão artística subalterna, mas como elementos vibrantes, resultados de uma transculturação atual e poderosa, fonte germinadora de novas expressões musicais”. Por essa razão, segundo essa pesquisadora, o filme termina com o jazz insular de Chucho Valdés, pois parece sugerir que “a evolução da música popular cubana é imparável e se alimenta das mais variadas contribuições para alcançar sempre novas nuances” (Yero, 2023, s/p, tradução nossa).

Podemos supor que, para Sara Gómez, mais do que apenas resultado do complexo processo de transculturação, essa vivacidade da cultura também se dava como consequência direta do processo revolucionário – e aqui percebemos, mais uma vez, a fortíssima influência do pensamento de Frantz Fanon (2022 [1961], p. 246), uma vez que, para ele, “a própria luta, em sua sequência, em seu processo interno, desenvolve as diferentes direções da cultura e esboça outras, novas”. Se o colonialismo não era somente um modo de dominação política e econômica, mas também de dominação cultural – ao apagar e inferiorizar a cultura da nação oprimida –, o próprio desenvolvimento da luta pela libertação nacional – e, por extensão, da luta pela descolonização – faria com que a cultura do povo em luta se expressasse da forma mais fértil e autêntica possível, libertando-se da cultura do colonizador. Dessa forma, o intelectual comprometido deveria não apenas se somar de forma imprescindível à luta social – “é preciso trabalhar, lutar na mesma cadência que o povo, a fim de determinar o futuro, preparar o terreno em que já surgem rebentos vigorosos” (Fanon, 2022 [1961], p. 234) –, mas

também deveria retomar a cultura nacional oprimida e projetá-la, coletivamente, para o futuro. Entendemos, assim, a razão de Sara Gómez trazer para o seu documentário também instrumentos musicais em desuso, mas não parar por aí. Escreveu Frantz Fanon (2022 [1961], p. 234-235):

A cultura nacional não é o folclore no qual um populismo abstrato quis descobrir a verdade do povo. Não é uma massa sedimentada de gestos puros, isto é, cada vez menos associável à realidade presente do povo. A cultura nacional é o conjunto dos esforços feitos por um povo no plano do pensamento, para descrever, justificar e louvar a ação através da qual o povo se constituiu e se manteve. A cultura nacional, nos países subdesenvolvidos, deve, portanto, se situar no centro mesmo da luta pela libertação empreendida por esses países (Fanon, 2022 [1961], p. 234-235).

Antes de avançarmos, cabe ressaltar um outro ponto fundamental do pensamento crítico de Fanon (2022 [1961], p. 246), o de que não apenas a cultura nacional emergiria do próprio processo revolucionário e vice-versa, mas também um novo homem: “após a luta, não há somente o desaparecimento do colonialismo, mas também o desaparecimento do colonizado”. Com o fim do colonialismo, portanto com a eliminação das bases de produção e reprodução social do racismo, a própria ideia de raça seria superada, uma vez que deixaria de ser um fator de dominação. Um novo humanismo seria, então, forjado, um humanismo radical, engendrado a partir da própria luta do povo pela sua libertação. Aqui, essa ideia nos interessa a partir da possibilidade, de acordo com Fernando Martínez Heredia (2018 [2014]), de aproximar os processos de libertação nacional africanos e caribenhos com o socialismo cubano: não à toa, esse novo humanismo encontrará eco na elaboração do Homem Novo, de Che Guevara.

Para Che Guevara (2011 [1965]), o Homem Novo cubano era o homem conscientemente formado a partir da unidade dialética entre indivíduo e coletividade no processo de transição socialista, isto é, no processo em que elementos do antigo modo de produção seguiam existindo enquanto se construía uma nova sociedade, uma sociedade comunista. Não se tratava de um novo homem pronto, acabado, mas de um indivíduo em transformação ativa, disposto a erradicar de sua consciência individual os aspectos da antiga sociedade que ainda persistiam no presente – e isso exigiria desse novo homem um enorme esforço para a sua educação, uma educação orientada para o trabalho social, o que não se daria sem grandes sacrifícios. Sara Gómez se importou, em toda a sua obra, com este novo homem que surgia, buscando compreender, a partir de vários pontos de vista, portanto a partir

de sua complexidade, que transformação e que sacrifícios eram esses, sobretudo a nível da consciência individual.

Entre 1968 e 1969, realizou três documentários que ficaram conhecidos por *trilogia insular*, ainda que ela mesma nunca os tenha mencionado dessa forma. Trata-se do média-metragem *En la otra isla* (1968) e dos curtas-metragens *Una isla para Miguel* (1968) e *Isla del tesoro* (1969), os quais expressam o interesse fundamental da diretora pelos processos de formação desse Homem Novo. Sarita leva sua câmera para a antiga Isla de Pinos, hoje Isla de la Juventud, onde se levava o projeto de reeducação de jovens “com dificuldades de comportamento social”, por motivos como “aqueles causados por traços de caráter, pobreza familiar, problemas políticos próprios ou de seus pais, conflitos com a religiosidade e formas de lidar com a sua sexualidade ou como ela era entendida pelo ambiente” (León, 2020 [1999], s/p, tradução nossa). Na Isla de Pinos, esses jovens seriam ressocializados a partir do trabalho na agricultura, do estudo e do tratamento humanizado.

Logo nos créditos iniciais de *En la otra isla* (1968), há um letreiro informando que se trata de um *documental encuesta*, isto é, um *documentário de entrevistas*, que se preocupa com a sondagem de um determinado grupo social, realizando, ao mesmo tempo, uma investigação. Para Olga García Yero (2017, p. 155, tradução nossa), o termo *documental encuesta* foi emprestado pelo cineasta dinamarquês Theodor Christensen, com quem a cineasta aprendeu, “por exemplo, [a] não empregar atores profissionais, [a] escolher os sujeitos no lugar em que desenvolvem suas vidas, [a] fazê-los trabalhar, caminhar, atuar frente à câmera a partir de conversas prévias para que realizassem suas ações com naturalidade”. Foi também, segundo a pesquisadora, uma prática influenciada pelos ensinamentos do diretor holandês Joris Ivens, o qual, como Theodor Christensen, foi à Cuba a convite do ICAIC no início dos anos 1960. Para ele, os jovens cineastas cubanos deveriam “se esquecer da técnica e do estilo” para “filmar rápido e o mais diretamente possível” tudo o que estava se passando “nas cooperativas, nos centros industriais”, uma vez que era onde se notava que o povo construía o seu próprio destino – realizando, ao “acumular material direto, candente”, uma cinematografia nacional (Ivens, 1960, p. 22, tradução nossa).

A nosso ver, porém, a influência não foi apenas europeia: o *documental encuesta* já era um gênero conhecido na América Latina. *Tire dié* (1958/1960), de Fernando Birri, que, vale lembrar, era um dos filmes que compunha a tríade dos precursores no *NCL*, se afirmava como a “primeira pesquisa social [*encuesta social*] filmada pelo Instituto de Cinematografia de la Universidad Nacional del Litoral” (*apud* Tedesco, 2022, p. 43). O filme, ao retratar a dura realidade de famílias que viviam na periferia de Santa Fé, em que crianças corriam ao

lado dos vagões dos trens pedindo aos passageiros para que *tire dié*, isto é, para que joguem 10 centavos, revelava uma das faces mais perversas do subdesenvolvimento: a profunda desigualdade social. Como sabemos, o média-metragem “foi um marco na história do documentário latino-americano e impactou esta nova geração de cineastas engajados” (Beskow, 2016, p. 31), os quais viriam a formar o *NCL*. Acreditamos que o *documental encuesta* de Sara Gómez dialoga com essa referência – e nos interessa destacar, mais uma vez, a abordagem antropológica adotada pela diretora; desta vez, frente aos jovens da Isla de Pinos.

Para Reynaldo González (2017), Sara Gómez se apoiava nas tendências cinematográficas internacionais como o *cine encuesta* e o *free cinema*, as quais propunham que a *imagem bela* atrapalhava o pensamento, para construir seus documentários. Para ele, a diretora não buscava “proposições de arte, mas de existência”, tentando compreender as “tarefas de choque do período” (González, 2017, p. 15, tradução nossa) sem a retórica de exaltá-las, mas de analisá-las ao mesmo tempo em que as filmava. Para a pesquisadora Sandra Abd’Allah Álvarez Ramírez (2017, p. 34, tradução nossa), “o interesse [da diretora] pelo testemunho e pelo aprofundamento da problemática desde suas próprias vivências” sugere que, “mais do que fazer um documentário, ela quisesse documentar um processo em toda a sua expressão e com todas as suas contradições”, o que, a nosso ver, revela o seu total comprometimento com o curso da Revolução. Sara Gómez (1970, p. 94, tradução nossa) refletiu sobre isso, afirmando que “em uma sociedade que tem como objetivo a necessidade de transformar tudo, até a si própria, o artista se expressa sempre e quando reflete sobre essa desesperada necessidade. [Portanto,] Expressar essa angústia será culturalmente válido”.

Em *En la otra isla*, a diretora aparece em cena e, em várias entrevistas, pergunta diretamente, sem rodeios, o que quer saber. Ainda que tal postura por vezes nos pareça um pouco intrusiva⁸⁶, em nenhum momento, porém, a cineasta é autoritária, ou age como se estivesse exercendo algum tipo de “pressão moral” sobre esses jovens, o que é dito por Berta Carricarte (2016). Muito pelo contrário: acreditamos que, em alguns dos momentos mais densos da película, Sarita demonstra ternura pelo que lhe confessavam, expressando, além disso, sua enorme capacidade “não apenas em conquistar a confiança de seus entrevistados, como também em fazer com que eles reflitam, inclusive em voz alta” (Yero, 2017, p.161). É o caso, por exemplo, da famosa sequência intitulada *Rafael cantava*, em que Rafael, jovem

⁸⁶ Sobre isso, Olga García Yero (2017, p. 169, tradução nossa) compreende que “tem a ver com a própria evolução do documentário como gênero”. Na década de 1960, a autora percebe que os documentaristas em geral se consideravam neutros frente ao que filmavam, não imaginando que a sua simples presença impactava as pessoas filmadas, influenciando em seus comportamentos.

negro e tenor, em conversa com a diretora, afirmou ter sido vítima de racismo: diz que não era bem recebido por algumas participantes do Grupo Lírico em que participava, uma vez que elas acreditavam ser “anti-estético” ver um homem negro e uma mulher branca contracenando juntos em uma ópera – e o ápice dramático é no final dessa sequência, quando Rafael se pergunta, retoricamente, se algum dia poderá chegar a apresentar a ópera *La Traviata*, e então sorri de forma comovente.

Segundo Olga García Yero (2017), o diálogo todo levanta inúmeras contradições que não se respondem. Uma delas é quando Rafael, ao dizer que confia na Revolução e que a sua passagem pela Isla de Pinos lhe deu confiança, afirma que os jovens que chegavam ali eram diferentes dos jovens da cidade, pois eram *sãos*. Não era para ser o contrário? Além disso, Rafael não era um contra-revolucionário – ele assume que participava de atos revolucionários – e também não era uma pessoa oriunda de um contexto de marginalidade social, sendo evidente que possuía um elevado nível cultural. Assim, o filme simplesmente não responde à pergunta fundamental do porquê este jovem estar ali. Resta o racismo sofrido por ele; entretanto, se ele foi a vítima, qual seria a mudança que se esperaria da sua consciência? Ou: por que ele deveria se reeducar e não aquelas mulheres que haviam sido racistas?

É evidente que Sara Gómez não deixa essas questões em aberto à toa. Dos vários motivos possíveis de interpretação, destacamos um deles: de que a cineasta, ao fazer isso, exigia, daqueles e daquelas que a assistem, um pensamento crítico. A diretora acreditava na responsabilidade revolucionária de sua profissão frente ao seu público, isto é, o povo cubano, o qual, naquele momento, passava por intensos e complexos processos de transformação. Para a cineasta, o cinema possuía o papel fundamental de promover a consciência proletária nas e para as massas, defendendo os seus próprios interesses de classe. Ainda que bastante longo, deixamos, a seguir, todo o trecho escrito por Sarita, uma vez que acreditamos em sua pertinência para a compreensão da concepção política do seu cinema:

O cinema, como meio de comunicação de massas, é tão agressivo que sinto muitas vezes a minha profissão como um desafio e um privilégio. Quando pensamos que milhões de espectadores de diferentes níveis e origens vão receber as nossas imagens sonoras, e que vão ser agredidos por elas na passividade de uma sala de cinema, garantindo toda a sua atenção, nos sentimos obrigados a um rigor ideológico e formal sem limites. E no nosso caso, em que os complexos recursos técnicos necessários à realização de um filme foram criados por essa massa de espectadores, o compromisso é multiplicado. Temos uma série de necessidades a satisfazer, desde a simples expansão até a informação e a formação. Temos um público tão vasto que vai dos dirigentes e trabalhadores das zonas urbanas aos camponeses das regiões serranas; e, entre eles, uma massa de crianças e adolescentes com

critérios que se alargam com o desenvolvimento crescente dos planos de educação integral. Para eles e por eles temos que fazer um cinema sem concessões, um cinema que toque na raiz dos seus interesses, um cinema capaz de os exprimir em suas contradições e cujo objetivo é ajudar a fazer, de todos nós, *homens* capazes de considerarmos a vida como um eterno conflito com o meio em que só o *homem* deve vencer. Seria muito ambicioso? Poderíamos conseguir? Esse deve ser o objetivo (Gómez *et al.*, 1970, p. 96-97, tradução e grifos nossos)⁸⁷.

O trecho todo nos chama a atenção por evidenciar a sua preocupação em realizar um cinema que considerasse as demandas gerais e específicas de todo o seu público, o qual, ainda que unido em uma mesma classe social e em uma mesma luta, possuía, em seu interior, indivíduos de diferentes posições sociais; logo, de distintas inserções no próprio processo revolucionário. É possível supor, portanto, que a diretora compreendia que os processos de formação do Homem Novo não se dariam da mesma maneira entre todos os indivíduos, dada a sua multiplicidade, focando, na *trilogia insular*, justamente naqueles que passavam por um processo particular de transformação.

Em *En la otra isla*, um outro trecho merece destaque, em que se torna explícito o interesse de Sara Gómez pelas mudanças de consciência. Em entrevista a Lázaro – um jovem branco e ex-seminarista que se incorpora à Revolução após abandonar seus estudos em sacerdócio –, ela lhe pergunta diretamente: "Diga-me, Lázaro, queremos saber de você, da sua vida, do processo de transformação da sua consciência" (tradução nossa). Ele, então, responde que achou a pergunta interessante e que o processo de transformação de sua consciência era estar na Isla de Pinos, pensando no que viria e no que queria fazer. Um pouco mais adiante, em sua fala, considera que o que estavam realizando na Isla não era algo heróico, mas algo que possibilitava um certo tipo de felicidade, ao saber estar fazendo o que deveria fazer, ainda que sob condições duras e difíceis.

O tempo todo da entrevista, porém, Lázaro olha para baixo, nunca para a câmera, concentrando-se no movimento das suas mãos, o que, para Olga Garcia Yero (2017, p. 174, tradução nossa), demonstra uma insegurança bastante forte, como se quisesse “crer a todo custo nessa nova obra, talvez porque estava empenhado em substituir uma fé – a religiosa –, por outra – o projeto social que começava”. Percebemos que, para ele, ainda que houvesse um esforço imenso em acreditar no processo em que estava vivendo, portanto, uma imensa

⁸⁷ Hoje, por compreendermos que a linguagem participa da reprodução social carregando pressupostos de opressão e exploração, temos um entendimento diferente sobre a utilização do termo “homem” como sinônimo de “pessoa”, por percebermos que tal emprego universaliza o gênero masculino como sujeito, excluindo as mulheres. Em 1970, em Cuba, tal discussão – ainda que relevante para a luta de classes – não estava na ordem do dia, o que diz muito, tanto sobre os limites do período histórico em que Sara Gómez viveu, quanto sobre o desenvolvimento da batalha das ideias no nosso período histórico.

franqueza em sua fala, abandonar suas crenças e tornar-se um revolucionário não era algo simples, muito menos algo acabado e resolvido, em nível subjetivo. Sua postura e seus gestos sugerem que sentia uma desconfiança muito íntima de tudo que falava, ao mesmo tempo em que também demonstrava otimismo.

Figura 4: *Frame de En la otra isla (1968). Entrevista com Lázaro.*



Ao ser perguntado sobre se havia algo que ainda o unia ao cristianismo, ele responde que existiam coisas que eram difíceis de abandonar, dada sua formação cristã em “época fundamental da vida” (tradução nossa), ainda que não acreditasse mais em Deus. Diz que o que permanecia era o seu entusiasmo e a sua vontade de lutar pelo futuro dos *homens*, mas que deixara de ser contra a violência, afirmando entender que “a violência é necessária para que o homem seja feliz” (tradução nossa). Descobrimos que sua mudança de ideia sobre a violência ocorreu após ver o corpo, no local do crime, de Manuel Ascunce Domenech⁸⁸. Lázaro revela o seu tremendo choque, que o fez perceber que “não é possível conseguirmos o que pretendemos se nós não devolvermos [a violência] na mesma medida” (tradução nossa), o que difere radicalmente do ensinamento cristão de que “se alguém bater em você em uma face, ofereça-lhe também a outra”.

A questão da violência é bastante trabalhada por Frantz Fanon. Para ele, “a descolonização é sempre um fenômeno violento” (Fanon, 2022 [1961], p. 31), uma vez que o colonialismo, por ser “a violência em estado puro, (...) só se curvará diante de uma violência maior” (Fanon, 2022 [1961], p. 58). Assim, a libertação de um povo colonizado só se dará

⁸⁸ Manuel Ascunce Domenech foi um jovem que participou ativamente da Campanha pela Alfabetização de 1961, tendo sido torturado e assassinado por contra-revolucionários em novembro daquele ano.

“na e pela violência” (Fanon, 2022 [1961], p. 82), isto é, por meio da reação, pelo uso da força, à violência colonial. Frantz Fanon descreve o mundo colonizado como um mundo compartimentado em dois e maniqueísta, em que “não há conciliação possível” (Fanon, 2022 [1961], p. 35), a ponto de, “para o colonizado, a vida só pode[r] surgir do cadáver em decomposição do colono” (Fanon, 2022 [1961], p. 88). Nesse sentido, ainda que não possamos afirmar que Lázaro foi um leitor do revolucionário martinicano como Sara Gómez foi, percebemos grande semelhança entre a sua elaboração e o pensamento fanoniano, ao reconhecer – ao menos em sua fala – que deveriam contra-atacar a violência dos contra-revolucionários com mais violência, para assim defenderem a Revolução, a qual, naquele momento, havia recém declarado o seu caráter socialista, isto é, o seu comprometimento em garantir o poder nas mãos do povo cubano.

Frantz Fanon também reflete sobre o papel da religião cristã no mundo colonizado: trata-se de uma potente maneira de alienar o povo oprimido, uma vez que ela “chama o homem colonizado não para o caminho de Deus, mas para o caminho do branco, para o caminho do senhor, para o caminho do opressor⁸⁹” (Fanon, 2022 [1961], p. 39), ao assumir que “a causa dos males, da miséria, do destino está em Deus” (Fanon, 2022 [1961], p. 51). Assim, os colonizados permanecem resignados frente às injustiças sociais, o que, ao eclipsar a verdadeira causa de tanta opressão – o colonialismo, e não a vontade divina –, os afastam da sua própria condição de colonizados, portanto, da luta pela libertação nacional, favorecendo o sistema colonial. Lázaro *quer* perceber a radical diferença de interesses entre a religião cristã e a nova sociedade que surgia – portanto, a quem cada uma servia –, considerando a importância, inclusive ideológica, de revidar a violência, e de não apenas sofrê-la.

Reconhecemos, assim, a força que todo esse trecho tem para o *documental encuesta* de Sara Gómez. Trata-se de uma entrevista que joga luz ao interesse fundamental da diretora em compreender o processo de transformação da consciência com todas as suas contradições. Lázaro é um jovem que, com absoluta sinceridade, se esforça para mudar sua condição, segundo Frantz Fanon, de alienado, para a de revolucionário, mas que tal processo não ocorreria de forma mecânica e isenta de dúvidas e incertezas. A nosso ver, Sara Gómez

⁸⁹ Para Frantz Fanon (2022 [1961], p. 36), “nas colônias, a infraestrutura econômica é igualmente uma superestrutura. A causa é consequência: a pessoa é rica porque é branca, é branca porque é rica”. Assim, não à toa o “caminho do branco” é o “caminho do opressor”. Na entrevista de Fidel Castro a Frei Betto, há uma passagem interessante sobre como o racismo foi usado pela religião cristã na América Latina, mencionada por Fidel Castro e melhor explicada pelo religioso: “a maldição de Noé sobre Canaã foi para que ele se tornasse o último dos escravos. E como na América Latina os escravos eram negros, algumas traduções antigas colocam o negro como sinônimo de escravo” (Betto, 1985, p. 152), o que servia, segundo ele, para justificar, a partir da religião, o *apartheid*, e, com isso, o colonialismo e a dominação dos negros pelos brancos.

ênfatiza que a mudança de subjetividade, portanto a transformação do Homem Novo, era um longo e conflitante processo, o qual, por exigir uma ruptura completa e profunda da consciência do indivíduo, também era bastante violenta. Para Gerardo Fullea León (2020 [1999], s/p, tradução nossa), o documentário traz “à tona as sucessivas faces com as quais os jovens [da Isla de Pinos] podem ter se mascarado para sobreviver”, o que demonstra que a formação do Homem Novo não era vivida por toda a sociedade cubana da mesma maneira.

Em *Una isla para Miguel* (1968), acreditamos que, a partir de um outro ponto de vista, Sara Gómez traz uma reflexão semelhante, ao também mostrar que há distintas formas de inserção social na Cuba socialista, as quais condicionam o envolvimento dos determinados grupos sociais no processo revolucionário. Neste filme, não assistimos a entrevistas com vários jovens da Isla de Pinos, pois não se trata de um *documental encuesta*, mas sim, de acordo com Olga García Yero (2017), de um documentário que faz um “estudo de caso”. Trata-se de um documentário que também se apoia em abordagens emprestadas dos estudos antropológicos e sociológicos para se aproximar de um determinado grupo, mas a partir de um outro método, em que o particular é observado tendo em vista a sua relação dialética e contraditória com o todo. Assim, acompanhamos o jovem Miguel como forma de também apreender sobre toda aquela juventude pobre e marginalizada socialmente da Isla de Pinos, compreendendo que, mesmo ela, é diversa.

A socióloga Reina Fleitas (2012, p. 9 *apud* Yero, 2017, p. 193, tradução nossa) entende que a diversidade “é um conceito que metodologicamente contribui para mudar o enfoque da investigação social”, uma vez que a compreensão positivista – presente em algumas vertentes do marxismo – de que apenas a pesquisa baseada em estatísticas dá conta dos fenômenos sociais não permite que se observe “que o social e o nacional também são conformados pelo diverso, pelo singular, pelo específico, pelo particular” (Fleitas, 2012, p. 9 *apud* Yero, 2017, p. 193, tradução nossa). Para ela, a pesquisa que tem como metodologia o estudo de caso deve “supor o caráter social dos processos que transcorrem no interior das famílias concretas, e que cada uma delas é reflexo ativo do lugar em que vivem, das suas capacidades de avaliação e escolha, e onde se identifica o fluxo das mudanças em que ela também contribui” (Fleitas, 2012, p. 9 *apud* Yero, 2017, p. 194, tradução nossa).

Para Olga García Yero (2017), a escolha de Sara Gómez de filmar justamente Miguel pode se justificar pelo fato de que ele não se encaixava nas “estatísticas”, uma vez que, ainda que muito pobre, outros jovens levados à Isla de Pinos estavam em uma condição ainda maior de vulnerabilidade social, portanto de maior urgência. Vemos, em vários momentos do filme, os rostos desses vários jovens, individualizando-os, mas também integrando-os ao grupo

social que ficou conhecido como *vikings*, isto é, os jovens de origem miserável levados à Isla de Pinos para se reeducarem. Na película anterior, *En la otra isla*, há uma passagem intitulada “A fúria dos vikings” (tradução nossa), na qual, ao mesmo tempo em que vemos esses jovens marchando coletivamente – nenhum deles é entrevistado –, ouvimos a cineasta nos explicar que esses jovens eram chamados assim “por seu aspecto e sua violência” (tradução nossa)⁹⁰. Ainda neste trecho, ela nos avisa que combinaram realizar o documentário *Una isla para Miguel*, o qual seria específico sobre este trabalho de reeducação, por encomenda dos próprios dirigentes.

Em *Una isla para Miguel*, a narração de Isaura Mendoza nos descreve como eram esses jovens: “tinham entre 13 e 17 anos e a moral do *ambiente*: ser homem, ser macho, ser amigo. Na ilha, aprenderão a ética do trabalho” (tradução nossa). Tratavam-se de jovens em que “as ruas lhes impuseram as normas de conduta” (Yero, 2017, p. 188, tradução nossa), isto é, que cresceram em contextos de abandono familiar e violência, o que demandava uma profunda atenção e um intenso trabalho para que fossem reeducados e re-inseridos na sociedade com condições de vida dignas. Como é possível supor, não se tratavam de pessoas que se incorporaram de forma espontânea ao processo revolucionário, muito pelo contrário: eram a expressão máxima da miséria social produzida pelos séculos de colonização e de capitalismo, a qual não seria superada em poucos anos pós-Revolução.

Apesar de todas as dificuldades do contexto social mostrado, acreditamos que Sara Gómez não via com maus olhos o projeto social tocado na Isla de Pinos naqueles anos. Não à toa, a película se inicia com uma cartela onde lemos um trecho de *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon (2022 [1961]), o qual diz que “esses preguiçosos, esses oprimidos vão encontrar, por meio da ação militante e decisiva, o caminho da nação” (tradução nossa) – e é isso que vemos ao longo do filme. Entretanto, é fundamental apontarmos que o otimismo da diretora não era aquele triunfalista e exagerado, cheio de jargões e frases prontas, tão presente nas falas dos dirigentes do espaço: há um momento em que aparece escrita, em uma cartela, uma citação de um membro regional da Unión de los Jóvenes Comunistas da Isla de Pinos, na qual lemos que “eles eram rebeldes sem causa, nosso compromisso como militantes era dar a eles uma causa” (tradução nossa). Entendemos que, para a diretora, seu otimismo estava na confiança em que, mesmo com todas as contradições e complexidades, essa dura realidade

⁹⁰ Olga García Yero (2017) diz que a música que ouvimos nesse trecho era o tema musical de uma série televisiva e juvenil muito famosa em Cuba naquela época, a qual se chamava justamente *Os vikings*. De qualquer forma, consideramos que a nomeação era bastante preconceituosa e classista, uma vez que relacionava pessoas em extrema vulnerabilidade social a personagens históricos brutos e agressivos.

poderia ser superada, “desde que não se fuja ao olhar e que não se desvie o gesto necessário” (León, 2020 [1999], s/p, tradução nossa).

Merece destacarmos, mais uma vez, o caráter humanista de Sara Gómez, e o seu profundo interesse em compreender “o desenvolvimento individual do ser humano dentro da construção do socialismo, a partir das próprias contradições que surgem no povo, nascidas da sua participação social” (Hernández, 1989, p. 21, tradução nossa). Para Gerardo Fullea León (2020 [1999], s/p, tradução nossa), Sarita também estava preocupada com os seus próprios processos de mudança pessoal, provocados pelo seu envolvimento com a sua profissão, ao afirmar que “ela própria quer aprender e se transformar em um ser mais lúcido e humano perante o que descobre com a sua câmera, mesmo que isso não responda ao que lhe incentivou à pesquisa cinematográfica”. Assim, percebemos que o compromisso de seu cinema é, antes de tudo, um compromisso consigo mesma frente à Revolução pela qual lutava.

Por isso, sobre essa diretora, não se deve construir uma imagem que apenas foque na sua intenção crítica e demolidora para com a sua sociedade, sem que se perceba, de forma mais profunda, o imenso compromisso que esta mulher intelectual assumiu com a sua própria verdade: a angustiante e a urgente necessidade de se livrar das suas próprias correntes, impostas, na sua consciência individual e na coletiva de seu povo, por anos de colonização e subdesenvolvimento – dois temas profundamente debatidos ao longo dos anos 1960 e 1970 (León, 2015, p. 49, tradução nossa).

Acreditamos que um exemplo disso é o documentário, analisado anteriormente, *Guanabacoa: crónica de mi familia*, justamente por trazer, para o centro do debate, a sua própria família. Para Olga García Yero (2017, p. 190, tradução nossa), há uma certa relação entre esse filme e *Una isla para Miguel*, uma vez que ambos partem de famílias cubanas subalternas para mostrar “diferentes zonas psicológicas” da sociedade cubana, o que acaba por demonstrar mais uma vez a visão antropológica e sociológica da diretora. A nosso ver, a relação entre os filmes está também na possibilidade de compreendermos as várias maneiras em que os complexos processos históricos se davam em nível individual, no interior das famílias, e de que forma essas mesmas pessoas se implicavam e/ou se inseriam nesses mesmos processos. De acordo com Camila Valdés León (2015, p. 49, tradução nossa), os personagens dos filmes da Sara Gómez são pessoas em confronto com algo maior que eles mesmos: “a Revolução, que os obrigam a repensar a si mesmos na medida em que os colocam frente a uma nova sociedade que se constrói sobre a base de relações humanas diferentes, que precisam, por sua vez, de outras atitudes frente à realidade do país”.

No terceiro filme da *trilogia insular*, *Isla del tesoro* (1969), a preocupação da diretora é outra: não tanto com as transformações de consciência frente ao processo revolucionário, mas com as do próprio espaço frente à história de Cuba, em que a Revolução aparece como ruptura – algo similar ao que vimos no primeiro filme da diretora, ainda para a Enciclopédia Popular, *Plaza Vieja*. Neste documentário, Sara Gómez não nos revela a história da Isla de Pinos de forma linear e cronológica, mas apoiada em “eixos temáticos definidos a partir da sua concepção pessoal da história” (Yero, 2017, p. 207, tradução nossa). Traz, com leveza e por meio da montagem de inúmeras fotos, gravuras, trechos de outros filmes e filmagens próprias, vários acontecimentos que se sucederam naquele espaço: dentre eles, destacamos a estadia de José Martí em *El Abra*; a inauguração do presídio de Moncada e, finalmente, o trabalho que se levava em seu presente histórico, fruto do esforço revolucionário.

Assim, tanto a película quanto a trilogia se concluem conferindo à Isla de Pinos uma imagem de esperança: de acordo com Olga García Yero (2017, p. 207, tradução nossa), “*Isla del Tesoro* se apresenta como um canto de esperança quanto ao futuro do homem transformado”, e toda a trilogia revela a plena “maturidade artística da cineasta”. Percebemos em toda a trilogia que essa esperança não era por um futuro utópico, ou impossível de ser alcançado, mas por algo que já se vislumbrava no seu presente histórico, nas mudanças que estavam ocorrendo. O cinema da Sara Gómez é completamente implicado no seu agora, nas lutas imediatas e naquelas a longo prazo, portanto, nas contradições e nos problemas que existiam na Cuba socialista de seu tempo – afinal, para Frantz Fanon (2022 [1961], p. 88), “depois da libertação nacional, ele [o povo] é convidado a lutar contra a miséria, o analfabetismo, o subdesenvolvimento. A luta, como afirmam, continua. O povo percebe que a vida é um combate interminável”.

De acordo com Inés María Martiatu (Martínez-Echazábal, 2014, p. 256-257, tradução nossa), o seu filme seguinte, *Poder Local, Poder Popular* (1970), foi realizado porque Sara Gómez, “quando se inteirava de que ocorria algo em algum lugar, para o bem e para o mal, ia para lá”. No caso, foi para Matanzas, onde o que acontecia era justamente a realização de uma das primeiras eleições pelo Poder Popular, que foi uma forma organizativa criada pelo governo revolucionário para que a democracia participativa se ampliasse, conferindo ao povo local o poder de tomar coletivamente algumas decisões referentes às suas próprias demandas. Segundo sua amiga, Sarita tinha certeza de que era um experimento que daria certo e que “a Revolução podia se aperfeiçoar, podia melhorar” (Martínez-Echazábal, 2014, p. 256, tradução nossa).

A primeira imagem do filme é um outdoor onde se lê “As massas têm a palavra” (tradução nossa), o que se trata tanto do princípio que norteava o Poder Popular quanto o que veremos a seguir: em todo o filme, o que ouvimos são as propostas e as ideias da população sobre todo aquele processo e sobre as suas necessidades, ao mesmo tempo em que algumas palavras aparecem escritas em cartelas, inseridas no exato momento em que são ditas – são elas, na sequência: “apoio”, “erros”, “individual”, “recursos”, “democraticamente”, “agora sim”, “nós”, “nós”, “apoio” e “resolver” (tradução nossa). Trata-se não apenas de um recurso que confere ritmo e dinamicidade para o documentário, mas também de uma forma de enfatizar todas essas palavras, isto é, de jogar luz às palavras que as massas *têm* para se organizar.

Para além das cartelas, o que vemos no plano da imagem são tanto cubanas e cubanos trabalhando e em sua vida cotidiana quanto na assembleia do Poder Popular – e esses dois momentos ocorrem intercalados, sugerindo que a presença da política no cotidiano e a participação política como algo cotidiano aconteciam ao mesmo tempo, ou deveriam acontecer. Em suas falas, as pessoas expressam abertamente as suas opiniões, nem sempre concordando entre si. Um caso que merece destaque é quando uma mulher negra diz que gostaria que a pessoa eleita fosse, em primeiro lugar, revolucionária e, depois, que fosse uma mulher, para que todos vissem que as mulheres estavam capacitadas para este tipo de atividade. Na sequência, um homem negro afirma o contrário, pois acreditava que era bastante difícil que uma companheira mulher desempenhasse todas as funções que o cargo exigia. Com esse contraste, Sara Gómez revela o machismo da sociedade cubana – o que veremos com maior profundidade no próximo capítulo –, o qual se reproduz também no próprio campo da política. Não coincidentemente, quem ganhou essa eleição foi um homem.

Seu documentário seguinte, o curta-metragem *Un documental a propósito del tránsito* (1971), foi feito por encomenda do Ministério do Interior (MININT), o qual era responsável pela “Direção do trânsito” na ilha. Trata-se de um filme que aborda o projeto de reeducação das pessoas sancionadas por infrações de trânsito, o qual abrange desde a realização de cursos de direção até a obrigatoriedade de trabalhar nas fábricas de sinais de trânsito e/ou na pintura do pavimento. O filme começa mostrando o momento logo após a um acidente envolvendo dois bondes, já com a chegada dos guardas ao local e com todos os passageiros ao redor, e ouvimos os relatos dos motoristas. Em seguida, vemos os créditos, e, então, sob uma cartela que traz os números de mortos em acidentes de trânsito em Cuba ao longo dos anos, uma voz *over* feminina disserta sobre esses dados, mencionando que as estatísticas apontam que os maiores infratores são homens de 15 a 34 anos. Essa mesma voz sobreposta aparece em

vários outros momentos no filme, sempre com uma intenção didática e informativa, interrompendo o fluxo das imagens e dos depoimentos.

Algo que nos chama a atenção é que quase todos os personagens da película são homens, tanto aqueles que cometeram os delitos quanto os que trabalhavam no projeto. Há apenas uma exceção – e ela não nos parece banal: em um ambiente fortemente generificado como masculino, é uma mulher que aparece sinalizando o tráfego e nos trazendo informações importantes sobre as leis de trânsito, inclusive as referentes aos pedestres. Essa mulher assume a mesma função educativa não apenas em relação à voz em *off* feminina, que traz tantos dados e esclarecimentos, mas também em relação à própria Sara Gómez, a qual realiza este documentário de forte caráter pedagógico com o objetivo de instruir e informar o público (masculino) cubano. Assim, a própria educação pode ser compreendida como generificada – ou melhor: que as pessoas responsáveis por ela são mulheres. Nesse sentido, ainda que não nos detenhamos nesta análise nesse momento, acreditamos que o filme pode abrir brechas para interessantes reflexões sobre papéis e estereótipos de gênero na sociedade cubana daquele período histórico.

Assim, retomando as discussões sobre os seus primeiros curtas-metragens ainda para a Enciclopédia Popular, percebemos que, mais uma vez, o seu cinema didático não é “chato” e/ou fruto de escolhas estéticas e narrativas óbvias, mas que é passível de múltiplas interpretações e camadas – como esse simples apontamento sobre a questão de gênero, mesmo que apareça de forma sutil no filme. Contudo, não se trata de uma película bastante estudada da diretora, muito pelo contrário: em nossa pesquisa, não encontramos nenhuma bibliografia de fôlego sobre ela.

Antes de seguirmos, cabe analisarmos o contexto político e cultural tanto de *Un documental a propósito del tránsito* quanto de seu próximo filme, *De bateyes*, os quais foram lançados no fatídico ano de 1971, isto é, no ano marcado pela realização do I Congresso Nacional de Educação e Cultura e, conseqüentemente, pelo início do período que ficou conhecido por “Quinquênio cinza”. Tal termo foi criado pelo escritor Ambrósio Fornet para se referir ao período de cinco anos em que existiu, na ilha, uma política de censura e autocensura de artistas e intelectuais cubanos, tanto por seus questionamentos políticos quanto por suas crenças religiosas e/ou sexualidades dissidentes (Villaça, 2010).

Para Mariana Villaça (2010, p. 267-268), o Congresso significou um “acirramento do controle sobre a produção artística e pela maior cobrança de padrões e fórmulas do realismo socialista soviético em Cuba”, determinando “novas linhas de política cultural, bem mais rígidas, e que enfatizavam o caráter pedagógico que a arte deveria assumir”. Tal política se

alterou, segundo Ambrósio Fornet (*apud* Villaça, 2010), com a criação do Ministério da Cultura, anunciado no Congresso do PCC, em 1975, ao contribuir “para o redimensionamento da política cultural e para o abandono da cobrança do realismo socialista cubano, que passou a não ser mais considerado modelo” (Villaça, 2010, p. 273). Não há, contudo, um consenso referente a isso: para Mariana Villaça (2010, p. 274), o “patrulhamento” chega a piorar com o Ministério da Cultura; para Nancy Morejón, o “Quinquênio cinza” sequer deve ser compreendido como um período de censura – e que não se trata de algo dado, mas de um debate⁹¹.

É importante compreendermos que tal política não se deu em um contexto abstrato, mas em um momento de maior aproximação em relação à URSS, sua maior parceira econômica naquele período. Como comentamos anteriormente, desde 1964, Cuba possuía um acordo bastante vantajoso de venda de açúcar com a URSS. Para 1970, o governo estabelece, como campanha nacional, a produção de 10 mil toneladas de açúcar, transformando-se “num compromisso coletivo da sociedade cubana com o êxito da Revolução, em que a vontade transformadora busca substituir as limitações estruturais do desenvolvimento” (Ayerbe, 2004, p. 73). Contudo, a meta não é alcançada: ainda que a produção de fato fosse a maior da história, chegando a 8,5 mil toneladas de açúcar em 1970, o sentimento nacional é o de derrota.

Com o fracasso da campanha, a estratégia econômica precisou ser revista pelo governo revolucionário, o qual decidiu, como novo direcionamento, alinhar-se ainda mais à URSS. Em 1972, Cuba passa a fazer parte formalmente do Conselho de Ajuda Mútua Econômica (CAME), o qual reunia os países do bloco soviético, sendo que, já em 1971, “o País começa a implementar novas formas de gestão econômica, de modo a criar um sistema de direção e planificação que fosse compatível com as normas exigidas pelo CAME” (Jurca, 2004, p. 8). Para Luis Fernando Ayerbe (2004, p. 77-78), todo o período de 1972 a 1976 é marcado, em Cuba, pela necessidade de “realizar um conjunto de mudanças institucionais que lhe permitissem a integração plena dentro do sistema [do CAME], o que acontece efetivamente com a Constituição de 1976, ano de início do primeiro plano quinquenal”, o qual passa a priorizar o desenvolvimento industrial.

⁹¹ Em um evento realizado em 11 de maio de 2024 no The People's Forum em Nova York, a poeta disse que em Cuba nunca existiu uma atmosfera de censura contra artistas criativos da forma como conhecemos a censura nos países capitalistas. Para ela, tratava-se de um momento de “esclerose” das estruturas e das instituições culturais cubanas, o que foi – e segue sendo – bastante manipulado pela mídia internacional. Afirma ainda que, em Cuba, o período é bastante estudado, e que existem importantes publicações sobre ele. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QTDUf751DeU>. Acesso em: 05/09/2024.

Dessa forma, não nos parece coincidência que, em 1971, o ano seguinte do fracasso da *safra gigante*, Sara Gómez finalizasse *De bateyes*, um documentário que gira em torno, justamente, da produção de açúcar, abordando-a não no sentido econômico, mas cultural. O filme se inicia com um tipo de prólogo, o qual justifica a sua realização. Começa buscando definições de um *batey*, e conclui que ela não será encontrada em um dicionário: não se trata de um simples maquinário nos engenhos de açúcar, nem de apenas um conjunto de casas para moradia e serviços comuns dos trabalhadores das centrais e colônias açucareiras. Hilda Saavedra, narradora da película, nos diz que: “Consideramos que a vida cotidiana destes homens, sua história e a cultura que criaram em suas relações com a indústria açucareira é o importante” (tradução nossa). E segue: “Na medida em que estas comunidades podem ser afetadas pelos preparativos de uma grande safra e a instalação de novas máquinas, é que nos sentimos motivados para indagar a memória destes homens” (tradução nossa).

Assim, completamente atenta às discussões fundamentais do seu tempo, isto é, às políticas conjunturais e estruturantes do curso da Revolução, Sara Gómez não deixa de nos oferecer, com um belíssimo documentário, o seu ponto de vista, orientado pelas suas preocupações com a cultura e a identidade nacionais e, principalmente, com aqueles e aquelas que a produzem. A narradora nos fala que: “Acreditamos que [o filme] pode ser uma contribuição ao conhecimento da nossa história e à busca das nossas *verdadeiras tradições nacionais*” (tradução e grifo nossos). Em todo esse trecho, vemos os trabalhadores em seu presente histórico, convivendo com máquinas enormes, consideradas necessárias para a ampliação da safra. Em dois momentos, aparece uma placa onde lemos que “não há outro modo de fazer a safra” (tradução nossa), a qual, em uma primeira leitura, significa que as transformações eram importantes para essa conquista coletiva; em uma segunda, corroborando com o filme, que não se deveria abandonar a cultura tradicional produzida nesses espaços.

Pensamos que o desejo de Sara Gómez de buscar essa *verdadeira tradição nacional* vem de suas leituras de Frantz Fanon, o qual, como vimos, acreditava que ela era um dos componentes essenciais no intenso processo de descolonização. Contudo, nos parece interessante discutir a visão que um outro lutador marxista, agora peruano, tinha sobre a tradição: para José Carlos Mariátegui (2022 [1927], s/p), a tradição é herança e continuidade histórica, e de nada tem a ver com o tradicionalismo, isto é, o conservadorismo, o qual a apresenta como “um conjunto de relíquias inertes e símbolos extintos”. Para ele, os verdadeiros revolucionários sabem que a história não começa com eles, de forma que a tradição:

(...) caracteriza-se justamente por sua resistência em se deixar apreender em uma fórmula hermética. Como resultado de uma série de experiências – isto é, de sucessivas transformações de realidade sob a ação de um ideal que a supera consultando-a e a molda obedecendo – a tradição é heterogênea e contraditória em seus componentes. Para reduzi-la a um único conceito, é preciso contentar-se com sua essência, renunciando às suas várias cristalizações (Mariátegui, 2022 [1927], s/p).

Tal elaboração nos parece interessante justamente pela possibilidade de compreendermos o seu caráter vivo, diverso e em movimento e, principalmente, o seu contraste com aqueles que a querem estática e parada no passado, fomentando posicionamentos reacionários. Assim, a busca de Sara Gómez por essa tradição específica – sobretudo em um momento em que todos os esforços revolucionários estavam lançados no sentido de transformar essa produção, consequentemente a sua cultura – não deve ser entendida como uma posição que Mariátegui chamou de tradicionalista, ou que se orienta pela nostalgia, opondo-se ao que há de novo, mas como uma recuperação necessária no sentido da compreensão da identidade e da história nacional. Sara Gómez não a filma para ressuscitar um passado morto e que se quer superado, mas para que a memória da rica cultura produzida nesses espaços permaneça viva, mesmo com as mudanças, por tomar parte fundamental na cultura popular cubana – cabe lembrar a importância que Fernando Ortiz (1983 [1940]) deu para o açúcar.

O filme inteiro chama a atenção para o fato de que essa cultura é produto da luta de classes vivida nos *bateyes* ao longo da história cubana, portanto, fruto das formas que os escravizados e os trabalhadores encontraram para resistir aos violentos contextos de desumanidade e exploração que vivenciaram nesses espaços – e que permaneciam vivas, através da cultura, na memória. Na primeira metade do filme, ouvimos depoimentos de Pablo A. Fernández, um escritor que cresceu em um *batey* da central açucareira Delicias, fundada no século XX; Alfredo Fernández, um historiador, e María Elena Molinet e sua mãe, respectivamente, a filha e a esposa do general Molinet, o qual era o administrador daquela central, pertencente a uma companhia estadunidense. Trazem, por óbvio, pontos de vista diferentes: Pablo rememora as lembranças de sua infância, em que a vida dura se amortecia com os filmes hollywoodianos e com as histórias em quadrinhos cômicas e populares; Alfredo nos explica as lutas e os acontecimentos históricos que se sucederam ao longo da década de 1930 e os seus impactos para os trabalhadores dessa central açucareira; e María

Elena e sua mãe nos contam que toda a sua família era conhecida como “príncipes do açúcar” e sobre os seus passeios de iate e no jardim cheio de flores.

Quando o escritor nos diz que, frente à pobreza e à péssima condição de vida, muitos trabalhadores migraram para vários destinos dos Estados Unidos, ele incluso, abre a brecha para que o documentário introduza o assunto da imigração de pessoas antilhanas de ilhas como a Jamaica e o Haiti para Cuba, para serem trabalhadores braçais nesses engenhos. Hilda Saavedra, cuja voz sempre aparece sobreposta, nos conta da especificidade dos haitianos: “Longe do *batey* e do engenho, ilhados nas colônias de cana, os haitianos construíram um outro tipo de *batey*: ao redor das construções, sem se integrar ao resto da população antilhana, eles sobreviveram ao preconceito e à discriminação” (tradução nossa). E então vemos haitianos e haitianas reunidos, cantando e dançando. Com isso, Sara Gómez nos mostra que esses imigrantes antilhanos, em especial os haitianos, trouxeram com eles, para Cuba, a sua própria cultura, criando, como forma de resistência, maneiras de a preservarem, o que acaba também por a transformar.

Na segunda metade do documentário, a diretora nos leva para *bateyes* de 100 anos, portanto, para um período em que a economia passava lentamente a deixar de ser sustentada pela mão de obra africana escravizada para a assalariada. Ouvimos o depoimento de um senhor negro chamado Felipe Rivalta, nascido em 1878, cuja mãe, ao ser liberta, passa a morar em um povoado chamado Rodrigo, onde encontrou pessoas do seu povo de África, e onde, depois, ele nasceu. Em suas palavras: “À medida que aqueles africanos iam se libertando daqueles engenhos, foram fabricando Rodrigo, porque, como aqui estava a sociedade deles, vieram comprando todos os solares” (tradução nossa). Um pouco mais adiante, uma narração menciona os inúmeros povos africanos que, na condição de pessoas escravizadas, chegaram a Cuba no período colonial, o que revela que convergiram, na ilha, inúmeras culturas de África – todas elas, portanto, participaram de forma ativa na formação da identidade cultural cubana.

A seguir, vemos lindos planos de grandes Ceibas – “árvore sagrada em Cuba, árvore que fascinou [Alejo] Carpentier” (Yero, 2017, p. 215) –, algumas acorrentadas, e então um senhor negro nos diz: “meus avós me disseram que foram os únicos congos que não trabalharam aqui em Cuba, porque apenas lhes deram os facões, *el contramayoral tiró el cuerazo*. Eles falaram seus jargões e levantaram o voo como se fossem aviões”, e movimentam seus braços como se fossem asas. Para Olga García Yero (2017, p. 215, tradução nossa), trata-se de “um dos momentos de maior altura estética e emotiva do filme”. Na verdade, para a pesquisadora, todo o filme é emocionante, uma vez que “Sara colocou em ‘De bateyes’ uma

carga lírica tão grande, que posso dizer que, no conjunto total de sua obra, este é o poema mais íntimo e, ao mesmo tempo, mais firmemente orientado para a sociedade da sua ilha” (Yero, 2017, p. 215, tradução nossa).

Figura 5: *Frame de De bateyes* (1971). Senhor negro levantando os braços como se fossem asas.



No fim desse trecho, uma senhora negra fala sobre os chineses que também chegavam a Cuba para trabalhar, como mão de obra barata, nos engenhos⁹². Trata-se, mais uma vez, de uma preocupação de Sarita em revelar a diversidade na totalidade da sociedade cubana, mostrando que os chineses também faziam parte do povo cubano, contribuindo para a cultura nacional. Não à toa, no documentário, essa mulher menciona as festas que os imigrantes chineses faziam nos engenhos, para as quais convidavam a todos, pois “eles gostavam de dividir” (tradução nossa). Nesse momento, vemos, sentado ao lado dessa senhora, um senhor, descendente de africanos e chineses, o qual “posa com dignidade para a câmera da documentalista antropológica” (Yero, 2017, p. 215-216, tradução nossa), e nos diz: “Meu pai foi um escravo. A única coisa que ele me dizia era para que eu não chorasse no dia de sua

⁹² A migração chinesa para Cuba se deu em um contexto no qual, de acordo com a geógrafa Consuelo Naranjo Orovio (2022), ao mesmo tempo em que a indústria açucareira se expandia, a importação de escravizados africanos diminuía, graças às pressões da Inglaterra para que esse mercado fosse superado. Assim, uma das soluções encontradas foi buscar mão de obra barata em outros projetos de colonização, como o chinês. Ainda que fossem assalariados, “em muitas ocasiões, os trabalhadores desconheciam as cláusulas do contrato que tinham assinado ou, quando chegavam a Cuba, os empregos e o tratamento que recebiam assemelhavam-se mais aos de um trabalhador forçado do que aos de um trabalhador livre” (Orovio, 2022, p. 178, tradução nossa).

morte. Que eu cantasse, dançasse. Mas, no dia em que um filho meu nasceu, ele chorou” (tradução nossa).

O documentário termina com um tipo de epílogo, o qual é introduzido por uma cartela onde lemos: “Queremos terminar o documentário com um conto tradicional narrado por este velho contista encontrado no *batey* da Central Santa Rita de Baró (René Fraga). Matanzas. Griot - Cristóbal Baró (Conguito)” (tradução nossa) – “E o que segue é simplesmente magia” (Yero, 2017, p. 216, tradução nossa). O enquadramento de Sarita não pega todo o rosto do contista, o qual aparece tampado por seu chapéu, mas vemos suas mãos, bastante castigadas pelo trabalho, as quais participam narrativamente: acariciam uma vassoura, a qual é antropomorfizada na figura da personagem morta do conto. No final, vemos seu rosto, e ele diz para a câmera: “Este conto acabou. Que outro velho feio como eu comece outro”. E o filme termina. De acordo com Olga García Yero (2017, p. 216, tradução nossa):

É o final poético de um documentário que se moveu nas asas da imaginação, da graça lírica e do mais puro sentido da história, e que, como me disse Reynaldo González, nos deixa a imagem de uma zona essencial de Cuba, um lugar essencial, gerador de setores básicos da nossa cultura. Um local cultural que, lamentavelmente, desapareceu e que apenas sobrevive nos vinte minutos prodigiosos deste documentário de Sara (Yero, 2017, p. 216, tradução nossa).

Em sua conferência no Colóquio Internacional 50 anos ~~sem~~ com Sara Gómez, Olga García Yero (2024) disse que a diretora homenageada não era exatamente marxista, mas que ela tinha um pensamento a contracorrente. Para a pesquisadora, ainda que Sarita não fosse opositora ao marxismo, acreditava, junto com outros jovens de sua geração, que os processos históricos e culturais cubanos, caribenhos e latino-americanos não poderiam ser olhados a partir do marxismo europeu, o qual, naquele momento, era bastante fechado e duro, mas analisados a partir de uma confluência de diversas posições culturais, ideológicas, filosóficas e históricas. Diz que Sara Gómez e esses outros jovens ajudaram a fundar, sem saber, os Estudos Culturais e Pós-coloniais, uma ideia que também está em seu livro (Yero, 2017). A nosso ver, entretanto, – e esta talvez seja a nossa única discordância com esta pesquisadora em todo este trabalho – Sarita era contracorrente e *também* marxista, ainda que, de fato, acreditasse em um marxismo que de nada tinha que ver com aquele que buscavam importar dos manuais soviéticos e franceses.

Para Fernando Martínez Heredia (2018 [2000], p. 179, tradução nossa), após a declaração do caráter socialista da Revolução em 1961, “o marxismo foi considerado a teoria da Revolução e se tomaram algumas medidas oficiais para divulgá-lo”. Entretanto, o que de fato converteu o marxismo em uma ideologia das massas foram as “imensas transformações da vida e da sociedade promovidas pela Revolução” (Heredia, 2018 [2000], p. 179, tradução nossa). Ao longo dos anos 1960, período no qual Sarita desenvolveu grande parte da sua obra, existiram grandes debates no sentido de buscar responder à questão fundamental: “o marxismo iria ajudar a Revolução ou apenas dar a ela um certificado de legitimidade?” (Heredia, 2018 [2000], p. 179, tradução nossa). Disputava-se, portanto, qual seria o pensamento determinante da Revolução, ou melhor, discutia-se se e/ou como, diante de uma Revolução tão radical como a cubana, o pensamento deveria ser novo, autêntico, e, principalmente, capaz de seguir transformando a sociedade a partir de uma análise criteriosa da sua própria realidade.

Precisávamos de um marxismo criativo e aberto, *debatedor*, que soubesse assumir o anticolonialismo mais radical, o internacionalismo em vez da razão de Estado, um verdadeiro anti-imperialismo e a transformação sem fronteiras do indivíduo e da sociedade socialista, como premissas para um trabalho intelectual indeclinável na sua autonomia e essencialmente crítico. Um marxismo que não se considerava o único pensamento admissível, nem o juiz dos outros (Heredia, 2018 [2014], p. 240, tradução nossa).

Segundo Fernando Martínez Heredia (2018 [2000], p. 180, tradução nossa), aquele marxismo que chegava junto com o petróleo e o armamento soviéticos talvez servisse para a segunda opção da questão, isto é, para apenas legitimar a Revolução, uma vez que, incluindo também publicações francesas, “continha uma teoria rigidamente dogmática, [que estava] a serviço de uma ideologia de legitimação e de obediência”, a qual excluía o valor da violência, portanto, o potencial libertador. Tratava-se, assim, de um marxismo que não permitia que a Revolução seguisse avançando no seu potencial transformador. Para o intelectual, tanto Antonio Gramsci⁹³ quanto Frantz Fanon, os quais foram bastante lidos na ilha por aqueles

⁹³ Mesmo que bastante longa, reproduzimos aqui uma citação de Fernando Martínez Heredia (2018 [2000], p. 187-188, tradução nossa) que pode ajudar a compreender a importância de Gramsci em Cuba naqueles anos: “Com Gramsci, vimos que a teoria era capaz de participar na criação do socialismo. Ela permitiria pensar profundamente a complexidade de um processo que pressupõe a socialização efetiva dos meios de produção, da economia e de toda a vida pública. Um socialismo que se articula com o internacionalismo, em vez de ser um veículo da razão de Estado. Um socialismo que seja organizador de lutas e de mudanças revolucionárias, isto é, um socialismo que ultrapasse os limites colocados à ação humana pelas chamadas condições materiais ou objetivas de reprodução da vida social. Um socialismo que não teme, nem esconde demagogicamente, que a transição socialista vai ter um poder muito forte e também o seu próprio tipo de dominação, mas que desenvolve meios eficazes para socializar progressivamente os controles que exerce e enfraquecer a sua natureza de dominação, viabilizando o exercício crescente das liberdades indispensáveis à existência e ao avanço do

anos, pareciam ajudar na elaboração – ou, ao menos, na busca – de um marxismo que ajudasse a Revolução, isto é, de um pensamento que fosse “um auxiliar indispensável, um precursor e um ‘prefigurador’” (Heredia, 2018 [2014], p. 239, tradução nossa) à altura da própria Revolução.

Sara Gómez estava inserida nesse debate e, como vimos até aqui e seguiremos vendo ao longo das próximas páginas, acreditava que o processo revolucionário só poderia avançar no sentido de libertar plenamente todas e todos os cubanos se encarasse de frente as suas próprias contradições, superando-as. Mais do que ter antecipado teorias e escolas que vieram depois – de fato, é impossível negar o eco que o seu cinema tem até hoje –, Sarita realizou um cinema completamente comprometido com a análise do seu presente histórico a partir das suas discussões. Seu cinema se preocupava com a formação do Homem Novo e com a descolonização total dos indivíduos e da sociedade. Buscava, portanto, compreender com profundidade a sua realidade não apenas para conhecer mais sobre ela, mas, principalmente, para transformá-la – ora, e isso não é marxismo?⁹⁴

A nosso ver, se o cinema de Sara Gómez segue relevante até os dias atuais, não é porque ela era uma “mulher à frente de seu tempo” – já que isso sequer existe –, mas porque, à luz de sua mirada antropológica e sociológica, ela soube sondar e investigar o seu presente histórico em sua complexidade, tocando em questões e contradições que seguem bastante pertinentes ainda hoje. Seu profundo comprometimento com a Revolução e com aqueles e aquelas que a construíam diária e coletivamente fez com que a cineasta nunca se colocasse à margem das discussões de seu tempo, articulando-se e posicionando-se diante da polêmica da adoção ou não do realismo socialista, dos debates sobre o papel do intelectual, da presença do racismo na ilha e de tantos outros temas. Sarita nunca realizou um cinema para o futuro – isso é consequência –: o seu cinema era para o seu agora.

socialismo. Uma teoria e umas prefigurações da dialética entre dominação e liberdade na transição socialista e, portanto, entre o poder e o projeto; uma dialética em que o poder tem de estar ao serviço do projeto”.

⁹⁴ Nos referimos à famosa citação de Marx (2000 [1845], s/p), na qual ele diz que “os filósofos têm apenas *interpretado* o mundo de maneiras diferentes; a questão, porém, é *transformá-lo*”.

CAPÍTULO 3 – A MIRADA DE SARA GÓMEZ PARA O GÊNERO

No ano de 1972, Sara Gómez dirigiu três documentários que abordam especificamente as questões das mulheres – ou melhor, que jogam luz ao trabalho reprodutivo socialmente realizado pelas mulheres trabalhadoras: *Atención prenatal*, *Año Uno* e *Mi aporte*. Se nos dois primeiros Sarita se volta à maternidade, logo ao que socialmente permite e produz a nova geração de trabalhadores, no terceiro, a cineasta revela que o trabalho doméstico socialmente realizado por mulheres dentro dos lares e famílias é um fator que impede o avanço da Revolução. Ainda que Sara Gómez não se considerasse feminista, acreditamos que essas três películas possibilitam importantes reflexões – e até inflexões – sobre a inserção social das mulheres em Cuba naquele momento histórico. Ao analisá-las, bem como ao seu documentário seguinte, de 1973, *Sobre horas extras y trabajo voluntario*, seguiremos compreendendo, portanto, como a diretora fez de sua obra um meio para se posicionar frente ao seu presente histórico, elaborando, para isso, um pensamento próprio de cinema.

De acordo com Inés María Martiatu (Martínez-Echazábal, 2014), os documentários didáticos *Atención prenatal* e *Año Uno* foram propostos pela própria diretora e realizados para o Ministério da Saúde Pública. Neles, Sara Gómez ensina às mulheres, respectivamente, como deveriam se cuidar durante a gestação e como deveriam cuidar de seus filhos em seu primeiro ano de vida, apontando a importância do acompanhamento pediátrico, especificamente da puericultura. Segundo sua amiga, Sarita já estava internada no hospital por problemas de saúde, em um momento em que também estava grávida. Ela teria, então, aproveitado sua condição para trabalhar: “(...) [Sara Gómez] utilizava seu cartão de gestante, onde estavam todos os seus dados e coisas que ela tinha que cumprir no hospital, para entrevistar outras pacientes e trabalhadoras do hospital” (Martínez-Echazábal, 2014, p. 244, tradução nossa).

O primeiro deles, *Atención prenatal* (1972), é considerado um filme perdido, por isso não conseguimos assisti-lo – entretanto, alguns relatos comprovam que a diretora filmou um parto, e que a imagem da cabeça do bebê saindo de dentro da mãe ocupava toda a tela (Martínez-Echazábal, 2014). No filme *¿Dónde está Sara Gómez?*, de Alessandra Gavin-Müller (2005), uma prima da diretora afirmou que sua lembrança mais forte dela era a

sua valentia, e traz este filme, em especial esta cena, como exemplo. Imaginamos o impacto. No cinema latino-americano dos anos 1970, conhecemos apenas duas cenas que talvez sejam comparáveis a essa: uma de *Feminino plural*, da brasileira Vera de Figueiredo (1976), em que a sequência inicial é também a imagem em primeiro plano, ainda que bastante embaçada e turva, de um parto, e outra de *Cosas de mujeres*, da mexicana Rosa Martha Fernández (1975-1978), do *Colectivo Cine Mujer* (México), que mostra, também em primeiro plano, o procedimento para se realizar um aborto seguro.

Figura 6: *Frame de Feminino plural*, da brasileira Vera de Figueiredo (1976).

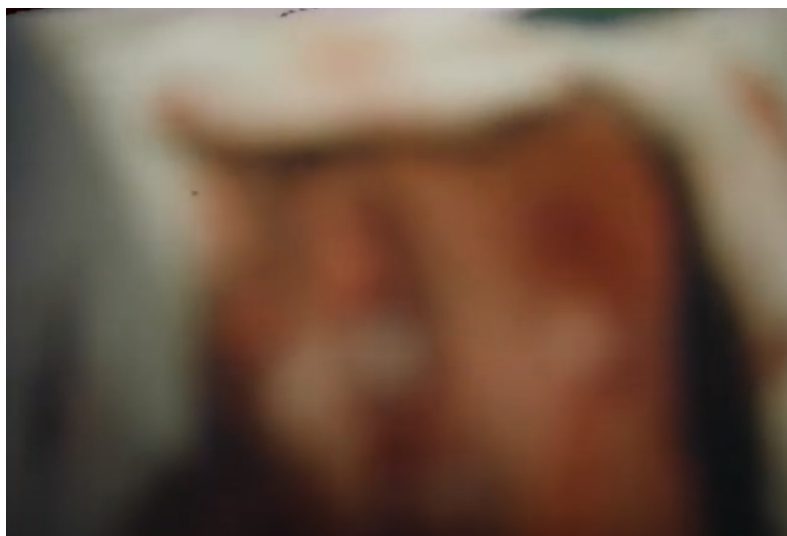


Figura 7: *Frame de Cosas de mujeres*, da mexicana Rosa Martha Fernández (1975-1978), do *Colectivo Cine Mujer* (México).



Destacamos, porém, que tanto Vera de Figueiredo quanto as integrantes do *Colectivo Cine Mujer* (México) se assumiam como feministas, e realizaram essas obras a partir desse posicionamento, já na segunda metade da década de 1970, portanto em um outro contexto⁹⁵. Em *Feminino plural*, a cena tem um efeito irônico: quando o bebê nasce, após quase dois aflitivos minutos ouvindo a mulher grunhindo de dor, o médico diz a ela que é um menino, e ela responde, aliviada, que então “valeu a pena”. Em *Cosas de mujeres*, o efeito é de denúncia: ao mesmo tempo em que vemos como o procedimento para se realizar um aborto seguro é bastante simples, o médico entrevistado diz que, quando ele é feito em boas condições, ele não é mais perigoso para a mulher do que qualquer outra operação – considerando isso, que as mulheres sigam morrendo após realizarem procedimentos clandestinos e, aí sim, perigosos, é uma escolha necessariamente política.

Infelizmente, no caso de *Atención prenatal*, por não termos tido acesso ao filme, não temos como interpretar qual foi o efeito produzido pela sequência. O que podemos afirmar é que, certamente, a imagem explícita de um parto não foi uma escolha ao acaso: quando pensamos que ela pertencia a um documentário didático que buscava instruir gestantes sobre o acompanhamento pré-natal, ela também desmistificava tal processo, trazendo, literalmente para o primeiro plano, imagens que não idealizam a gestação – e, por extensão, a maternidade – como algo heróico e/ou sublime, mas como experiência concreta, a qual também precisava de auxílio e informação. Segundo sua prima, em trecho já citado de *¿Dónde está Sara Gómez?*, naquele momento não se conhecia tanto sobre esse acompanhamento. Assim, também não nos parece ao acaso que Sara Gómez o realizasse quando ela mesma estava grávida.

Em seu filme seguinte, *Año Uno* (1972), Sarita traz de forma didática quais eram os cuidados necessários – todos oferecidos pelo Estado – no primeiro ano de vida de um bebê. Sobre esse filme, destacamos dois pontos. O primeiro deles é a cartela inicial, assinada pelo Ministério de Saúde Pública, que diz que: “A criança saudável desde antes de nascer até a sua entrada na adolescência deve constituir a ordem individual de cada pediatra, a ordem

⁹⁵O ano de 1975 foi declarado pela Organização das Nações Unidas (ONU) como o Ano Internacional da Mulher, o qual marcava o início da Década da Mulher. De acordo com Marina Tedesco (2024, p. 67, tradução nossa), “conhecemos a história da ONU e o seu papel no capitalismo desde a sua fundação. No entanto, as iniciativas da organização em torno do tema influenciaram a criação do coletivo Cine Mujer, no México, e a realização e lançamento do documentário *A propósito de la mujer*, de Kítico Moreno, na Costa Rica (1975). Essas iniciativas também ofereceram aos países que viviam sob ditaduras (por exemplo, o Brasil) a possibilidade de discutir questões femininas, inclusive através do cinema, com menos risco de vida. Além disso, é notável que, na segunda metade da década de 1970, o número de filmes de mulheres realizadoras sobre a opressão de gênero na região tenha aumentado significativamente”. Assim, podemos considerar que o ano de 1975 como um marco para pensarmos a filmografia feita por mulheres na América Latina.

institucional de cada policlínica e hospital e a ordem de nosso organismo, a razão de ser do nosso esforço” (tradução nossa). Essa frase nos chama a atenção por dois aspectos: o primeiro, é que o que vemos ao longo de todo o filme é como o Estado organizou o cuidado dos bebês com uma política que de fato nos parece completa e integrada, revelando que o acompanhamento médico, incluindo vacinação, era feito nas creches⁹⁶ – percebe-se, portanto, uma preocupação real do governo revolucionário em trazer para si o compromisso com a vida saudável e com a esfera reprodutiva –; o segundo, é que, de algum modo, não questionava o papel social da mulher como mãe e esposa, como responsável social por seguir adiante, se não a classe a ser explorada pelos capitalistas, a classe a dar sequência ao próprio projeto revolucionário, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação.

Sobre isso, é bastante importante que não sejamos anacrônicos, muito menos injustos com tamanha conquista social e histórica: defendemos que o Estado (socialista) deve sim garantir a saúde integral da população trabalhadora e não medir esforços para ela, de forma que defender a vida plena – em todas as suas esferas – seja, de fato, uma de suas razões de ser. O que pontuamos, à luz do entendimento que temos hoje⁹⁷, é que não questionar os papéis sociais de gênero dentro da unidade doméstica, isto é, a própria organização dos lares e das famílias, freava a emancipação das mulheres – e isso ficará ainda mais evidente quando analisarmos *Mi aporte*. Nos parece interessante comentar que, em *Año Uno*, assim como em outros filmes da diretora, a narração em voz *over*, responsável por trazer informações, oscila entre uma voz feminina e outra masculina, de Isabel Fernández e de René Batet, respectivamente, o que sugere que Sara Gómez compreendia que seu documentário não

⁹⁶ Desde 1961, as creches já tinham uma atenção intersetorial, voltada não apenas para a educação das crianças de zero a seis anos, mas também para a sua saúde física, inclusive nutricional. Em 1971, é criado o Instituto da Infância para “coordenar o trabalho das creches e de todas as instituições que atendiam à primeira infância (saúde, cultura, esporte etc)” (LAIRE, 2016, p.10). Assim, percebemos também o contexto de produção da película, de maior integração e de ampliação das políticas para a primeira infância.

⁹⁷ Partimos das reflexões levantadas pela Teoria da Reprodução Social, a qual vem se desenvolvendo com mais fôlego a partir da década de 2010. Para ela, a opressão das mulheres no capitalismo não se localiza na esfera produtiva, logo na divisão sexual do trabalho, como o feminismo marxista historicamente defendeu, mas na esfera reprodutiva, a qual possui uma relação necessária e contraditória com a esfera produtiva. O trabalho reprodutivo socialmente realizado pelas mulheres no interior de seus lares e em suas famílias monogâmicas é o que permite a reprodução do capital, isto é, o processo de acumulação capitalista, uma vez que cabe às mulheres o trabalho de reproduzir a classe trabalhadora e a sua força de trabalho tanto geracionalmente quanto diariamente. Para esta teoria, portanto, para que as mulheres e a sociedade como um todo se emancipem plenamente, não basta dismantellar apenas a base econômica, substituindo um modo de produção por outro – como o socialismo, por exemplo –, é fundamental que também se promova uma revolução completa das relações humanas, o que passa, necessariamente, por questionar a forma como a própria vida humana é produzida e reproduzida socialmente. Para saber mais, consultar: BHATTACHARYA, Tithi. O que é a teoria da reprodução social? **Revista Outubro**, n. 32, 2019. Disponível em: https://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2019/09/04_Bhattacharya.pdf. Acesso em: 14 fev. 2025.

deveria ser direcionado apenas às mães, mas aos pais também. Portanto, entendia que o trabalho reprodutivo deveria ser melhor dividido entre os gêneros.

O segundo ponto que destacamos no documentário é o fato de que Sara Gómez traz imagens de seu próprio filho, mais enfaticamente, que as imagens de seu filho cambaleando, aprendendo a andar e engatinhando em uma varanda são as que abrem (após a cartela com os dizeres do Ministério de Saúde Pública) e fecham o filme. Sarita já havia filmado a sua família, porém, se em *Guanabacoa: crónica de mi familia* a sua intenção era revelar o racismo presente na ilha, em *Año Uno*, sua intenção talvez fosse inserir a sua própria realidade de diretora-mulher e mãe. Vale lembrar que, durante muitos anos, Sara Gómez foi a única diretora dentro do ICAIC e que, segundo Inés María Martiatu (Martínez-Echazábal, 2014, p. 245, tradução nossa), em sua primeira gravidez, em meados dos anos 1960, ela não tirou licença maternidade do trabalho – uma conquista sindical pré-Revolução de 1959 –, uma vez que “os contratos para os cineastas do ICAIC não contemplavam a possibilidade de que as mulheres pudessem ser diretoras, muito menos de que parissem”.

No caso de *Año Uno*, como questiona Lílían de Alcântara (2021), não sabemos se Sarita conseguiu fazer uso desse importante direito, nem se os contratos do ICAIC já haviam se atualizado. De qualquer forma, o que queremos enfatizar é que, ao trazer as imagens de seu próprio filho em um documentário didático sobre os cuidados necessários durante o primeiro ano de um bebê, a diretora reafirma que os trabalhadores não existem de forma abstrata, sendo ela mesma, trabalhadora do cinema, uma mulher, a qual vive de forma concreta o que essa determinação social significava neste contexto específico. Afinal, é a partir justamente da sua condição como gestante e mãe que ela propõe e dirige este documentário, por reconhecer, por meio de sua própria experiência – e não por qualquer tipo de *essência feminina*, até porque isso não existe –, a importância de auxiliar outras mulheres no que diz à respeito aos seus direitos reprodutivos.

Em seu filme seguinte, o média-metragem *Mi aporte* (1972), o enfoque de Sara Gómez sobre a reprodução social é outro. Encomendado pela FMC para que promovesse a importante campanha pela inserção massiva de mulheres ao trabalho tido socialmente como produtivo, o documentário sonda e tenta entender justamente o contrário: o que impedia que as mulheres se incorporassem a esse trabalho. Como veremos, a diretora traz a complexidade da dupla jornada de trabalho, a qual ocorria com estigmas sexistas em Cuba, impossibilitando que a mulher se realizasse plenamente, tanto individual quanto coletivamente. O documentário nunca foi estreado no circuito comercial da ilha: naquela época, segundo Inés María Martiatu (Martínez-Echazábal, 2014), por ter subvertido a encomenda e não ter

agradado a direção da FMC; até a atualidade, como suspeita Olga García Yero (2017, p.218, tradução nossa), por existir, em Cuba, “uma carência quase total de avaliações ou referências críticas sobre esta obra”.

Ainda que acreditemos que as razões da sua não-estreia mereçam ser melhor explicadas, trazemos um novo questionamento. No Colóquio Internacional 50 anos ~~sem~~ com Sara Gómez, no debate após as apresentações da mesa *Relações do cinema de Sara Gómez com políticas governamentais*⁹⁸, a professora Marina Tedesco levantou uma pergunta que nos parece relevante: a essa altura, já se sabia muito bem que a diretora realizava um cinema revolucionário bastante crítico. Dessa forma, por que razão a FMC encomendou esse documentário justamente para ela? É certo: Sara Gómez era a única diretora-mulher do ICAIC e, como vimos, a sua experiência concreta foi determinante para a realização de *Atención prenatal* e *Año Uno*; assim, a encomenda pode ter passado por esse fator. Entretanto, acreditamos que apenas esta justificativa – que encomendaram o filme à Sarita por ela ser uma mulher – talvez não responda completamente à pergunta, merecendo investigações futuras, ainda que seja para comprová-la.

A primeira imagem do filme é uma cartela com uma citação de Che Guevara, a qual diz que: “O proletariado não tem sexo; o conjunto de todos os homens e mulheres que, em todos os postos de trabalho do país, lutam conseqüentemente para obter um fim comum” (tradução nossa). Ao contrário de outros filmes de Sara Gómez, como *Una isla para Miguel* e *Año Uno*, a cartela inicial não é comprovada ao longo do filme, mas posta em xeque: Sarita nos revela que o proletariado não é um todo homogêneo, sendo fundamental a dinâmica entre as determinações sociais de gênero, raça e classe para que compreendamos que existem diferentes formas de inserção social no próprio processo produtivo, logo, de existir como trabalhador nesse processo – o que advém das chamadas divisões sociais do trabalho. Ao jogar luz à dupla jornada feminina de trabalho, revelando, inclusive, que o trabalho doméstico impede que as mulheres se insiram completamente no trabalho da esfera produtiva, Sara Gómez também traz a importância de se considerar o “proletariado” para além dessa esfera, isto é, na esfera reprodutiva, compreendendo a relação necessária e contraditória entre as duas. Em resumo: o proletariado tem sim gênero – e assumir isso é condição para que o objetivo final e comum seja, de fato, alcançado.

⁹⁸ Foram apresentados os seguintes trabalhos: *De cierta manera: entre o cerceamento e a contestação no cinema cubano de Sara Gómez*, por Leonam Monteiro (UERJ); *Considerações sobre o olho-urbanita de Sara Gómez*, por Fabián Núñez (UFF); *A dupla jornada feminina de trabalho em Sara Gómez: análise do documentário Mi aporte (1972)*, por Renata Masini Hein (UFF).

Em 1969, começa a circular, em Cuba, o manuscrito *Por un feminismo científico*, escrito pela argentina Isabel Larguía⁹⁹ e pelo estadunidense John Dumoulin¹⁰⁰, que já viviam há anos na ilha. O trabalho foi publicado com o título *Hacia una ciencia de la liberación de la mujer*¹⁰¹, em 1971, portanto no ano anterior à realização de *Mi aporte*, na revista *Casa de las Américas*, no dossiê *La mujer*, o qual se tratou de uma tentativa pioneira no sentido de compor um *corpus* sobre os estudos da mulher na ilha (Bellucci; Theumer, 2018). Neste trabalho, os autores elaboraram o conceito de *trabalho invisível*, isto é, o trabalho doméstico realizado no interior dos lares pelas mulheres, o qual permite a reprodução da força de trabalho. O trabalho se chama *invisível*, pois se contrasta com o *trabalho visível*, cristalizado em mercadorias socialmente visíveis, feito pelos homens, nos seus locais de trabalho. Em outras palavras, segundo os próprios autores:

O trabalho da mulher ficou oculto atrás da fachada da família monogâmica, permanecendo invisível até os nossos dias. Parecia diluir-se magicamente, visto que não se traduzia por um produto economicamente visível como o do homem. Este tipo de trabalho, mesmo quando consome muitas horas de rude desgaste, não tem sido, portanto, considerado como valor. Quem o exerce tem sido, por este fato, marginalizado da economia, da sociedade e da história (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p. 17).

⁹⁹ Isabel Larguía nasceu em 1932 em uma família burguesa branca em Rosário, na Argentina. Sua tia, Susana Larguía, foi uma feminista sufragista que fundou, junto a Victoria Ocampo e María Rosa Oliver, a Unión Argentina de Mujeres (UAM). Em 1955, Isabel Larguía se filiou ao Partido Comunista Argentino e, no ano seguinte, foi à França para estudar cinema na Institut des Haute Étude Cinématographiques (IDHEC), onde, por ser mulher, teve que assistir às aulas como ouvinte durante meses. Em Paris, conheceu o cineasta holandês Joris Ivens, o qual lhe ofereceu uma bolsa de especialização em cinematografia de guerra na República Democrática Alemã (RDA). Em 1961, os comunistas alemães a enviam para Cuba para filmar o ataque estadunidense à Baía dos Porcos, mas, ao chegar à ilha, o povo cubano já havia derrotado os invasores. Ela decide, então, ficar no país, o qual logo se declararia socialista, e passou a trabalhar no ICAIC, no departamento responsável por realizar documentários para a televisão cubana. Acredita-se que Joris Ivens visitou o ICAIC no início dos anos 1960 por indicação sua. Fez graduação em História na Universidade de Havana e depois fez pós-graduação em Marxismo-leninismo e Socialismo Científico, na mesma instituição. Entre 1967 e 1968, participou como documentarista em missões internacionalistas na Guiné-Bissau e na Nicarágua. Em 1968, começou a refletir, com seu companheiro John Dumoulin, sobre a situação da mulher – uma reflexão que perdurou, com inúmeras publicações e palestras, até sua morte em 1997 (Bellucci; Theumer, 2018).

¹⁰⁰ John Dumoulin nasceu em 1939 em uma família branca – não sabemos sua classe social – em Nova York, nos Estados Unidos. Se formou em Antropologia Social na Universidade de Harvard e, em fins dos anos 1950, se mudou para Cuba. Trabalhou como pesquisador na Academia de Ciencias de Cuba, no Instituto de Ciencias Sociales, onde se especializou no estudo da cultura afro-cubana e do setor açucareiro. De acordo com Mabel Bellucci e Emmanuel Theumer (2018, p. 21, tradução nossa), “Dumoulin desempenhou um papel chave na gestão de contatos com o mundo acadêmico anglo-saxônico para publicar o seu trabalho e o de Isabel em revistas acadêmicas e políticas de prestígio internacional. Norte-americano na Cuba revolucionária, era bastante discreto. Em alguns círculos, podia ser visto com desconfiança”. Após a morte de Isabel Larguía, voltou para os Estados Unidos e se casou com a antropóloga e feminista Helen Safa.

¹⁰¹ A mudança de nome tem a ver com o fato de o termo “feminismo” não ser muito bem aceito na época, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação. Segundo Mabel Bellucci e Emmanuel Theumer (2018, p. 40, tradução nossa), “com o objetivo de evitar confusões locais, a dupla optou por mudar estrategicamente o nome [do texto] e inscrevê-lo em uma semântica política mais amigável às transformações em curso, ainda não por isso menos problemática”.

Para os autores, o fato de o trabalho doméstico se dar de forma invisível se justifica pela sobreposição (ideológica) entre os conceitos de reprodução biológica e de reprodução da força de trabalho, o que faz com que o segundo tenha, “para a consciência social, um tom fisiológico pelo que o trabalho doméstico se considera como uma característica sexual secundária em vez de se destacar como categoria econômica” (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p. 17). Assim, o trabalho doméstico socialmente realizado por mulheres aparece como algo natural, como característica biológica do sexo feminino, não como construção social, muito menos como condição necessária para o processo de produção de valor e de extração de mais-valor. A mulher não vende sua força de trabalho, ela simplesmente se casa: é o próprio contrato jurídico matrimonial o que confisca a sua força de trabalho invisível, uma vez que, a partir de uma vasta e profunda ideologia que a empurra para ele, ela aceita tanto realizar todo o trabalho doméstico que a oprime quanto carregar o *status* social determinado pela posição do marido (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971]).

Tal elaboração partiu da própria realidade concreta cubana, uma vez que Isabel Larguía e John Dumoulin a formularam a partir do incômodo frente à Resolução N° 47/48, de 1968, instituída pelo Ministério do Trabalho, que trazia uma discriminação sexista justamente ao acesso das mulheres ao trabalho na esfera produtiva, proibindo a elas “certas atividades consideradas rudes, insalubres e/ou perigosas” (Ramos, 1971, p.39, tradução nossa), ao considerar que as mulheres, até então confinadas no lar, precisavam de uma medida protecionista diante das bruscas mudanças que enfrentavam ao serem inseridas nos ramos da indústria e da produção agrícola (Bellucci; Theumer, 2018). Os autores perceberam que, passada uma década da Revolução de 1959, alguns pressupostos “biologistas” seguiam fazendo parte da produção social da ilha – e então desenvolveram uma importante análise não só no sentido de ampliar a compreensão marxista sobre a opressão de gênero, mas também no de fazer avançar o próprio processo revolucionário em curso.

Reconhecer a relação direta entre o trabalho doméstico e a opressão das mulheres já fazia parte da tradição comunista: é bastante conhecida, por exemplo, uma citação de Lênin (1979 [1919]) em que ele reconhece a mulher como “escrava do lar” e diz que o verdadeiro comunismo só irá começar quando a pequena economia doméstica se transformar em grande economia socialista, isto é, quando o trabalho doméstico for socializado pelo Estado socialista. O que Isabel Larguía e John Dumoulin propõem de forma pioneira – e eles mesmos analisam isso – é o estudo da opressão das mulheres tendo em vista todo o aparato teórico marxiano, entendendo que isso ainda estava por fazer (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971]). Mais ou menos na mesma época, outras feministas perceberam o mesmo, como a

canadense Margaret Benston, que publicou, em 1969, o poderoso artigo *The political economy of women's liberation*¹⁰². Assim, não à toa, ao longo de toda a década de 1970, o debate ganha fôlego, desnaturalizando as relações entre as esferas produtiva e reprodutiva e ampliando a luta feminista. Isabel Larguía e John Dumoulin participaram intensamente das discussões, publicando em inúmeras revistas americanas e europeias ao longo dos anos¹⁰³.

Ainda que não possamos afirmar que Sara Gómez conheceu o trabalho de Isabel Larguía e John Dumoulin, é certo que *Mi aporte* dialoga – e muito – com a teoria apresentada, tanto pela problemática abordada quanto por algumas percepções sobre os desafios do presente cubano daquele momento. Assim, ao longo de toda a análise fílmica, traremos alguns elementos da teoria dos autores, uma vez que, a nosso ver, faz sentido inclusive como contextualização histórica. Não acreditamos, porém, que Sarita queria fazer coro a qualquer teoria feminista, ainda que o filme se aprofunde na temática: consideramos que ela estava bem mais interessada em compreender, com seu olhar sociológico e sua concepção humanista, o processo revolucionário em curso, trazendo, para o centro da análise, se não a transformação do Homem Novo, a transformação da Mulher Nova – ou talvez, apenas para provocarmos o universalismo também pressuposto nesse segundo termo, a transformação das Mulheres Novas.

Após a cartela já mencionada com a frase de Che Guevara, ouvimos o hino da FMC – “as mulheres cubanas, sigam em frente, sigam em frente, o amor ao trabalho é o mais importante” (tradução nossa) – e vemos diversos *slogans* e cartazes da campanha de inserção da mulher ao trabalho, chegando aos créditos, onde aparece escrito que se trata de “um documentário a propósito das mulheres”. De acordo com Olga García Yero (2017), neste momento, Sara Gómez já começa a nos fazer pensar se “apenas” *slogans* e cartazes são capazes de realizar tamanha meta social, uma vez que, como veremos ao longo da película,

¹⁰² Neste texto, a autora defende que a posição inferior da mulher na sociedade vem da sua responsabilidade, dentro dos lares e famílias, pelo trabalho que produz apenas valor de uso e que é improdutivo, isto é, que não produz mais-valor no interior do processo controlado diretamente pelo capital (Benston, 1969). Essa elaboração se difere da de Isabel Larguía e John Dumoulin (1982 [1971]), uma vez que, para eles, o trabalho de reprodução da força de trabalho feito pelas mulheres no âmbito doméstico se expressava transitoriamente na criação da mais-valor, portanto era indiretamente produtivo.

¹⁰³ Nem sempre, contudo, eles foram reconhecidos: Mabel Bellucci e Emmanuel Theumer (2018) afirmam que os autores sofreram plágios e esquecimentos pela Academia internacional. Isso teria se dado não só pelos bloqueios contra Cuba, nem só pelos privilégios epistêmicos do Norte Global, mas também como resultado das “próprias tensões entre marxismo e feminismo, ventiladas pelo ensaio – qual é a nossa maior contradição: mulher ou classe? –; tensões que foram levadas até às últimas consequências tendo em conta a própria complexidade de Cuba revolucionária” (Bellucci; Theumer, 2018, p. 58, tradução nossa). Também sugerem que a socióloga brasileira Heleieth Saffioti (1979, p. 37) foi possivelmente a primeira a notar a elaboração própria dos autores sobre a relação indireta e necessária que o trabalho doméstico assumia com a produção de mais-valor: “[para Isabel Larguía e John Dumoulin] o trabalho doméstico constitui atividade indiretamente produtiva, na medida em que poupa a força de trabalho diretamente subjugada pelo capital”.

trata-se de uma conquista muito mais complexa. Para que a mulher se emancipe verdadeiramente, para que ela se integre à “grande economia socialista”, era necessário um esforço bem maior do que somente abrir vagas de trabalho e produzir propagandas: era fundamental que se olhasse para a reprodução social e que se buscassem soluções efetivas contra a dupla jornada feminina de trabalho.

O documentário segue, e Sarita nos leva para a indústria açucareira Camilo Cienfuegos, onde a atriz e apresentadora Consuelo Vidal aparece caminhando com um microfone na mão, ao lado de uma trabalhadora da central, que se chama Zoila. Olhando diretamente para a câmera, ela nos diz que “aqui vamos encontrar a contribuição da mulher, diretamente da safra” (tradução nossa), e nos chama a atenção de que ali as trabalhadoras ocupavam posições que até então eram masculinas. Sobre isso, levantamos dois pontos, destacados por Olga García Yero (2017): o primeiro, é que não nos parece coincidência que a película comece e (já adiantando) termine com o setor açucareiro e o do tabaco, respectivamente, visto a importância cultural que essas produções tinham para a formação da identidade nacional cubana, como defendeu Fernando Ortiz (1983 [1940]), de quem Sara Gómez, como vimos, foi leitora; o segundo, é que, recordando a nossa análise de *Excursión a Vueltabajo*, devido à divisão sexual do trabalho, as mulheres estiveram presentes historicamente na produção de tabaco, mas não na de açúcar.

Sobre o primeiro ponto, reiteramos a preocupação da diretora, expressa em toda a sua obra, com os processos de formação da cultura nacional cubana, sobretudo tendo em vista aqueles e aquelas que historicamente a produziram – lembramos da película *De bateyes*, na qual Sarita nos mostra que a cultura criada ao redor da produção de açúcar vinha sobretudo da resistência negra ao longo dos séculos, a qual precisava ser reafirmada no contexto da campanha da *safrá gigante*. Em *Mi aporte*, relacionando o primeiro ao segundo ponto, a cineasta sugere que a inserção, até então inédita, de mulheres neste setor produtivo certamente provocaria um impacto na vida concreta de toda a população cubana, não apenas das mulheres, transformando, a longo prazo, a cultura e também as subjetividades.

Para Isabel Larguía e John Dumoulin (1982 [1971], p. 27), o acesso das mulheres em atividades consideradas pesadas representaria um avanço da consciência proletária, uma vez que iria na contramão da divisão sexual do trabalho, a qual empurrava as mulheres para funções mais leves, marginalizando-as “de todos os ramos de maior desenvolvimento das forças produtivas”. Para eles, a inserção das mulheres em setores que exigem menor força física reproduz, na esfera pública, os mesmos estereótipos biologizantes femininos que socialmente naturalizam as tarefas domésticas como próprias das mulheres: “assim, se agrava

na consciência social proletária a ideia de que a mulher só pode realizar tarefas auxiliares” (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p. 27), o que serve tanto, no capitalismo, para pagar salários mais baixos para elas, quanto para legitimar a sua obrigação de, ao voltarem da fábrica, serem elas a continuar trabalhando, agora em suas próprias casas, no sentido de repor a força de trabalho. Segundo os autores, “há, na divisão do trabalho entre os sexos, nesta relação interna da família, a suficiente maleabilidade para [o trabalho invisível] se adaptar a qualquer forma de sociedade de classes” (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p. 18), portanto também no socialismo.

No filme, Zoila descreve como era o seu trabalho na central: ela levava todo o material dos tanques do oitavo andar para os do quinto andar, onde o açúcar era refinado. Tratava-se, portanto, de um trabalho bastante pesado, que exigia grande força física. Um pouco mais adiante no documentário, quando Consuelo Vidal entrevista Zenaida, outra trabalhadora dessa indústria, o que se torna evidente é que, ainda assim, a responsabilidade social pelo trabalho doméstico seguia sendo da mulher: ao perguntá-la se ela tinha problemas com seu marido por ter se incorporado ao trabalho, ela responde que não; entretanto, Zenaida deixa nas entrelinhas que, apesar de ele sair mais tarde de casa para ir para o trabalho, ele não preparava o café da manhã dos seus filhos. Para Isabel Larguía e John Dumoulin (1982 [1971], p. 31), “dado que a reposição da força de trabalho continua a ser considerada como uma característica sexual secundária, em lugar de se diferenciar como uma função especificamente econômica, o homem considera degradante participar dela”.

Esse diálogo todo tem tom irônico, uma vez que desmonta o cenário quase idílico presente no discurso oficial. Antes da entrevista, ao mesmo tempo em que vemos vários planos de mulheres trabalhando nessa fábrica, nos quais “a câmera faz um registro das máquinas da central com uma intensidade tal, que as imagens têm a força daquela maquinaria que foi parte das chamadas vanguardas artísticas do início do século XX” (Yero, 2017, p.220, tradução nossa), escutamos uma voz *over* masculina em tom de locutor dizendo:

É de manhã cedo, uma mulher está em casa trabalhando. Uma mulher calça o filho que vai à creche ou à casa da avó. Essa mulher, essa mãe... você, que já espera ansiosa a hora de entrar na fábrica ou no centro agrícola. Você, que há pouco começou a trabalhar e a ocupar o seu posto na construção da nova sociedade. Você leva um mundo novo a cada dia ao voltar para casa. Novas ideias, novos pensamentos para contar ao esposo e aos filhos, quando se reúnem para novos horizontes. Considerada e amada pelas pessoas queridas. Decidida e firme no trabalho. A mulher, uma trabalhadora a mais da Revolução (tradução nossa).

Percebemos, portanto, que o papel da mulher na reprodução social como “mãesposa” era reiterado, reforçando também um cotidiano perfeito que, na prática, como vimos na fala de Zenaida, não existia. A visão do discurso oficial é também posta em xeque pelo dirigente da central, o qual é entrevistado por Sara Gómez logo após a sequência das trabalhadoras: ele afirma, com forte expressão de insatisfação, que não estava de acordo com a ideia de que “tudo é uma maravilha” (tradução nossa). Para ele, existiam problemas bastante sérios: o primeiro, que as mulheres não davam conta do trabalho que exigia maior força física, o que fazia com que os “infelizes homens” (tradução nossa) que trabalhavam com elas as ajudassem, realizando o trabalho deles e também parte do das “pobrezinhas companheiras” (tradução nossa); o segundo, que havia um ausentismo constante das trabalhadoras por “problemas com as crianças em casa, problemas de gravidez, problemas de que têm que fazer os afazeres domésticos” (tradução nossa), o que ele entende que se resolveria no futuro próximo com “as creches e tal” (tradução nossa), mas que, no momento, eram problemas que enfrentavam.

Para Olga García Yero (2017), ainda que a fala do dirigente revele tremendo machismo, ela também aponta para as dificuldades reais que a Revolução precisaria superar para que as mulheres se incorporassem plenamente ao trabalho. De certa forma, o governo revolucionário já tinha conhecimento desses desafios: em uma fala de Fidel Castro (2015 [1966], p. 373, tradução nossa), no encerramento da V Plenária Nacional da FMC, realizada em 1966, ao referir-se a um cartaz que dizia “um milhão de mulheres na produção em 1970”, ele afirma reconhecer que essa meta social só poderia ser alcançada a longo prazo, e não em poucos anos, uma vez que, para cumpri-la, seriam necessários milhares de creches, de escolas primárias, de colégios, de refeitórios escolares e dos trabalhadores, de centros de serviço social, pois, caso contrário, “quem cozinha em casa para a criança (...) quando ela chega ao meio-dia? Quem atende as crianças lactantes, ou de dois, três ou quatro anos? Quem cozinha em casa para o homem quando volta do trabalho? Quem lava, quem limpa, quem realiza todas essas atividades?”.

Em nenhum momento, porém, Fidel Castro questiona o fato de, enquanto o trabalho doméstico não era inteiramente socializado pelo Estado socialista, os homens não dividirem com as mulheres todas essas tarefas – algo que, poucos anos depois, como veremos, o governo revolucionário se reposicionou. Assim, a contradição é evidente: ao mesmo tempo em que, para o dirigente da central, era muito ruim para os *infelizes homens* que eles ajudassem as *pobrezinhas companheiras* no trabalho, em hora alguma ele percebeu que os homens não dividiam com as mulheres as tarefas domésticas, ou sequer as ajudavam,

sobrecarregando-as em exaustivas duplas jornadas de trabalho, o que também as faziam faltar ao trabalho. Para Isabel Larguía e John Dumoulin (1982 [1971]), a solução do problema era justamente esta: que o trabalho doméstico deixasse de ser exclusivamente das mulheres, a partir da criação de uma nova moral. Em suas palavras:

Nos países subdesenvolvidos, os recursos econômicos não são suficientes para socializar todo o trabalho doméstico em larga escala. Mas isto não impede a criação de uma moral para que o homem o compartilhe, possibilitando que a sua companheira se integre na produção social. Existe, além disso, uma infinidade de possíveis soluções parciais baseadas na cooperação entre vizinhos, que não requerem grandes investimentos estatais. Mas a aplicação dessas soluções requer uma mudança radical na mentalidade comum das pessoas, mentalidade que foi profundamente impregnada pelo individualismo e supremacia masculina (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p. 48).

Ao contrário dos autores, Sarita não tinha o interesse de apontar soluções e/ou conclusões para o problema da não inserção das mulheres ao trabalho assalariado: acreditamos que a sua preocupação era investigar, de forma aprofundada, como e por que isso se dava. Assim, logo após a fala do dirigente, a cineasta, com a sua concepção sociológica da realidade e do cinema, se lança nessa busca: se encontra com as federadas da FMC e começa a visitar e a entrevistar diversas mulheres, das mais variadas posições sociais, sobre as razões pelas quais elas ainda não haviam se incorporado ao trabalho. A responsável máxima da FMC do local nos explica como trabalhavam: “nós fazemos reuniões com os blocos, [com] as delegações, depois formamos uma comissão e saímos na rua para visitar a todas as companheiras” (tradução nossa), perguntando a elas quais eram as suas dificuldades e, “se nós como Federação pudermos resolver, resolvemos” (tradução nossa).

Dentro de um carro, indo para uma dessas visitas, Sara Gómez pergunta quais eram os problemas da mulher que iam ver, uma vez que a FMC já havia conversado com ela uma outra vez, o que significava, portanto, que eles ainda não haviam sido resolvidos. A federada responde que ela não tinha com quem deixar seus filhos para ir trabalhar tão cedo. Ao chegarem ao lugar onde ela morava, descobrimos que ela, uma mulher negra, vivia sozinha com seus três filhos em situação de grande pobreza, – e “a cineasta nunca lhe pergunta sobre se recebe alguma pensão do pai das crianças ou sobre o seu estado civil” (Yero, 2017, p. 222-223, tradução nossa), apenas se morava ali sozinha. É evidente que ela precisava trabalhar: ela mesma afirma, em resposta à federada, que assume que “a companheira está convencida a não trabalhar” (tradução nossa), que tem essa necessidade por ser a “chefe da

família”. Entretanto, também tem medo de deixar seus filhos sozinhos em casa até o horário de eles irem para a escola, e “os argumentos da mulher voltam a apontar situações não solucionadas por nenhuma instituição social” (Yero, 2017, p. 222, tradução nossa). Sugere, então, que lhe deixem entrar um pouco mais tarde no trabalho, de forma que consiga ficar com eles, e diz que falará com o seu chefe.

Com esta sequência, de acordo com Olga García Yero (2017, p. 223, tradução nossa), “Sara tocou, pois, em um sério problema social”, o qual, de certa forma, já havia sido abordado pela diretora, sobretudo na película *Una isla para Miguel*, na qual, como vimos, a marginalidade social e a pobreza – que seguiam fazendo parte da produção social da ilha – condicionavam, no interior das famílias, infâncias rodeadas por violências. Assim, não era sem razão que essa mulher não queria deixar seus filhos sozinhos. Percebemos, portanto, que o que a impedia de ir trabalhar não era a sua suposta falta de vontade, muito menos algo simples de resolver, mas um problema social de uma realidade social que exigia esforços bem maiores do que apenas uma ou duas conversas. O que seguiremos vendo, ao longo de todas as visitas, é um acúmulo de situações objetivas e subjetivas e de obstáculos diversos e complexos que impedem que essas mulheres se incorporem ao trabalho (Ramírez, 2011).

Primeiro, vemos uma jovem branca pobre que nos diz que não pode ir trabalhar porque precisa cuidar de sua mãe doente e dos irmãos, limpar a casa e cozinhar. Depois, uma mulher negra, de um estrato econômico-cultural mais alto que a anterior, nos diz que está sozinha em casa e que cabe a ela todos os afazeres domésticos, mas que, quando se criarem as condições necessárias, ela irá trabalhar, pois é federada da FMC e reconhece “a necessidade que a Revolução tem de trabalho e de que todas e todos os companheiros ajudem a Revolução” (tradução nossa). Há também o caso de uma mulher que não aparece em tela, apenas a fachada de sua casa, e então lemos, em uma cartela, que “a mulher que vive nesta casa não pode trabalhar porque o seu marido não quer” (tradução nossa), o que nos apresenta a uma dificuldade sobre a qual o premiado longa-metragem ficcional e reconhecido como pertencente ao *NCL Lucía*, de 1968, de Humberto Solás, já havia abordado.

Produzido no contexto da celebração dos 100 anos das lutas por independência em Cuba, *Lucía* é um melodrama que se divide em três histórias, todas protagonizadas por mulheres chamadas Lucía, que se passam em momentos e lutas diferentes – na independentista, na contra a ditadura de Gerardo Machado e na revolucionária pós-Revolução de 1959 –, representando, “metaforicamente, a nação e o amadurecimento gradual de uma consciência emancipatória, aqui simbolizada na afirmação da mulher na sociedade” (Villaça, 2010, p. 220). Na terceira história, que se passa no início dos anos 1960, o marido de Lucía,

Tomás, por tremendo machismo e ciúme, não quer que ela trabalhe nem que tenha aula com o educador voluntário que foi à sua casa para ensiná-la a ler e escrever. Portanto, não quer que ela se emancipe como mulher trabalhadora. Por sua vez, Lucía, que se identifica com a Revolução e quer trabalhar e se alfabetizar, sofre imensamente, dividida entre o que sente por Tomás e o seu desejo por integrar-se ao processo revolucionário, cumprindo com o que era o seu dever.

O discurso construído ao longo de toda a história é o de que o marido de Lucía deveria superar a sua mentalidade machista e deixá-la trabalhar e se educar. Não há nenhuma personagem que fique ao lado de Tomás, que defenda seu posicionamento, muito pelo contrário: todos lhe questionavam, inclusive os homens. Em *Mi aporte*, fica evidente que tal resistência masculina à participação laboral das mulheres não era um desafio enfrentado apenas nos primeiros anos da Revolução, mas que seguia, dada a sua complexidade, no seu presente histórico, isto é, mais de uma década depois de 1959. Desde a trilogia insular, a crítica de Sara Gómez vai também neste sentido: apontar que as transformações de consciência não são processos simples, mas longos e difíceis, os quais exigem enorme esforço individual e coletivo, sobretudo em contextos de realidades sociais bastante duras.

O filme de Sarita também vai além, e nos mostra que o problema da mentalidade não era só dos homens, mas também das mulheres: ao ser perguntada o que faria se fosse casada e o seu marido lhe pedisse que largasse o emprego, uma mulher branca e de estrato econômico-cultural elevado, que até aquele momento “se expressava convencida da necessidade da incorporação da mulher ao trabalho” (Yero, 2017, p. 224, tradução nossa), responde que não teria outra alternativa a não ser largá-lo. “O quê? O marido?”, lhe pergunta a diretora, “não, minha filha, o trabalho”, ela responde. Segundo Isabel Larguía e John Dumoulin (1982 [1971], p. 48), “um dos problemas fundamentais que a libertação da mulher defronta nesta época é a resistência que oferecem, não só os homens, mas as próprias mulheres às mudanças revolucionárias na sua situação”, uma vez que elas, “amarradas a uma *cultura formada através de milênios de discriminação*, agarram-se inconscientemente aos valores ‘femininos tradicionais’, ou seja, à ideologia clandestina de sexo” (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p. 48, grifo nosso).

Nos parece fundamental destacar que tal *cultura formada através de milênios de discriminação* não era uma simples herança ou resquício do passado, muito menos algo que se dava apenas em nível inconsciente, mas uma questão que fazia parte da produção social da ilha, portanto, que era reafirmada também ao seu presente. Há uma sequência, no meio dessas entrevistas que a diretora realiza com mulheres diversas, em que Sarita leva a sua câmera

para uma creche e nos revela que a mentalidade sexista se formava ainda na infância e a partir da própria educação oferecida pelo Estado. Ouvimos, ao longo dela, a canção que as crianças cantavam, a qual dizia que: “uma menina foi brincar/ ela não podia brincar/ porque ela tinha que lavar/ assim lavava, assim, assim/ assim lavava, assim, assim/ assim lavava, que eu a vi/ com estes olhos que tenho aqui/ na pontinha do nariz” (tradução nossa). Percebemos, então, que o papel social da mulher como aquela que realizava o trabalho doméstico era fortemente reforçado e legitimado, ainda na infância, inclusive como algo que a impedia de se divertir.

Isabel Larguía e John Dumoulin (1982 [1971]) dedicam parte da sua elaboração para refletir sobre isso. Para eles, ao longo da história, produto da divisão do trabalho, ergueu-se “uma vasta superestrutura cultural pela qual se fomenta o desenvolvimento, na mulher e no homem, não só de tipos físicos, mas também de aspectos de temperamento, caráter, inclinações, gostos e talentos que se supõem *biologicamente inerentes* a cada sexo” (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p. 20), as quais condicionam todas as forças criativas do homem para o “trabalho para a troca e defesa jurídica e militar dos bens criados” (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p. 21) e as da mulher para a reprodução privada da força de trabalho e dos seres humanos. Assim, ao passo que ao homem cabe a virilidade, a força física e a inteligência para o combate, de forma a transformá-lo em um trabalhador *visível*, cabe à mulher o exato oposto: a *feminilidade*, isto é, “a docilidade, a passividade, a abnegação e o terror patológico à independência” (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p. 23), virtudes todas que a alienam da sua condição humana, empurrando-a para a “exagerada cultura do amor e da reprodução” (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p. 23). Inculca-se na mulher, portanto, “a convicção de que [ela] não é mais do que o objeto de apropriação masculina” (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p. 23).¹⁰⁴

Para os autores, o desenvolvimento dessa ideologia se dá desde a formação educacional das crianças, a qual, ao oferecer brincadeiras, jogos e brinquedos diferentes para as meninas e os meninos, como bonecas e arminhas, “conforma-os e condiciona-os num ou outro sentido, tanto física quanto psiquicamente” (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p. 22), assegurando, “pelo recrutamento antecipado e implícito da força de trabalho” (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p. 22), tanto a divisão sexual do trabalho quanto a sociedade de classes. Dessa maneira, percebe-se que desde cedo se criam inúmeros grilhões internos que

¹⁰⁴ O processo de socialização não era o mesmo (e segue não sendo até hoje) para as mulheres brancas e negras. Nesse sentido, Isabel Larguía e John Dumoulin (1982 [1971]) referem-se às mulheres de forma abstrata, sem levar em conta a determinação social de raça. Com isso, acabam por analisar somente a realidade das mulheres brancas, universalizando-a. Isso também é percebido por Mabel Bellucci e Emmanuel Theumer (2018).

definem a mulher “como conservadora, como insegura, como covarde [inclusive] para iniciar uma luta franca pela sua plena libertação” (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p. 23); portanto, mesmo que assuma a luta revolucionária, “terá sempre a necessidade da aprovação de uma autoridade masculina superior” (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p. 23). Assim, “o nosso mundo ocidental e cristão sabe asfixiar com laços de seda. Não é necessário apertar os pés das nossas jovens. Basta criar nelas inibições monstruosas, provocar a morte da audácia, da energia e da curiosidade que leva à investigação” (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p. 23).

Ou seja, uma simples canção cantada por e para as crianças em uma creche, a qual reitera o lugar da menina nos afazeres domésticos e não na brincadeira junto aos meninos, não é tão inofensiva como parece. As consequências são enormes, sobretudo no âmbito da formação das consciências, o que acaba por interferir na própria capacidade de a mulher se integrar de forma irrestrita à luta revolucionária. A canção também sugere um eu lírico masculino, o qual ocupa o papel de ver a menina, de contemplá-la em seu trabalho *invisível*, transformando-a em algo meramente decorativo, que está ali para ser vista pelos olhos dos meninos-homens e agradá-los. Incute-se nas crianças, desde muito novas, que as mulheres nasceram para serem bonitas, para atraírem um olhar específico, para casarem-se, e assim, como teorizam Isabel Larguía e John Dumoulin (1982 [1971]), terem a sua força de trabalho confiscada para o trabalho reprodutivo. Não à toa, “o gorducho Cupido, que revoltava em torno das nossas avós, foi, na realidade, o mais efetivo guarda do serviço da propriedade privada” (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p. 24).

A sequência da creche também nos chama atenção para um outro aspecto: para o fato de que apenas vemos ali, tomando conta das crianças, trabalhadoras mulheres. Refere-se a uma dimensão importante da divisão sexual do trabalho, uma vez que projeta, na esfera pública, o trabalho que a mulher socialmente realiza na esfera privada, isto é, o trabalho de cuidar, de alimentar e de criar, se não os seus próprios filhos, os de toda a sociedade. Percebemos, portanto, o forte papel das mulheres em todas as dimensões da reprodução social, seja no lar ou na rua. À luz do pensamento de Isabel Larguía e John Dumoulin (1982 [1971]), trata-se da concepção do trabalho reprodutivo como uma “característica sexual secundária”, consequentemente como algo natural e próprio das mulheres, o que justifica ideologicamente que também assumam socialmente essas tarefas fora de seus lares. Como mencionamos quando analisamos *Un documental a propósito del tránsito*, cabe às mulheres também o cuidado dos homens, se não em casa com os maridos, no trânsito, com os condutores.

Percebemos, então, que todo o trecho da creche, ainda que de forma sutil, revela a imensa complexidade dos desafios da inserção da mulher ao trabalho, consequentemente da sua emancipação, uma vez que demandaria uma revolução completa das subjetividades de todas as pessoas, sejam elas homens ou mulheres. Nesse sentido, a sequência seguinte à das entrevistas visa entender justamente isso: não ao acaso, é introduzida por uma cartela que pergunta “estaremos criando as condições para a formação da Mulher Nova?” (tradução nossa) – e o que vemos a seguir, até o final de *Mi aporte*, é absolutamente incomum no cinema cubano (e até latino-americano) da época, a ponto de não conhecermos nada semelhante. Após uma outra cartela que diz “algumas reflexões sobre o tema:” (tradução nossa), vemos “algo parecido a um grupo de discussão sociológica” (Yero, 2017, p.225, tradução nossa), e somos apresentados a Lucía Corona, trabalhadora do Centro Nacional de Investigações Científicas, a Mirta Valladares, da Faculdade de Desenho Industrial, e a Gladys Egües¹⁰⁵, da Faculdade de Jornalismo.

Antes de analisarmos as sequências finais do filme, nos parece interessante compreendermos o que, à luz da tradição comunista, significava a Mulher Nova. Nos referimos à elaboração da revolucionária bolchevique Alexandra Kollontai (2021 [1918]b), para quem o surgimento de uma Mulher Nova viria necessariamente do processo revolucionário socialista e da criação de uma nova moral sexual proletária, a qual libertaria as mulheres das amarras da família, do lar e do amor, tornando-as independentes e permitindo-lhes o desenvolvimento de sua individualidade e personalidade. Suas relações amorosas deveriam se guiar pela camaradagem e pela liberdade, e o próprio amor “deixa[ria] de ser para ela o conteúdo de sua vida” (Kollontai, 2021 [2018]b, p. 124), uma vez que seu *verdadeiro conteúdo* seria “uma ideia social, a ciência, uma vocação, o trabalho criativo. E essa obra, esse objetivo, é, em geral, para essa nova mulher, mais importante, mais preciosa, mais sagrada do que todas as alegrias do seu coração, do que todas as satisfações da paixão” (Kollontai, 2021 [2018]b, p. 124). Para ela, portanto, as relações sociais afetivas seriam importantes formas de organização política.

Alexandra Kollontai (2021 [1918]a) defendia com veemência que, para que a mulher se emancipasse, o trabalho doméstico deveria ser totalmente transferido para o Estado e para a coletividade, de forma que a mulher, sobretudo aquela que não podia pagar para que outra pessoa realizasse esse trabalho por ela, tivesse tempo para participar da vida pública e do trabalho na nova indústria que surgia, tornando “a sua vida mais rica, mais completa, mais

¹⁰⁵ Gladys Egües foi uma das oradoras do documento *Aportes culturales del negro en la América*, de 1968, o qual analisamos no segundo capítulo desta dissertação.

alegre e mais livre” (Kollontai, 2021 [1918]a, p. 196). Assim, a própria organização da família se transformaria, uma vez que, se antes ela tinha como pilar o trabalho doméstico feito pelas mulheres, na nova forma de organização social da vida ela terá um novo formato, comportando uma outra relação entre os homens e as mulheres, que, baseando-se na nova moral sexual proletária, “será a união da afeição e da camaradagem, a união entre dois membros iguais da sociedade comunista, duas pessoas livres, independentes, ambos trabalhadores” (Kollontai, 2021 [1918]a, p. 200).

Para Isabel Larguía e John Dumoulin (1982 [1971]), o surgimento da Mulher Nova também tinha como premissa fundamental a superação do capitalismo por meio de uma Revolução socialista. Não chegaram, porém, a elaborar uma nova moral sexual proletária tão radical como Alexandra Kollontai: para eles, ela deveria se dar no sentido de uma melhor divisão das tarefas domésticas no interior das famílias enquanto o Estado não tinha as condições necessárias para socializá-las integralmente. A libertação da mulher demandava a sua tomada de consciência da sua força de trabalho invisível, compreendendo que a sua humanidade seria alcançada por meio do trabalho e não, como até então lhe era colocado, do casamento. Acreditamos que o discurso de *Mi aporte* se aproxima mais dessa elaboração, ainda que também não se limite a ela.

Como percebido por Olga García Yero (2017), na sequência da conversa entre as intelectuais, o que está em questão não é a necessidade da incorporação da mulher ao trabalho assalariado – isso aparece, inclusive, como algo já pressuposto –, mas sim as consequências e os desafios individuais e coletivos de se integrar a esse trabalho. Mirta Valladares inicia a discussão mencionando que, para ela, ainda que a inserção da mulher no trabalho seja muito bonita por vários pontos de vista, na vida concreta, era bastante difícil. Aponta que, quando seu filho adoecia, era ela quem ficava com ele em casa, o que fazia com que se sentisse ansiosa tanto pela saúde de seu filho quanto por precisar faltar ao trabalho. Considera que um homem “jamais apresentará em seu trabalho a justificativa de que faltou uma semana porque seu filho ficou doente” (tradução nossa). Para Lucía Corona, os problemas de Mirta Valladares estão relacionados tanto ao fato de que existia, em Cuba, por causa da inserção da mulher ao trabalho, uma desintegração da estrutura familiar tradicional, quanto pelo fato de que ainda não se havia criado uma nova estrutura para a família.

Lucía Corona segue seu argumento trazendo sua decisão pessoal: de renunciar ao lar constituído e à maternidade para poder se dedicar totalmente à sua vida intelectual criadora. Sua fala gera uma enorme polêmica: Gladys Egües, a qual, ao longo de toda a conversa se porta como mediadora, compreende que sua postura era uma “atitude passiva e inadequada”

(tradução nossa), uma vez que acreditava que Lucía Corona, ao limitar suas funções até certo ponto, não cumpria o seu papel como ente social, além de se desviar do problema, o qual só seria resolvido com a educação tanto dos homens quanto das mulheres. Lucía Corona responde que também entende que seja um problema de educação, mas que ele só será resolvido em um prazo muito longo. Nesse momento, vemos Sara Gómez sentada junto a elas, e então ela também se posiciona:

Olha, Lucía, eu creio que, independentemente de Mirta ter razão nisso, é preciso conseguir ajuda do companheiro e tudo isso, há uma coisa que eu quero insistir: que não se pode fazer concessões de qualquer tipo, nem trocar uma frustração por outra. Eu acredito que, definitivamente, se foi feita uma Revolução, é para que o *homem* se realize em todas as suas dimensões, tanto sociais como biológicas. E isso faz com que nós tenhamos uma atitude muito forte, muito militante e muito decidida na hora de enfrentarmos os problemas e as dificuldades do tipo doméstica ou pessoal. Se você se sente limitada porque não há um desenvolvimento na consciência masculina para que você se realize nos dois sentidos, então eu creio que é necessário violentar essa consciência, agredí-los de alguma maneira, e há meios, há armas. Eu, pelo menos, me recuso a me declarar impotente (Tradução e grifo nossos).

A fala de Sarita é bastante impactante. Nos parece relevante apontar o seu pioneirismo na construção da própria sequência, uma vez que, de acordo com Marina Tedesco (2024, p.70, tradução nossa), “aparecer, em voz e/ou som, para entrevistar é uma coisa; irromper na tela para se posicionar, inclusive contrariando a uma de suas entrevistadas, é muitíssimo menos comum”. Neste filme, como vimos, sua valentia já estava expressa desde a primeira imagem do documentário, uma vez que a diretora contradiz ninguém menos que o Che Guevara, herói e mártir da Revolução Cubana e da luta internacionalista. Nesta sua auto-inscrição, o que vemos é o seu posicionamento firme frente à reflexão do porquê se faz uma Revolução: para que o homem (e a mulher) se realizem em todas as suas dimensões, sem nenhuma concessão. Trata-se de uma reafirmação do seu profundo humanismo diante daqueles e daquelas que construíam diariamente o processo revolucionário em curso.

Figura 8: *Frame* de *Mi aporte* (1972). Auto-inscrição de Sara Gómez, ao lado de Gladys Egües.



A conversa segue, e elas discutem sobre o papel da educação como aquilo que permite tanto a manutenção quanto a superação da dura realidade das mulheres e do machismo. Gladys Egües levanta, ainda, a complexidade de que nem todas têm a mesma posição social: há aquelas que têm condições para não realizarem o trabalho doméstico, uma vez que outra mulher realizará por ela e para ela. Assim, enquanto ela mesma podia trabalhar, estudar e se desenvolver, sua mãe estava em casa cuidando de todo o trabalho doméstico, conseqüentemente deixando de compreender a dinâmica da Revolução. Inferimos que essa realidade também tinha um recorte econômico-cultural. Com isso, ela defende que a educação deveria ser para toda a sociedade sem exceções, tornando explícito o fato de que as mulheres não eram um todo homogêneo.

Gladys Egües também aponta que, ainda que a dupla jornada de trabalho fosse um problema imenso, era necessário que a mulher cooperasse para que esta base material seguisse existindo de forma que a nova sociedade avançasse. Ela reconhece que se trata de uma contradição que já estava se solucionando, uma vez que afirma existir motivos concretos – como o fato de elas estarem ali discutindo tais questões – que comprovavam que havia uma evolução tanto no homem quanto na mulher rumo à compreensão dos problemas. Lucía Corona entende que o fato de Sara Gómez ser uma cineasta era também um exemplo desse avanço; entretanto, afirma que as soluções ainda não haviam sido criadas.

Em seguida, aparece uma cartela onde está escrita a palavra “fim”. Contudo, o filme ainda não acabou: vemos várias mulheres trabalhadoras, brancas e negras, velhas e jovens,

sentadas no que parece ser uma pequena sala de cinema, e elas começam a discutir sobre a conversa das intelectuais. Entendemos, com a inserção de uma outra cartela que diz “Reportagem sobre um cine-debate” (tradução nossa), que aquelas mulheres tinham acabado de assistir à sequência que acabamos de analisar. Em um primeiro momento, comentam especificamente sobre Lucía Corona, e a criticam. Afirmam que ela estava fechada nela mesma, falando apenas a partir dos seus interesses pessoais, o que acabava por ignorar a vida de todas as outras mulheres. Compreendem que o tempo em que a mulher intelectual era apenas intelectual já havia acabado, pois, em uma sociedade socialista, a mulher deveria assumir o seu papel como mãe e trabalhadora.

Figura 9: *Frame de Mi aporte* (1972). Cine-debate.



Retomando as discussões que levantamos no primeiro capítulo desta dissertação, acreditamos que seja importante lembrarmos o quanto que a ideia de Mulher Nova estava atrelada à figura da mulher como mãe. Percebemos, neste trecho do filme, que o incômodo generalizado – inclusive de Sara Gómez – com a fala de Lucía Corona, por ela ter escolhido abrir mão da maternidade para focar em sua carreira profissional, não era algo ao acaso, mas expressão disso. Nesse sentido, por mais que hoje tenhamos a compreensão (ou deveríamos ter) de que toda mulher tem o direito de renunciar à maternidade pelo motivo que for, em Cuba, nesse período histórico, não era assim: Lucía Corona soa individualista – e, em alguma medida, de fato o é –, por mais que não concordemos com isso. Entendemos, com isso, que o filme reafirma o papel social da mulher como mãe, o que revela, a nosso ver, os limites do seu presente histórico.

Na sequência do cine-debate, todas as trabalhadoras concordam que a dupla jornada de trabalho se trata de um problema de educação, e entendem que o homem, quando faz as tarefas domésticas, não perde a sua masculinidade, mas adquire qualidades de companheiro. Compreendem que, se o homem também usa a cozinha e o banheiro, ele também deve limpá-los. Juntos – “a união faz a força!”, afirma uma delas –, a mulher e o homem devem trabalhar para que ambos se desenvolvam e ajudem a Revolução. E então comentam que os homens que não admitem que as mulheres trabalhem, que às vezes são até militantes do Partido, não estão cumprindo com o seu dever social. Nesse momento, uma delas sugere que esses companheiros têm medo de que as mulheres se desenvolvam. Sara Gómez, que encontrava-se atrás da câmera, portanto não a vemos em cena, pergunta como elas se sentiam na fábrica. Por unanimidade, afirmam que se sentiam muito bem, melhor até que em suas casas, uma vez que era muito bom contar e estar com as demais companheiras de trabalho. Percebemos, assim, a importância de a mulher participar da vida pública, sobretudo para o desenvolvimento da sua subjetividade.

Vemos alguns planos dessas mulheres durante a jornada na fábrica de tabaco: elas trabalham sentadas e concentradas, ao que parece em uma etapa mais próxima do final no preparo dos charutos. Ao seu redor, no galpão, alguns poucos homens; elas são a maioria, o que, como vimos, tem a ver com a histórica participação das mulheres nesse setor produtivo devido à divisão sexual do trabalho. Nesse sentido, não sabemos se existiu em Cuba alguma campanha ou esforço para que os homens participassem dos trabalhos assalariados tradicionalmente ocupados por mulheres, mas acreditamos que não, uma vez que não encontramos nada a respeito. Durante essas imagens, voltamos a ouvir o hino da FMC, e em seguida escutamos a voz *over* da cineasta, que diz que: “agradecemos a contribuição das companheiras do setor da tabacaria, que, com sua experiência e tradição trabalhadora, expressaram suas opiniões e enriqueceram este documentário” (tradução nossa). Lemos, em uma cartela, a frase “Fim da reportagem” (tradução nossa), e então o filme acaba.

A presença de um cine-debate que discute justamente um trecho do próprio documentário no qual ele se insere não era uma linguagem usual no cinema cubano e latino-americano da época; muito pelo contrário: acreditamos se tratar de uma construção de tremenda experimentação estética, que revela não apenas o talento, o pioneirismo e a criatividade artística de Sarita, mas também a sua responsabilidade consciente e consequente com a sua própria maneira de compreender o cinema, em especial o cinema revolucionário, e de realizá-lo. Para entendermos isso, cabe uma breve divagação, a qual acreditamos ser importante para defendermos nosso ponto de que a cineasta, inserida nos debates de seu

tempo sobre cinema político e dialogando com eles, desenvolveu o seu próprio. Nos referimos exatamente ao fato de que havia, dentro do *NCL*, uma concepção radical sobre o ato de discutir sobre um filme durante ou após a sua exibição, configurando não exatamente um cine-debate, mas um “*cine-acto*”.

O argentino Grupo *Cine Liberación*, com o filme *La hora de los hornos*, de 1968, e o manifesto *Hacia un Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*, de 1969, propunha que os filmes comprometidos com a transformação social deveriam ser obras abertas, as quais apenas seriam completadas com a intervenção e com as contribuições dos espectadores em cada sessão, os quais eram convocados para o debate¹⁰⁶, caracterizando um *cine-acto*. O espectador ocupava, portanto, um papel central na construção do filme, pois interferia no campo extra-fílmico ao atuar sobre a realidade. Assim, “o caráter militante desse cinema derivava mais da experiência que ele desencadeava, da geração de um ato político durante ou após a projeção, do que do conteúdo dos próprios filmes” (Mestman, 2009, p.129, tradução nossa).

A elaboração sobre a centralidade do espectador tinha forte influência do pensamento de Frantz Fanon. Não à toa, tanto no filme quanto no manifesto, a frase “todo espectador é um covarde ou traidor”, presente em *Os condenados da terra* (2022 [1961]), “pode ser utilizada tanto para denominar o sujeito que apenas observa e não intervém no processo histórico, mas também pode se referir ao público que aceita as condições estabelecidas pelo cinema de espetáculo” (Beskow, 2016, p. 143), permanecendo passivo diante do mostrado. Demandava-se do espectador o exato contrário: que ele participasse ativamente e conscientemente da luta revolucionária, que ele se implicasse nos processos de transformação e descolonização social. Assim, “o espectador é visto como o verdadeiro ator do filme que, por sua vez, é encarado como um elemento deflagrador do processo fanoniano de ‘criação de homens novos’” (Núñez, 2009, p. 23-24).

Também parece interessante comentar que a própria epígrafe do manifesto é uma frase de Frantz Fanon: “é preciso descobrir, é preciso inventar...” (tradução nossa). De acordo com Cristina Beskow (2016, p. 141-142), “essa ideia está muito presente no manifesto, que enfatiza a necessidade da experimentação permanente no cinema

¹⁰⁶ Logo no início da segunda parte de *La hora de los hornos* (1968), uma voz *over* diz sobre a tela preta: “Companheiros, isto não é apenas a exibição de um filme, nem é apenas um espetáculo. É, antes de tudo, um ato, um ato para a liberação argentina e latino-americana, um ato de unidade anti-imperialista. Aqueles que se sentem identificados com esta luta têm um lugar nela. Porque este não é um espaço para espectadores ou para cúmplices do inimigo, mas para os únicos autores e protagonistas do processo que o filme tenta testemunhar e aprofundar. O filme é o pretexto para o diálogo, para a investigação, para o encontro de vontades. É um informe aberto que colocamos à discussão após a projeção” (tradução nossa).

revolucionário, este que lança mão da criatividade e da invenção, como forma até de contornar as limitações técnicas”. Para Fernando Solanas e Octavio Getino (2016 [1969], p. 288, tradução nossa), “o cinema da revolução é simultaneamente um cinema de destruição e de construção. Destruição da imagem que o neocolonialismo fez de si mesmo e de nós mesmos. Construção de uma realidade palpitante e viva, resgate da verdade em qualquer uma de suas expressões”. Para Frantz Fanon (2022 [1961], p. 246), como vimos, “a luta organizada e consciente empreendida por um povo colonizado para restabelecer a soberania da nação é a manifestação mais plenamente cultural que existe”, uma vez que a cultura que irrompe desse processo se expressa com o máximo de sua riqueza e autenticidade, libertando-se, em todas as suas dimensões, da cultura opressora do colonizador.

A nosso ver, Sara Gómez, ao inserir um cine-debate no seu documentário, em que trabalhadoras do setor produtivo refletem sobre a discussão de trabalhadoras intelectuais, propõe outra coisa: não um chamado à luta revolucionária a partir da desautomatização da recepção cinematográfica, muito menos um *cine-acto*, mas uma sondagem do que as mulheres, em sua multiplicidade, pensavam do processo revolucionário em curso, sobretudo no que diz respeito às condições concretas de suas vidas. Não acreditamos que ela queria mostrar, na sequência do cine-debate, uma tomada de consciência das trabalhadoras do tabaco, muito pelo contrário: essas mulheres, “com sua experiência e tradição trabalhadora”, isto é, como proletariado, como sujeitos revolucionários, já estavam inseridas na luta social. O que Sarita propõe é uma inversão bastante significativa, uma vez que não são intelectuais refletindo sobre trabalhadores, o que tantas vezes se deu de forma abstrata no próprio *NCL*, mas o oposto: são trabalhadoras que, a partir de suas próprias experiências e de seu comprometimento com a Revolução, elaboram sobre as falas das intelectuais, inclusive as da própria diretora, contribuindo com a construção do filme.

Desse modo, percebemos, mais uma vez, a influência de Frantz Fanon no cinema de Sara Gómez. Nos referimos à sua elaboração sobre a figura do intelectual comprometido, o qual, como vimos, deveria se inserir na luta social lado a lado com o povo, engajando-se “de corpo e alma no combate nacional” (Fanon, 2022 [1961], p. 234). Entretanto, o revolucionário antilhano também compreende que “o intelectual com frequência corre o risco de ser inoportuno” (Fanon, 2022 [1961], p. 225), isto é, ao se apegar a conceitos e categorias do passado, ele não acompanha as profundas transformações que o povo em luta engendra, revelando-se “um vulgar oportunista, e até mesmo um retardatário” (Fanon, 2022 [1961], p. 225). Assim, “não basta se reunir com o povo nesse passado no qual ele não está mais, mas nesse movimento oscilante que ele acaba de esboçar e a partir do qual subitamente tudo vai

ser questionado” (Fanon, 2022 [1961], p. 227), uma vez que, “não duvidemos, é ali que sua alma se cristaliza e que sua percepção e sua respiração se iluminam” (Fanon, 2022 [1961], p. 228).

Acreditamos que a cineasta compartilha essa visão, escolhendo, como voz final, a das trabalhadoras, as quais, inclusive, apontam para o pensamento (supostamente) ultrapassado de uma das intelectuais. Assim, não concordamos com a professora Ana Serra (2021) quando ela afirma que o cine-debate dilui o impacto da sequência da discussão das intelectuais – considerada por ela como o *coração* do documentário – ao apresentar uma perspectiva mais esperançosa. A nosso ver, essa afirmação carrega alguns preconceitos classistas, uma vez que parece sugerir uma ingenuidade das trabalhadoras frente às intelectuais, o que de forma alguma se confirma, ao contrário: o que se revela é que a desesperança de Lucía Corona vem da leitura da época de que seu posicionamento era pequeno burguês e individualista, o qual se apresentava como um obstáculo para o avanço da Revolução, portanto para a emancipação de todas as mulheres.

Sarita não apresenta respostas. Em certo sentido, também realiza uma obra aberta para que o espectador reflita – e já vimos, inclusive, que ela considerava fortemente a sua responsabilidade frente ao seu público no sentido de fazer com que o socialismo avançasse para que a vida fosse integralmente plena. Entretanto, acreditamos que ela não trazia soluções justamente por sua visão antropológica de cinema, por sua preocupação muito mais voltada a compreender as dinâmicas dos processos no interior deles mesmos. A nosso ver, Sara Gómez estava interessada em revelar a complexidade dos desafios a partir da multiplicidade daqueles e daquelas que os viviam, o que, como temos visto, foi uma constante em toda a sua obra. O problema da dupla jornada de trabalho é um problema não só das mulheres, mas de toda a sociedade; contudo, não é vivido da mesma forma por todas as pessoas, nem mesmo por todas as mulheres.

Para Isabel Larguía e John Dumoulin (1982 [1971], p. 48), os quais sim buscaram apresentar soluções, a luta das mulheres podia tanto avançar no sentido revolucionário, quanto retroceder no reformista, isto é, nas “formas parciais de libertação que, dada a sua estreiteza, apresentam o perigo de cristalização e reversão para uma ideologia setorial de conteúdo reacionário”. Para que avançasse de forma revolucionária, portanto, era necessário que o Partido agisse de maneira vigorosa, porque “o destino da mulher está intrinsecamente ligado à luta de classes que o Partido conduz para destruir definitivamente os vícios e a cultura da propriedade privada” (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p.56). Entendem que o Partido deve dedicar esforço total para a educação dos homens e das mulheres,

“compreendendo que a abolição da propriedade privada, a incorporação da mulher no trabalho social e a criação de serviços, embora constituam condições imprescindíveis para a sua libertação, não bastam para determiná-las mecanicamente”. Em outras palavras:

A reposição da força de trabalho no socialismo continua a ser uma necessidade cruel e imprescindível. O reconhecimento da existência do segundo período diário de trabalho é um passo importante, mas a sua socialização através da expansão dos serviços, o crescimento do salário social, não depende tanto da política governamental como do desenvolvimento econômico. Enquanto persistir o trabalho invisível, enquanto não se combater ferozmente a ideologia do sexo, sobreviverão os preconceitos tradicionais; as tipologias sexuais opostas, passivas e autoritárias, o economismo feminino e as teorias biológicas destinadas a justificar a divisão do trabalho na produção (Larguía; Dumoulin, 1982 [1971], p. 51)

Acreditamos que seja interessante comentar que a importância da educação como fundamental para superar a desigualdade de gênero nas relações sociais não era inédita na tradição comunista. A própria ideia da criação de uma nova moral sexual proletária de Alexandra Kollontai comprova isso. Um outro exemplo é que, já em 1910, a pedagoga Nadiéjda Krupskaja (2017 [1910], p. 90) levantava a relevância de as escolas ensinarem aos meninos as tarefas domésticas, uma vez que “o trabalho coletivo e as condições iguais de desenvolvimento favorecem a compreensão mútua e a aproximação espiritual dos jovens de ambos os sexos e, assim, servem de garantia para relações saudáveis entre homens e mulheres”. Portanto, desde cedo, as crianças aprenderiam que não havia nada de indigno em realizar o trabalho doméstico, muito menos que ele era uma atividade “naturalmente predestinada” às mulheres. Nesse sentido, é impossível não pensar na canção cantada na cheche em *Mi aporte*, a qual, como vimos, reforçava justamente o contrário.

Em 1975, três anos após a realização do documentário, é aprovado, em Cuba, após consulta popular, um novo Código da Família (Cuba..., 2015 [1975]), o qual tinha como objetivo regular juridicamente a família, isto é, estabelecer como se dariam o matrimônio, o divórcio, as relações entre pais e filhos, a adoção e a tutela¹⁰⁷. Estabelece que “o matrimônio se constitui sobre a base da igualdade de direitos e deveres de ambos os cônjuges” (Cuba...,

¹⁰⁷ Na Revolução Russa de 1917, a necessidade de se repensar a organização da família veio bem antes: já em 1918, portanto no ano seguinte à Revolução, foi promulgado o Código do Casamento, Família e Tutela, o qual estabeleceu, dentre outras medidas: “a regulamentação de que todos os filhos deveriam ser sustentados pelos pais, o que tem por intento eliminar a questão dos ‘bastardos’ e forçar os homens a reconhecer e auxiliar financeiramente os filhos de fora do casamento; a proibição da adoção em virtude de ninguém ter a capacidade de cuidar das crianças como o Estado cuidaria; a aceitação do divórcio a pedido de ambos os cônjuges e não mais apenas por requisição dos homens e, por último, a legalidade do matrimônio, que passou a ser concedida apenas ao casamento registrado de modo civil em detrimento ao casamento religioso” (Barros, 2017, p. 278).

2015 [1975], p. 9, tradução nossa), compreendendo que os homens e as mulheres deveriam dividir os trabalhos domésticos, inclusive o cuidado com os filhos. Na Constituição de 1976, também havia avanços significativos: no Artigo 35, estabelece-se “igualdade absoluta de direitos e deveres dos cônjuges na manutenção do lar e da infância dos filhos” (Bellucci; Theumer, 2018, p. 42) e, no Artigo 43, que os direitos econômicos, políticos, sociais e familiares seriam iguais para os homens e as mulheres. A nosso ver, tratam-se de incentivos formais¹⁰⁸ fundamentais para o processo de transformação social, os quais estavam bastante em consonância com o que pudemos discutir até agora.

Na coletânea *The cinema of Sara Gómez: Reframing Revolution*, editada por Susan Lord e María Caridad Cumaná com Víctor Fowler Calzada (2021), diversos autores mencionam a importância da campanha da *safra gigante* para compreendermos *Mi aporte*, o qual começou a ser realizado ainda em 1969. O diretor de fotografia do filme, Luis García Mesa (2021, p. 198, tradução nossa), percebe que, em um contexto em que todos deveriam contribuir de alguma maneira, fosse semeando as sementes para colher em 1970, fosse consertando locomotivas, o aporte de Sara Gómez foi esse filme. Nesse sentido, acreditamos que *De bateyes* também pode ser entendido dessa maneira. Em outros textos, como o de Ana Serra (2021) e o de Devyn Spence Benson (2021)¹⁰⁹, o próprio esforço revolucionário pela inserção das mulheres ao trabalho vinha da necessidade de mais mão de obra frente ao desafio da safra de 10 milhões de toneladas, a ponto de Ana Serra (2021, p. 299, tradução nossa) sugerir que “à medida que a necessidade de integrar as mulheres na força de trabalho se tornava mais urgente, o regime adotou uma retórica cada vez mais negativa em relação às tarefas domésticas e à vida como dona de casa”.

A nosso ver, porém, a importância da mulher se inserir ao trabalho tido como produtivo não era compreendida pelo governo revolucionário apenas como uma medida para cumprir uma meta econômica, isto é, essa campanha tocada pela FMC não se dava apenas para que as mulheres participassem ativamente da *safra gigante*. Ainda que seja evidente que a inclusão da participação das mulheres significava um aumento numérico expressivo de

¹⁰⁸ É importante mencionar que “toda lei proposta é primeiramente discutida e modificada nas reuniões de cada organização de massa, tanto no local de trabalho como nos bairros, antes de entrar em vigor. De acordo com vários relatos, as discussões do Código da Família foram interessantes pelo que não foi dito, bem como pelo que foi dito. Nenhum homem se levantou para se opor às partes que estipulam igual responsabilidade no lar. Isso, é claro, não significa que todos os homens cubanos concordaram com isso. O que isso significa é que os homens reconheceram publicamente a justiça social das disposições, mesmo que, em sua vida privada, não tivessem intenção de cumpri-las” (Bengelsdorf; Hageman, 2020 [1978], s/p).

¹⁰⁹ Devyn Spence Benson (2021, p.235, tradução nossa) diz que: “as necessidades econômicas urgentes de Cuba e o desejo de mobilizar os cubanos para a colheita de dez milhões de toneladas de açúcar em 1970 levaram o governo a trabalhar incansavelmente para integrar as mulheres na economia”.

trabalhadores no setor açucareiro de forma geral, o que de fato se apresentava como uma demanda econômica, a inserção laboral das mulheres deve ser compreendida como uma necessidade social, mais enfaticamente, como uma das bases para que as mulheres se libertassem da sua opressão específica. As tarefas domésticas e o papel social de dona de casa realmente mereciam uma retórica negativa, uma vez que ambas significavam algo a ser superado¹¹⁰. Nos parece importante mencionar que, em nenhum momento do documentário, a relevância desse esforço revolucionário é questionada e/ou reduzida a algo meramente econômico, desvinculado de um processo maior de liberação das mulheres. Na verdade, o problema de todo o filme é justamente buscar entender o que impedia essa campanha, portanto o que barrava essa emancipação.

Nesse sentido, é importante mencionar que, em Cuba, havia um entendimento do trabalho como *atividade vital*¹¹¹ consciente, como atividade de autorrealização. À luz da teoria marxiana, Che Guevara (2011 [1965], p. 12, tradução nossa) compreende que o ser humano só começa a se realizar enquanto tal, quando “começa a se ver retratado na sua obra e a compreender a sua dimensão humana através do objeto criado, através do trabalho realizado”, isto é, quando seu trabalho não é mais alienado. No socialismo, o trabalho “já não significa deixar uma parte do seu ser sob a forma de força de trabalho vendida, que já não lhe pertence, mas uma emanção de si próprio, uma contribuição para a vida comum em que se reflete; o cumprimento do seu dever social” (Guevara, 2011 [1965], p. 12-13, tradução nossa). Assim, a inserção da mulher no setor socialmente tido como produtivo era mais do que uma campanha para atingir a uma meta econômica; era, principalmente, uma política necessária para o processo de formação da Mulher Nova.

Nos parece importante reiterar que, em *Mi aporte*, em nenhum momento se questiona a importância da incorporação laboral das mulheres; na verdade, como mencionamos, a película já a assume como pressuposto e parte para compreender as suas consequências. Acreditamos, diante do entendimento revolucionário do trabalho como dever social, que havia um certo consenso sobre a posição central do trabalho para o avanço do socialismo: não coincidentemente, ouvimos, na fala de várias trabalhadoras, que a sua inserção ao trabalho

¹¹⁰ Algo semelhante ocorreu na URSS. Ao analisar alguns cartazes de propaganda soviéticos de 1918 a 1930, Thaiz Carvalho Senna (2014) os compreende como transgressores ao retratarem as mulheres em poses assertivas e enérgicas no trabalho, na vida pública e na cidade, retirando-as da esfera doméstica. Quando se referem ao lar, é a partir de outro lugar, ainda que não sem algumas contradições e estereótipos próprios do período. Um exemplo é um pôster de Elizaveta Kruglikova (1923), no qual se lê, na parte superior, “mulher aprender a ler e a escrever!” e a imagem mostra uma filha dizendo à mãe que “oh mamãe, se você fosse alfabetizada, você poderia me ajudar!” (Senna, 2014, p. 13).

¹¹¹ Para saber mais, consultar: MARX, Karl. **Manuscritos econômicos filosóficos**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 79-90.

remunerado ajudava a Revolução. Nesse sentido, entretanto, há uma importante inflexão: de acordo com a professora Luiza Campuzano (2004, p. 140, tradução nossa), a incorporação das mulheres à sociedade “era assumida pelas mulheres como uma concessão e não como uma conquista, como uma contribuição à Revolução e não a sua própria emancipação, e não implicava em absoluto no desenvolvimento de uma consciência de gênero”. Assim, talvez seja por isso que a inserção da mulher ao trabalho apareça nos trabalhos citados como uma medida necessária *apenas* para o cumprimento da *safrá gigante*, o que se trata de uma grande contradição.

O filme seguinte de Sara Gómez, *Sobre horas extras y trabajo voluntario*, de 1973, dialoga com questões semelhantes: sem questionar a importância do trabalho como *atividade vital*, como ferramenta de emancipação, reflete sobre a forma como estava se dando o esforço coletivo do cumprimento de horas extras e do trabalho voluntário. O documentário, que foi encomendado pela Central de Trabajadores de Cuba (CTC), em razão da realização do seu XIII Congresso, chama a atenção, a partir de falas dos próprios trabalhadores e trabalhadoras, que essas atividades estavam se dando de maneira viciada: que as horas extras muitas vezes não eram necessárias e que o trabalho voluntário deveria ser melhor organizado, evitando que os cubanos e as cubanas se sobrecarregassem e perdessem o tempo em atividades inúteis – uma trabalhadora narra um caso, por exemplo, de quando foi pedido ao seu grupo que movesse um monte de pedras de um lugar para outro, e que isso se deu algumas vezes, até que pediram para o retornar ao local onde estava da primeira vez.

O filme, a partir da inserção de cartelas – linguagem que já vimos no cinema da diretora, como em *Poder Local*, *Poder Popular* –, baseando-se nas teses do Congresso que estavam em momento de discussão, afirma que “deve constituir um demérito e não um mérito ter que utilizar horas extras para cumprir planos de produção e serviços” (tradução nossa), uma vez que o “mérito é cumprir e sobrecumprir cada dia as normas de trabalho sem a necessidade de horas extras” (tradução nossa). A voz *over*, que oscila ao longo do filme entre uma feminina e outra masculina, de Bárbara Hernández e Tony González, respectivamente, afirma se tratar de um auto-engano acreditar que as horas extras são vantajosas, uma vez que resultam mais caras que as normais pagas. Ao mesmo tempo em que vemos uma cartela dizendo que “nos comprometemos a lutar para erradicar o vício das horas extras sem necessidade” (tradução nossa), ouvimos o som de palmas. Aparecem, em seguida, os trabalhadores com as mãos levantadas, sugerindo que a votação por essa tese foi unânime, e então uma cartela introduz a pergunta: “e o trabalho voluntário?” (tradução nossa).

Vemos várias filmagens históricas dos trabalhadores e trabalhadoras realizando o trabalho voluntário, enquanto ouvimos a voz sobreposta nos dizendo que esse trabalho foi importante para que tarefas urgentes e necessárias para o desenvolvimento econômico e social fossem cumpridas. Logo, aparece uma cartela onde lemos “MAS...” (tradução nossa), e então duas trabalhadoras nos dizem que é preciso respeitar o trabalhador e as suas horas de descanso, pois em muitos momentos elas sentiam que estavam perdendo tempo. Estabelece-se, nas teses do Congresso, que as mobilizações para a realização dos trabalhos voluntários só deveriam ser aderidas se houver as garantias necessárias de que os recursos materiais e humanos investidos não seriam mal gastos por razões de organização e planificação: “que os resultados justifiquem o investimento” (tradução nossa). Novamente a cartela “MAS...” (tradução nossa) é inserida. Vemos imagens históricas, agora com Fidel Castro e Che Guevara realizando o trabalho braçal e voluntário, enquanto a narração de Bárbara Hernández nos diz que esse trabalho, um trabalho de caráter comunista, revela um alto grau de consciência daqueles que o realizam, ao mesmo tempo em que também ajuda no desenvolvimento dessa mesma consciência. O filme termina com uma cartela saudando o XIII Congresso da CTC.

Para Che Guevara (2011 [1965]), o trabalho como dever social deveria vir junto com o avanço tecnológico originado pelo desenvolvimento das forças produtivas, fazendo com que houvesse maior liberdade para os trabalhadores. O trabalho voluntário se justificava pela compreensão de que as pessoas o realizavam de forma consciente, pois se dava sem a necessidade concreta de vender a força de trabalho, mas em prol do coletivo e de si próprio. Entretanto, de acordo com o revolucionário, mesmo quando voluntário, o trabalho seguia tendo aspectos coercivos, pois “o homem não transformou toda a coerção que o rodeia em um reflexo condicionado de natureza social, e continua a produzir, em muitos casos, sob a pressão do meio (compulsão moral, como Fidel a chama)” (Guevara, 2011 [1965], p. 13, tradução nossa). Para ele, apenas no comunismo o ser humano alcançaria “a recreação espiritual completa perante o seu próprio trabalho, sem a pressão direta do meio social, mas ligado a ele por novos hábitos” (Guevara, 2011 [1965], p. 13, tradução nossa). O que Sarita revela, a partir das discussões dos próprios trabalhadores, é que a prática viciada e sem planejamento desse trabalho impedia o futuro sem coerção, isto é, não fazia com que o socialismo avançasse.

Sobre horas extras y trabajo voluntario é, mais uma vez na filmografia da diretora, uma película de abordagem sociológica, preocupada em analisar, a partir daqueles que vivem uma determinada realidade, o seu presente histórico. Para Olga García Yero (2017, p. 229,

tradução nossa), tanto Sara Gómez quanto Nicolás Guillén Landrián – a autora se refere especialmente à sua obra *Taller de Línea y 18*, de 1971 –, estavam “transformando a linguagem do cinema cubano da época”, se utilizando de visualidades emprestadas das artes visuais para criarem “um modo muito intenso de apelar ao espectador” (Yero, 2017, p. 229, tradução nossa). Assim,

[Sarita] se interessava por um discurso crítico, que apenas podia se realizar mediante a construção de um estilo cinematográfico bem definido, de alguma maneira experimental, com o qual ela estabelecia um diálogo crítico e construtivo entre o espectador e ela mesma sobre os velhos e os novos problemas que a sociedade cubana tinha que enfrentar. Essa aspiração não coincidia com a tendência mais generalizada – e melhor respaldada oficialmente – da produção cinematográfica cubana desses anos (Yero, 2017, p. 231, tradução nossa).

Considerando o contexto latino-americano, nos parece interessante comentar que, a nosso ver, o cinema de Sara Gómez, ainda que assuma um posicionamento sociológico, se distancia do *modelo sociológico* de documentário, proposto pelo crítico Jean-Claude Bernardet (2003), a partir da análise do média-metragem *Viramundo*, de Geraldo Sarno (1965). O filme, que fala sobre a migração de nordestinos para São Paulo, retratando questões da cultura popular e da religiosidade, a partir da fala tanto dos migrantes quanto de um locutor, fez parte do Cinema Novo brasileiro e foi exibido e premiado em importantes festivais do *NCL*. Ainda que não concordemos com algumas reflexões do intelectual, trata-se de uma análise pertinente, sobretudo para o que pretendemos tentar defender.

Acreditamos que o mais interessante percebido por ele seja a maneira como, nesse *modelo sociológico* de documentário, os cineastas se interessam por trazer à tona os problemas enfrentados pelos setores populares sem conferir a eles, de fato, o discurso do filme. É como se a película já tivesse um argumento a ser defendido – o qual é legitimado, em *Viramundo*, pela colaboração creditada de sociólogos acadêmicos – e as entrevistas realizadas com o grupo social retratado servisse apenas como forma de sustentá-lo, como uma *voz da experiência*, a qual não tira conclusões próprias nem percebe se tratar de uma realidade maior do que apenas individual. Cabe ao locutor, o qual nunca aparece em tela, apenas sua *voz over*, trazer as informações sobre esse grupo – “dissolve[ndo] o indivíduo na estatística e diz[endo] dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito” (Bernadet, 2003, p. 17) – por meio da sua *voz do saber*, a qual vem do estudo sociológico e não da experiência.

A nosso ver, o cinema de Sarita é concebido de outra forma: ele revela, ao mesmo tempo em que ele descobre, sobre o grupo social retratado, assumindo as suas contradições, as suas complexidades e, principalmente, a sua multiplicidade – ele nunca é destituído de gênero, raça e classe. Acreditamos que a diretora não parte de um discurso pronto e academicamente validado para então buscar, no povo, algumas amostras do que ela defenderá por meio de uma narração em voz *over*: basta lembrarmos de *Mi aporte*, em que, com a sequência do cine-debate, interessa à Sara Gómez justamente o contrário, isto é, mostrar o que as trabalhadoras, que sabem de si e do coletivo, têm a dizer sobre a conversa das intelectuais. Dessa forma, a sua filmografia constrói o seu discurso a partir de um profundo interesse no que há de mais específico e humano naqueles e naquelas que o documentário procura representar, sem tratar todas essas pessoas como tipos sociais abstratos e/ou como fenômenos sociais. É somente assim que podemos entender o seu cinema como sociológico.

A contribuição de Sara Gómez não foi apenas às campanhas da safra de 10 mil toneladas e da inserção das mulheres no setor tido como produtivo: ela certamente se estendeu – e muito – para o campo do cinema e para a construção da sua linguagem. Seus filmes, ao posicionarem-se frente aos grandes temas da sua geração, propondo formulações estéticas, dialogam com muitos outros do cinema revolucionário cubano e do *NCL*, sem nunca deixarem de marcar a perspectiva firme de Sarita e do que ela acreditava que deveria ser o cinema em um contexto tão específico e transformador como o cubano. Acreditamos que a diretora soube propor, a partir já de sua filmografia documental, que é ao mesmo tempo bastante diversa e coerente entre si, um cinema à altura da luta em que ela mesma se inseria.

Em toda esta dissertação, viemos apontando o caráter profundamente humanista da obra de Sara Gómez, para quem, segundo Odette Casamayor-Cisneros (2021, p. 75, tradução nossa), nada “era mais importante do que a necessidade de transformar e melhorar a vida dos cubanos – de todos os cubanos”. Nesse sentido, é importante lembrarmos que Sarita considerava o ser humano não como um ser abstrato, mas concreto, em que as determinações sociais de gênero, raça e classe condicionavam a vida de forma material, isto é, implicavam direta e necessariamente na maneira como se vivia, portanto, na forma como se era impactado pelo processo revolucionário em curso. Em *Mi aporte*, não é diferente: a partir da multiplicidade das mulheres representadas, percebemos que elas também se inseriam socialmente de distintas maneiras na totalidade da sociedade cubana, possuindo diferentes

subjetividades e desafios. Ao se preocupar com a transformação da Mulher Nova, a diretora nos mostra que não era um processo simples, mas extremamente complexo, o qual demandava que se encarasse de frente o movimento das determinações sociais para que a sociedade como um todo avançasse, superando os obstáculos.

A socióloga brasileira Heleieth Saffioti (2009, p. 19) explica a dinâmica entre as determinações sociais a partir da metáfora de um nó frouxo, o qual seria formado pelo gênero, pela raça e pela classe, movimentando-se, soltando-se ou apertando-se, dependendo do contexto analisado. Para ela, a relação entre o patriarcado, o racismo e a classe social não pode ser compreendida como um fenômeno quantitativo, isto é, não se tratam de variáveis mensuráveis que podem ser facilmente somadas, resultando em um acúmulo de discriminações, mas de um fenômeno qualitativo, em que “ser explorada e dominada significa uma só realidade” (Saffioti, 2009, p. 10). O nó, que representa metaforicamente essa realidade compósita, adquire, portanto, “qualidade distinta das determinações que o integram” (Saffioti, 2009, p. 19) – e aí está a complexidade.

Em *Guanabacoa: crónica de mi familia*, sua prima Berta, ao pertencer a uma religião afro-cubana e ser uma ex-prostituta, não era bem vista pela moral da sua família negra, que ascendera socialmente. Não temos como saber, por exemplo, onde começa e termina o racismo, para então compreendermos o mesmo para o machismo e depois para o classismo, o que saberíamos se fosse uma simples soma: não, essas discriminações ocorrem ao mesmo tempo, se fundem, de maneira a formarem um único nó, o qual corresponde à sua realidade concreta e específica. O mesmo pode ser percebido em *Mi aporte*, ao vermos que as múltiplas mulheres, ainda que todas responsáveis socialmente pelo exaustivo fardo do trabalho doméstico, o viviam de distintas formas, uma vez que o seu impacto concreto era também condicionado pelas determinações de raça e de classe. Assim, de certo modo, superar a dupla jornada de trabalho e libertar a mulher do trabalho reprodutivo demandava também superar o racismo e a sociedade dividida em classes.

De certa forma, tal entendimento já estava presente no pensamento social: relembramos a elaboração pioneira, de 1974, do coletivo estadunidense Combahee River, para o qual a libertação da mulher negra representaria obrigatoriamente a libertação de todas as pessoas, uma vez que demandaria necessariamente a destruição de todos os sistemas de opressão e de exploração (Taylor, 2017). Mas não precisamos ir para os Estados Unidos: em Cuba, outras intelectuais afro-cubanas também elaboraram análises semelhantes e, aqui,

vamos nos referir especificamente à poeta Nancy Morejón¹¹², a qual, como Sarita, não se reconhecia – e até hoje não se reconhece – como feminista¹¹³. Em 1975, em uma edição da revista *Casa de las Américas* dedicada à mulher devido ao Ano Internacional da Mulher, publicou pela primeira vez o poema *Mulher negra*, o qual se trata de um dos seus poemas mais conhecidos e reproduzidos em antologias, tanto dentro quanto fora de Cuba.

Mulher Negra¹¹⁴

Ainda sinto o cheiro da espuma do mar que me fizeram atravessar.
Da noite, não posso me lembrar.
Nem mesmo do oceano poderia me lembrar.
Mas não esqueço o primeiro alcatraz que avistei.
Altas, as nuvens, eram inocentes testemunhas presenciais.
Talvez não tenha esquecido minha costa perdida, nem minha língua ancestral.
Me deixaram aqui e aqui vivi.
E porque trabalhei como uma besta,
aqui nasci de novo.
A quanta epopeia mandinga tentei recorrer.

Me rebelei.
Vossa Mercê me comprou numa praça.
Bordei a farda de Vossa Mercê e lhe pari um filho macho.
Meu filho não teve nome.
E Vossa Mercê morreu na mão de um impecável lorde inglês.

Andei.
Esta é a terra onde padeci castigos e açoites.
Remei ao longo de todos os seus rios.
Sob seu sol semeei, colhi e as colheitas não comi.
Como casa tive uma senzala.
Eu mesma trouxe pedras para edificá-la,
mas cantei no mesmo compasso natural dos pássaros nacionais.

Me insurgi.
Nesta mesma terra toquei o sangue úmido
e os ossos podres de muitos outros,
trazidos até ela, ou não, assim como eu.

¹¹² Nancy Morejón nasceu em 1944 em Los Sitios, um bairro no centro de Havana, em uma família pobre e negra. Formou-se em Letras na Universidade de Havana e se especializou em literatura caribenha, tendo trabalhado também como crítica e tradutora de diversas obras ao espanhol. Ocupou – e ocupa, até hoje – cargos importantes na Casa de las Américas e na UNEAC. Começou a escrever poesia aos 9 anos e publicou seu primeiro livro em 1962, pelas *Ediciones El Puente*, do grupo *El Puente*. É considerada uma das mais notáveis poetisas cubanas pós-Revolução de 1959. Também foi aluna do *I Seminario de Etnología y Folklore*. Sara Gómez e Nancy Morejón eram amigas – e não à toa está com a Nancy, até hoje, um dos cadernos de poesia que Sarita escreveu na juventude (Yero, 2017).

¹¹³ Ainda assim, Nancy Morejón narrou, em entrevista a Juanamaría Cordones-Cook (2010), um caso de uma vez em que lhe perguntaram, após ela ter lido o poema *Mulher negra* em um evento em 1979, se ela havia escrito esse poema mais como negra ou como mulher. Ela diz que ficou perplexa, que olhou para si mesma e pensou: “como eu poderia me dividir?”; e então respondeu: “Eu escrevi esse poema como Nancy Morejón”.

¹¹⁴ Reproduzimos a tradução feita pelas Edições Trunca (2022, p. 209-210).

Nunca mais imaginei o caminho para Guiné.
 Era para Guiné? Para Benim? Para Madagascar?
 Ou para Cabo Verde?
 Trabalhei muito mais.
 Fundei melhor meu canto milenar e minha esperança.
 Aqui construí meu mundo.

Fui para as montanhas.
 Minha independência real foi o quilombo
 e cavalguei entre as tropas de Maceo.
 Só um século depois,
 junto meus descendentes
 numa montanha azul.

Desci da Serra
 para acabar com capitais e usurários,
 com generais e burgueses.
 Agora sou: somente hoje temos e criamos.
 Nada nos é alheio.
 É nossa a terra.
 Nossos o mar e o céu.
 Nossas a magia e a quimera.
 Meus iguais, aqui os vejo dançando
 em volta da árvore que plantamos para o comunismo.
 Sua pródiga madeira já ressoa.

O poema é considerado um texto pioneiro no que diz respeito à representação das mulheres negras na literatura cubana, uma vez que, até então, segundo a crítica especializada, elas eram representadas de forma objetificada e erotizada, portanto privadas de sua humanidade. No poema, vemos o total oposto: em que a mulher afro-cubana aparece como sujeito e agente da história. De acordo com Juanamaría Cordones-Cook (2003, p.50, tradução nossa), a partir de um eu lírico na primeira pessoa do singular, “o texto traz uma representação de um eu plural, de uma consciência coletiva, e reconstrói a trajetória secular da violenta escravização africana e da história da diáspora africana”, chegando ao seu presente histórico de justiça social e projetando-se para o futuro. Trata-se, portanto, de um poema de fortíssima consciência descolonizadora, constituindo-se como “uma épica fundacional afro-hispânica em que o papel protagonista pertence à mulher afro” (Cordones-Cook, 2003, p.50, tradução nossa).

No poema, a mulher negra aparece como histórica e ancestralmente revolucionária, e destacamos os versos, na penúltima estrofe, que compreendem os quilombos como a sua real independência: basta lembrarmos que, para o sociólogo Clóvis Moura (2001, s/p), “o quilombo foi um módulo de resistência radical ao escravismo” e o único universo onde “o escravo se integrava completamente na essência plena de sua cidadania e tinha a sua

humanidade restaurada e resgatada”. No poema, esse trecho faz referência às lutas pela independência cubana no século XIX, e não coincidentemente menciona as tropas de Maceo: Antonio Maceo, além de um dos patriotas mais reverenciados dessas lutas ao lado de José Martí e Máximo Gómez, foi um homem negro.

Na estrofe seguinte, a última estrofe do poema, a Revolução de 1959 aparece como uma importante ruptura: como uma criação coletiva em que nada é alheio às mulheres negras e às populações marginalizadas da sociedade cubana. Não se trata, portanto, de uma Revolução feita por meia dúzia de homens brancos barbudos e/ou por alguns heróis, mas de um processo coletivo, que o povo – necessariamente generificado e racializado – constrói de forma completamente implicada, consciente e feliz. Em uma entrevista a Juanamaría Cordones-Cook (1996), Nancy Morejón afirmou entender a Revolução como algo inventado, mas sempre visível – assim, não à toa o futuro já ressoava, já se via presente no presente, e poderia ser comparado a uma árvore forte, abundante e viva.

Acreditamos que este seja um importante ponto de contato com toda a obra da Sara Gómez: o fato de que ambas buscaram apontar a enorme contribuição negra para a formação da identidade nacional. À luz de suas leituras de Fernando Ortiz e Frantz Fanon, autores que elas trazem como referências em suas obras, as intelectuais procuram revelar a presença negra na cultura da ilha, a qual se deu por meio da transculturação ao longo de séculos de violência e de muita resistência, compreendendo que recuperar o passado do povo oprimido era recuperar a história cubana, descolonizando-a, e dando-lhe também o rosto de uma mulher negra. Assim, a identidade nacional – tão fundamental para a afirmação da Revolução – não estava descolada das determinações sociais de gênero, raça e classe, muito pelo contrário: ela foi produzida, ao longo do tempo, por pessoas que sempre viveram concretamente o nó formado por essas determinações, buscando inúmeras estratégias de sobrevivência.

Há, contudo, uma importante diferença entre o poema e toda a obra da Sarita que analisamos no decorrer desta dissertação, o que também reflete as distintas visibilidades que receberam em seu tempo: de certa forma, Nancy Morejón se alia ao discurso oficial de que não havia racismo nem sexismo no presente da ilha socialista. Quando a Revolução aparece na última estrofe, ela é retratada como um momento em que as mulheres negras já se viam completamente emancipadas. No cinema de Sarita, não é assim: ainda que a superação do capitalismo seja premissa para a libertação real de todas as pessoas, ao sondar Cuba em seu tempo histórico, a diretora mostra a permanência dessas opressões, apontando para a urgência de reconhecê-las como forma de, aí sim, solucioná-las.

Reiteramos o humanismo de Sarita, o qual consideramos que talvez seja a característica mais marcante de todo o seu cinema. A sua confiança nos cubanos e nas cubanas e o seu desejo de que o processo revolucionário avançasse não significava nada além do seu profundo e genuíno interesse de que a vida de todas as pessoas fosse verdadeiramente plena. Afinal, para ela, uma Revolução tão radical como a cubana só podia ter como objetivo final a completa realização humana. Assim, estamos de acordo com o montador de alguns de seus filmes, Iván Arocha Montes de Oca (Acosta, 2021, p. 307, tradução nossa), quando ele afirma que, “como artista, Sara era um ser humano, e essa é a melhor definição que se pode dar a um artista ou a uma pessoa talentosa em qualquer área da arte – um ser humano”. Sara Gómez era um ser humano – uma mulher negra e trabalhadora – que, antes de tudo, acreditava nos seres humanos e na humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em dois de junho de 1974, Sara Gómez morreu devido a uma forte crise de asma. Vários de seus amigos, como Nancy Morejón (Yero, 2017) e Gerardo Fullea León (Padrón, 1989), narraram sobre a forte chuva que caiu no momento de seu enterro, quando todos estavam no cemitério. Rogelio Martínez Furé (Padrón, 1989, p. 41, tradução nossa), relembrando a ocasião, contou que disse que o tremendo aguaceiro era “ela rindo de nós, é a sua despedida” – e então que começou a cantar cantos *yorubas* e que logo foram para a casa de Manolo Granados para beber, “pois é assim que ela teria gostado” (Padrón, 1989, p. 41, tradução nossa). Para além da dimensão espiritual dos relatos, destacamos, do episódio, um traço da personalidade de Sarita que talvez nos tenha passado despercebido ao longo desta dissertação: a sua imensa capacidade de reunir pessoas, não só no momento de sua morte, mas, principalmente, ao longo de sua vida.

A escrita deste trabalho contou com muitas pessoas. De certo modo, também soubemos reuni-las. O processo da pesquisa envolveu, como já mencionamos, inúmeras trocas com diversos pesquisadores e pesquisadoras em diferentes níveis de formação, o que permitiu, a nosso ver, que o nosso estudo se enriquecesse e ganhasse novos contornos. Nesse sentido, é fundamental reconhecermos que este trabalho só foi possível porque há um esforço coletivo e feminista de resgatar, das margens da história consagrada, a presença e a contribuição de mulheres no cinema latino-americano: certamente, é graças a ele que conseguimos ter acesso aos filmes e às diversas fontes que trazemos nesta dissertação – algo que, alguns anos atrás, teria sido bem mais difícil e talvez até improvável. Entendemos, portanto, que esta pesquisa só faz sentido porque é fruto do nosso tempo, de um interesse, vale reforçar, coletivo e feminista, o qual esperamos que siga avançando não só de forma a superar as várias lacunas e insuficiências deste trabalho, mas também de maneira a formular novas e boas perguntas frente ao cinema de Sara Gómez.

Durante os últimos dois anos, ao nos dedicarmos a buscar compreender a filmografia documental de Sarita a partir das discussões de seu presente histórico, fizemos inúmeras perguntas – e talvez a maioria delas ainda não tenhamos conseguido responder. Não sabemos, por exemplo, algo tão fundamental como como a diretora entrou para o ICAIC. Na verdade, vale lembrar que deixamos para as nossas pesquisas futuras aquela que era a nossa principal questão: a de se é possível pensar o cinema de Sara Gómez como um manifesto. De qualquer forma, há uma pergunta que perseguimos incansavelmente e que, por certo, permeia todas

estas páginas – não porque fosse uma pergunta nossa, mas porque nos parece que era da própria cineasta: para quem se faz uma Revolução?

Em toda a sua obra, percebemos a preocupação de Sara Gómez em revelar a multiplicidade na totalidade da sociedade cubana, demonstrando que uma Revolução não é feita para um povo abstrato e idealizado, mas para um povo que só existe porque é concreto – e aí está a complexidade da sua pergunta. Tentar compreender para quem se faz uma Revolução é buscar entender o povo a partir da dinâmica entre as várias determinações sociais que o condicionam historicamente. Sarita, por meio de seu olhar antropológico e sociológico de cinema, analisou como as determinações sociais de gênero, raça e classe social condicionavam a inserção social e a subjetividade dos indivíduos no próprio processo revolucionário em curso. Assim, a formação do Homem Novo – e da Mulher Nova – não tinha como ser um processo simples e homogêneo, mas longo e complexo, o qual demandava diferentes esforços e sacrifícios dependendo do grupo social envolvido.

Nesse sentido, como tentamos demonstrar ao longo deste trabalho, a cineasta foi bastante pioneira. Para ela, as questões de gênero e de raça não eram “pautas divisionistas” e/ou desvios pequeno-burgueses, como a esquerda acreditava na época, mas temas que interessavam – e muito – à Revolução. Ao afirmar a presença do racismo nas inter-relações pessoais e na própria forma como se dava a construção do ideal do Homem Novo, bem como ao salientar a fundamental participação negra na formação da cultura popular e da identidade nacional, Sara Gómez, apoiada sobretudo em suas leituras de Frantz Fanon, compreendia que o debate racial era urgente: a superação do racismo era condição para a destruição do colonialismo e, por extensão, para o avanço do socialismo. De forma semelhante, para que as mulheres e, por conseguinte, para que toda a classe trabalhadora se libertassem, era essencial que as mentalidades machistas e sexistas fossem desmanteladas, superando a generificação do trabalho reprodutivo em um profundo e longo processo de transformação das consciências.

Desse modo, é impossível não enfatizarmos mais uma vez o caráter humanista do cinema de Sara Gómez: o seu interesse mais profundo era o de que a vida de cada cubano e cubana se tornasse cada vez mais plena. Ao sondar e apontar as contradições do processo revolucionário em curso, a diretora jogava luz aos sérios obstáculos que, ao seu entender, barravam e atrapalhavam o avanço do socialismo. Ainda que suas películas nem sempre tenham agradado aos órgãos oficiais, o posicionamento crítico e firme de Sarita só pode ser entendido a partir do seu comprometimento com o seu tempo presente. O cinema de Sara Gómez é revolucionário não apenas por se inserir em uma Revolução, mas por acreditar e se

engajar nesta Revolução, a qual, para a cineasta, tinha o próprio humanismo como essência: como ela mesma afirmou em *Mi aporte*, “se foi feita uma Revolução, é para que o *homem* se realize em todas as suas dimensões” (tradução e grifo nossos) – e o seu cinema lutava por isso.

Como defendemos neste trabalho, o caráter político da filmografia da diretora deve ser entendido levando em consideração as discussões de seu tempo. Dessa forma, não concordamos com Susan Lord (2021, p.12, tradução nossa) quando ela afirma que a diretora “se recusou a usar a câmera como uma arma, como no lema ‘cinema como arma’ do período; [uma vez que,] ao contrário, para ela, a câmera era um espelho de afeição”. A nosso ver, essa citação descontextualiza a obra de Sara Gómez, uma vez que, nas décadas de 1960 e 1970, realizar um cinema político era sim pensá-lo como uma arma – e o esforço da cineasta estava nessa direção. Entendemos que a diretora se posicionou frente aos principais debates do campo cinematográfico a partir das ideias e dos tensionamentos de sua própria geração (León, 2015), participando diretamente da construção da linguagem do documentário revolucionário cubano e do ideário do *NCL*.

Ainda assim, com essa frase, entendemos que talvez Susan Lord pretendesse salientar a especificidade do cinema de Sarita dentro de seu contexto – e, quanto a isso, temos total acordo. Na verdade, essa é justamente a nossa hipótese: de que Sara Gómez desenvolveu um pensamento próprio de cinema, tanto em suas dimensões estéticas e narrativas quanto políticas. Com sua mirada antropológica e sociológica de cinema, sem nunca deixar de experimentar na linguagem; com a sua compreensão de que a classe trabalhadora não existe de forma abstrata; e com seu cinema essencialmente humanista, a cineasta trouxe imensos aportes formais e de conteúdo para a cinematografia do período, realizando, segundo Olga García Yero (2017), um cinema *diferente*. Nesse sentido, acreditamos que esta dissertação joga luz ao fato de que o apagamento de seu nome da história do documentário revolucionário cubano e do *NCL* não foi nada além de uma escolha, feita por aqueles que puderam escrevê-la.

Tomás Gutiérrez Alea (Padrón, 1989, p. 39, tradução nossa) afirmou que Sara Gómez “é uma daquelas pessoas cujo vazio ninguém pode preencher” – e nada nos parece mais verdadeiro. Mesmo assim, quanto ao seu maravilhoso legado, ainda há muito o que podemos (e devemos) fazer: o cinema de Sarita está por ser muito mais compreendido e aprofundado. Nesse sentido, concluímos esta dissertação reconhecendo que este trabalho é apenas a nossa primeiríssima das muitas contribuições que pretendemos realizar aos estudos sobre a cineasta

em nosso país. Prontamente, afirmamos que esperamos que as nossas investigações futuras sigam reunindo pessoas – afinal, talvez essa seja a nossa principal forma de lhe agradecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, Ricardo. Iván Arocha Montes de Oca interviewed by Ricardo Acosta. In: LORD, Susan; CUMANÁ, María Caridad (orgs.). **The cinema of Sara Gómez**: Reframing Revolution. Bloomington: Indiana University Press, 2021. p. 306-316.

AGUIAR, Carolina Amaral. Nancy Berthier y Camila Arêas (dir.), Noticiero ICAIC: 30 ans d'actualités cinématographiques à Cuba. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Comptes rendus et essais historiographiques, 15 dez. 2022. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/90562> . Acesso em: 25 fev. 2025.

ALCÂNTARA, Lílían Moreira de. **Trajetórias invisibilizadas**: Matilde Landeta e Sara Gómez, a omissão das realizadoras na história do cinema. 2021. 191 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.

ALEA, Tomás Gutiérrez. El free cinema y la objetividad. **Cine Cubano**, La Habana, n. 4, 1960.

ALFONSO, María Isabel. María Isabel Alfonso: Entreviú a Pedro Pérez Sarduy/ No creo que haya habido un elemento de raza como factor de cancelación de las Ediciones El Puente. **Incubadora**, 23 mar. 2023 [2016]. Disponível em: <https://www.in-cubadora.com/2023/03/23/maria-isabel-alfonso-interviu-a-pedro-perez-sarduy-no-creo-que-haya-habido-un-elemento-de-raza-como-factor-de-cancelacion-de-las-ediciones-el-puente/> . Acesso em: 25 ago. 2024.

ÁLVAREZ, Santiago. Arte y compromiso. In: BESKOW, Cristina Alvares. **O Documentário no Nuevo Cine Latinoamericano**: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba). 2016. 317 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. p. 268-269.

ÁLVAREZ RAMÍREZ, Sandra Abd'Allah. Trascendencia de la obra cinematográfica de Sara Gómez. In: DIÉGUEZ, Dinae C. (org). **Con la mirada inquieta**: lecturas posibles sobre género y cine cubano. 2017, p. 24-39.

ALZOLA, Concepción Teresa. **Folklore del niño cubano**. v. 1. Santa Clara: Universidad Central de las Villas, 1961-1962.

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina**: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea – teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995.

AYERBE, Luis Fernando. **A Revolução Cubana**. Coleção Revoluções do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

BAMBIRRA, Vânia. **A Revolução Cubana**: uma reinterpretação. São Paulo: Expressão Popular, 2024 [1974].

BAMBIRRA, Vânia. Repercussões da Revolução Cubana na América Latina [1975]. In: BAMBIRRA, Vânia. **A Revolução Cubana**: uma reinterpretação. São Paulo: Expressão Popular, 2024 [1974].

BARBIERI, M. Teresita de. El feminismo y la Federación de Mujeres Cubanas. **Fem**, v. 4, n. 15, 1980. Disponível em: https://cieg-b.bibliotecas.unam.mx:81/opac-tmpl/bootstrap/images/documentos/pdf_cih01/00001221.pdf . Acesso em: 22 fev. 2025.

BARNET, Miguel. **Los estudios del folklore en Cuba**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983.

BARROS, Anelise Martins. A família na URSS de 1920-1936: continuidades e descontinuidades. **Veredas da História**, v. 10, n. 1, p. 276-288, jul. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rvh/article/view/47966> . Acesso em: 23 fev. 2025.

BELL, José; LÓPEZ, Delia Luisa; CARAM, Tania (orgs.). **Documentos de la Revolución cubana 1966**. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales, 2015.

BELLUCCI, Mabel; THEUMER, Emmanuel. **Desde la Cuba revolucionaria**: feminismo y marxismo en la obra de Isabel Larguía y John Dumoulin. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

BENACERRAF, Margot. Cuatro entrevistas en Venezuela: Margot Benacerraf – Jesus Enrique Guede – Mauricio Wallerstein – Grupo de Cine de la Universidad de los Andes. **Cine Cubano**, n. 89-90, p. 82-90, 1974.

BENGELSDORF, Carollee; HAGEMAN, Alice. Emergindo do subdesenvolvimento: a mulher e o trabalho em Cuba. **LavraPalavra**, 2020 [1978]. Traduzido por Nicolas de Oliveira Farias. Disponível em: <https://lavrpalavra.com/2020/10/21/emergindo-do-subdesenvolvimento-a-mulher-e-o-trabalho-em-cuba/>. Acesso em: 04 maio 2023.

BENSTON, Margareth. The political economy of Woman's political liberation. **Monthly Review**, v. 21, n. 4, 1969.

BENSON, Devyn Spence. Sara Gómez: AfroCubana (Afro-Cuban Women's) activism after 1961. In: LORD, Susan; CUMANÁ, María Caridad (orgs.). **The cinema of Sara Gómez: Reframing Revolution**. Bloomington: Indiana University Press, 2021. p. 223-250.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERTHIER, Nancy; ARÊAS, Camila (orgs.). **Noticiero ICAIC: 30 ans d'actualités cinématographiques à Cuba**. Bry-sur-Marne: INA Éditions, 2022.

BESKOW, Cristina Alvares. **O Documentário no Nuevo Cine Latinoamericano: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)**. 2016. 317 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

BETTO, Frei. **Fidel e a Religião: Conversas com Frei Betto**. São Paulo: Editora brasiliense, 1985.

BHATTACHARYA, Tithi. O que é a teoria da reprodução social? **Revista Outubro**, n. 32, 2019. Disponível em:

https://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2019/09/04_Bhattacharya.pdf . Acesso em: 14 fev. 2025.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. O manifesto como poética da modernidade. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 20, n. 21, p. 5-17, 2015. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i21p5-17. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/114486> . Acesso em: 22 fev. 2025.

CABRAL, Amílcar. Aplicar na prática os princípios do Partido. **Traduagindo**, 3 out. 2021 [1977]. Disponível em: <https://traduagindo.com/2021/10/08/amilcar-cabral-aplicar-na-pratica-os-principios-do-partido/>. Acesso em: 10 fev. 2025.

CAMPUZANO, Luiza. **Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios**. Escritoras cubanas (S. XVIII-XXI). La Habana: Ediciones Unión, 2004.

CARRICARTE, Berta. Revolución, panes y peces En la otra isla. **Inter Press Service en Cuba**, 29 jan. 2016. Disponível em: <https://www.ipscuba.net/sin-categoria/revolucion-panes-y-peces-en-la-otra-isla/>. Acesso em: 10 fev. 2025.

CASALS, Sandra del Valle. Alfredo Guevara: el peso de la Historia. **Cine Cubano**, n.189-190, jul-dez 2013.

CASAMAYOR-CISNEROS, Odette. Inquisitive gazes: Sara Gómez's perspectives on social marginality from and within the Cuban Revolution. In: LORD, Susan; CUMANÁ, María Caridad (orgs.). **The cinema of Sara Gómez: Reframing Revolution**. Bloomington: Indiana University Press, 2021. p. 58-79.

CASTILLO, Luciano. Enciclopedia Popular: Un hervidero creativo del ICAIC. **Cine Cubano**, La Habana, 13 set. 2021. Disponível em: <https://www.revistacinecubano.icaic.cu/enciclopedia-popular-un-hervidero-creativo-del-icaic/>. Acesso em: 31 jan. 2025.

CASTRO, Fidel. ¡Qué viva la revolución femenina dentro de la Revolución socialista!. In: BELL, José; LÓPEZ, Delia Luisa; CARAM, Tania (orgs.). **Documentos de la Revolución cubana 1966**. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales, 2015 [1966].

CASTRO, Fidel. Palavra aos intelectuais: a arte e a cultura na Revolução. In: SANTOS, Judite Elaine dos; KOLLING, Edgar Jorge (orgs.). **Fidel e a Revolução**. São Paulo: Expressão Popular, 2017 [1961]. p.135-173.

CHANAN, Michael. Otra Mirada. **Cine Cubano**, La Habana, n. 127, 1989.

CORDONES-COOK, Juanamaría. Voz y poesía de Nancy Morejón. **Afro-Hispanic Review**, v. 15, n. 1, p. 60-71, 1996.

CORDONES-COOK, Juanamaría. Introducción: Nancy Morejón. In: MOREJÓN, Nancy. **Looking within/ Mirar adentro: selected poems/ poemas escogidos, 1954-2000**. Detroit: Wayne State University Press, 2003. p. 18-63.

CORDONES-COOK, Juanamaría. **Soltando amarras y memorias: mundo y poesía de Nancy Morejón**. Santiago: Cuarto propio, 2010.

CUBA. La ley n. 169. **Cinémas d'Amérique latine**. 06 nov. 2015 [1959]. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/1735#article-1735>. Acesso em: 05 fev. 2025.

CUBA. Ley n. 1289 - Código de familia. **Ediciones ONBC**, La Habana, 2015 [1975].

CZAJKA, Rodrigo. **Páginas de Resistência: Intelectuais e Cultura na Revista Civilização Brasileira**. 2005. 126f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Unicamp, Campinas, 2005.

DÁVILA, Ignacio del Valle. **Cámaras en trance**. El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.

ESPÍN, Vílma. La mujer en la Revolución Cubana. **Cuba Socialista**, La Habana, n. 5, 1961.

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?** São Paulo: EDUSP, 1994.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra.** Rio de Janeiro: Zahar, 2022 [1961].

FLEITAS, Reina. **Familia, género y violencia doméstica:** Diversas experiencias de investigación social. La Habana: Instituto Cubano de Investigación Cultural "Juan Marinello", 2012.

FUNDACIÓN del Nuevo Cine Latinoamericano. **Un lugar en la memoria:** Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano 1985-2005. La Habana/Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba/Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005.

GARCÍA, Carmen Ortiz. Cultura popular y construcción nacional: la institucionalización de los estudios de folklore en Cuba. **Revista de Indias**, 2003, v. LXIII, n. 229, p. 695-736.

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

GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. Enciclopedia Popular del ICAIC (1961-1963). **Cine Cubano**, la pupila insomne, 01 ago. 2020. Disponível em: <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2020/08/01/enciclopedia-popular-del-icaic-1961-1963-2/>. Acesso em: 05 fev. 2025.

GÓMEZ, Sara; MARTIATU, Inés Maria. 5 respuestas de Roman Karmen. **Mella:** Órgano de la Juventud Socialista Popular, n. 183, 1 nov. 1960.

GÓMEZ, Sara *et al.* Los documentalistas y sus concepciones. **Pensamiento Crítico**, Havana, n. 42, p. 89-98, 1970.

GÓMEZ, Sara *et al.* Aportes culturales del negro en la América. 1968. Disponível em: <https://www.in-cubadora.com/wp-content/uploads/2023/03/manifiesto-negro-inCUBAdora.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2024.

GONZÁLEZ, Reynaldo. Sara Gómez: vivir y revivir en cine. In: YERO, Olga García. **Sara Gómez: un cine diferente**. Havana: Ediciones ICAIC, 2017. Prólogo.

GONZÁLEZ, Tomás. Memoria de una cierta Sara. **Cine Cubano**, n.127, La Habana, 1989.

GUEVARA, Alfredo. El cine cubano 1963. **Cine Cubano**, n.14-15, p. 1-13, out-nov 1963.

GUEVARA, Alfredo. Realidades y perspectivas de un nuevo cine. **Cine Cubano**, La Habana, n.1, p. 3-10, 1960.

GUEVARA, Che. **El socialismo y el hombre en Cuba**. La Habana: Ocean Sur, 2011 [1965].

HEREDIA, Fernando Martínez. Gramsci en la Cuba de los años sesenta [2000]. In: HEREDIA, Fernando Martínez. **Antología esencial**. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

HEREDIA, Fernando Martínez. Revolución cubana contra los colonialismos y la necesidad de Fanon [2014]. In: HEREDIA, Fernando Martínez. **Antología esencial**. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

HERNÁNDEZ, Marucha. Importancia de la obra cinematográfica de Sara Gómez dentro del cine cubano. **Cine Cubano**, n.127, La Habana, 1989.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina. **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papirus Editora, 2017.

IVENS, Joris. Joris Ivens en Cuba. **Cine Cubano**, n. 3, La Habana, 1960.

JURCA, Américo Cruz Neto. **Os impactos do fim do CAME sobre a sociedade pós-revolucionária cubana e o socialismo na ilha**. 2004. 105 f. Dissertação (Mestrado em Economia) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

KOLLONTAI, Alexandra. A família e o Estado comunista. In: KOLLONTAI, Alexandra. **A revolução socialista e as mulheres**. São Paulo: Editora LavraPalavra, 2021 [1918] a, p. 189-201.

KOLLONTAI, Alexandra. A nova mulher. In: KOLLONTAI, Alexandra. **A revolução sexual e o socialismo**. São Paulo: Editora LavraPalavra, 2021 [1918] b, p. 101-136.

KRUPSKAIA, Nadiéjda. Deve-se ensinar “coisas de mulher” aos meninos? In: SCHNEIDER, Graziela (org.). **A revolução das mulheres**: emancipação feminina na Rússia soviética. São Paulo: Boitempo, 2017 [1910].

LABAKI, Amir. **O olho da revolução**. O cinema-urgente de Santiago Alvarez. São Paulo: Iluminuras, s/d.

LAIRE, Clara. **El desarrollo en la primera infancia en Cuba**: la experiencia de un sistema integrado y ampliado para que todos los niños y niñas comiencen la vida de la mejor manera. La Habana: UNICEF, 2016.

LARGUÍA, Isabel; DUMOULIN, John. **Para uma ciência da libertação da mulher**. São Paulo: Global Editora, 1982 [1971].

LÊNIN. Sobre os sindicatos, o momento atual e os erros de Trotski. **Arquivo Marxista na Internet**, 2013 [1920]. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1920/12/30.htm>. Acesso em: 09 fev. 2025.

LEÓN, Camila Valdés. De Cierta Manera: Lecturas de Frantz Fanon en Sara Gómez. **Cuadernos del Caribe**, San Andrés Isla, n. 19, p. 45-51, jan-jun 2015.

LEÓN, Gerardo Fullea. ¿Quién eres tú Sara Gómez? Cinereverso, 23 mar. 2020 [1999]. Disponível em: <https://cinereverso.org/quien-eres-tu-sara-gomez/>. Acesso em: 25 ago. 2024.

LEÓN, Angeliers. La expresión del pueblo en el TNC. **Actas del Folklore**, n. 1, 1961.

LITTIN, Miguel. Discurso inaugural de Miguel Littin. In: FRANCIA, Aldo (org.). **Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar**. Santiago: Artecien: Cesoc, 1990. p. 20-39.

LORD, Susan; CUMANÁ, María Caridad (orgs.). **The cinema of Sara Gómez: Reframing Revolution**. Bloomington: Indiana University Press, 2021.

LORD, Susan. Introduction. In: LORD, Susan; CUMANÁ, María Caridad (orgs.). **The cinema of Sara Gómez: Reframing Revolution**. Bloomington: Indiana University Press, 2021.

MARIÁTEGUI, José Carlos. Heterodoxia da Tradição. **Arquivo Marxista na Internet**, 18 ago. 2022 [1927]. Tradução de Equipe de traduções Nova Cultura. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/mariategui/1927/11/25.htm>. Acesso em: 25 ago. 2024.

MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, Lourdes. ¡Sara es mucha Sara! **Revista afro-hispanica**, n.33, 2014.

MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, Lourdes. The Santiago of Two Pilgrims: F. G. Lorca and Sara Gómez in search of Eastern Cuba. In: LORD, Susan; CUMANÁ, María Caridad (orgs.). **The cinema of Sara Gómez: Reframing Revolution**. Bloomington: Indiana University Press, 2021. p. 241-261.

MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, Lourdes; CUMANÁ, María Caridad. Luis García Mesa interviewed by Lourdes Martínez-Echazábal and María Caridad Cumaná. In: LORD, Susan; CUMANÁ, María Caridad (orgs.). **The cinema of Sara Gómez: Reframing Revolution**. Bloomington: Indiana University Press, 2021. p. 181-222.

MARX; ENGELS; LENIN. **Sobre a mulher**. Coleção Bases, n. 17. São Paulo: Global Editora, 1979 [1919].

MARX, Karl. **Manuscritos econômicos filosóficos**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MARX, Karl. Teses sobre Feuerbach. **Arquivo Marxista da Internet**, 2000 [1845]. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1845/tesfeuer.htm> . Acesso em: 24 fev. 2025.

MENEZES, Tainá Carvalho Ottoni de. **Experimentação estética e engajamento político no cinema documental de Santiago Álvarez**. 2019. 106 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense, Niterói.

MESQUITA, Cláudia; VEIGA, Roberta. O feminismo de Sarita: limiar, dialética e interseccionalidade em *De Cierta Manera*. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 48, n. 55, p. 17-35, 2021.

MESTMAN, Mariano. **La exhibición del cine militante**: teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. Buenos Aires: CLACSO, 2009.

MIGLIOLI, Aline; COELHO, Sillas de Castro Ferreira. Racismo e Revolução Cubana: contribuições para um debate marxista. **Cadernos Cemarx**, n. 14, p. 1-19, 2021.

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

MOCARZEL, Evaldo. **Ana Carolina Teixeira Soares**: cineasta brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial (Aplauso), 2010.

MOLINA, Raúl *et al.* Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos. **Cine Cubano**, La Habana, n.14-15, p. 14-17, out-nov 1963.

MOLYNEUX, Maxine. **Movimientos de mujeres en América Latina**: Estudio teórico comparado. Madrid: Ediciones Cátedra, 2013.

MOORE, Carlos. **Castro, the blacks and Africa**. Los Angeles: Center for Afro-American Studies, University of California, 1988.

MOREJÓN, Nancy. Mulher negra. In: EDIÇÕES TRUNCA. **Poesia de Luta da América Latina**, 2022 [1975].

MOURA, Clóvis. A quilombagem como expressão de protesto radical. **Arquivo Marxista da Internet**. 2001. Disponível em:

<https://www.marxists.org/portugues/moura/2001/mes/quilombagem.htm>. Acesso em: 04 jan. 2025.

NAVARRO, Marysa. El primer encuentro feminista de Latinoamérica y Caribe, 1982. Disponível em: <https://ideasfem.wordpress.com/textos/i/i21/> . Acesso: 22 fev. 2025.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? **Traduagindo**, 2023 [1971]. Disponível em: https://traduagindo.com/2023/09/17/linda-nochlin-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas/#google_vignette . Acesso em: 22 fev. 2025.

NÚÑEZ, Fabián. **O que é Nuevo Cine Latinoamericano?** O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. 2009. 658 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

NÚÑEZ, Fabián. Esse obscuro objeto incômodo: o “cinema direto” nas reflexões cubanas (e latino-americanas) sobre o documentário. **Doc On-line**, p. 40-60, set. 2019.

OROVIO, Consuelo Naranjo. La inmigración china en Cuba, siglos XIX y XX: debates económicos y discursos identitarios. In: SANG BEN, Mukien Adriana. **La presencia china en el Gran Caribe: Ayer y hoy**. Santo Domingo: Editora Búho S. L. R., 2022. p. 171-243.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983 [1940].

PADRÓN, Frank. Retrato multiple de Sara. **Cine Cubano**, n. 127, La Habana, 1989.

PEIXOTO, Maitê. Prefácio à edição brasileira. In: KOLLONTAI, Alexandra. **A revolução socialista e as mulheres**. São Paulo: Editora LavraPalavra, 2021. p. 9-48.

PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. **Revista Alceu**, v. 8, n. 15, p. 127-142, jul-dez 2007.

PÉREZ SÁEZ, Ana Beatriz; GARCÍA GARCÍA, Anabel. Mujer y Revolución: uma mirada hacia el debate historiográfico en Cuba. **Revista Ciencia & Sociedad**, v. 1, n. 1, p. 27-37, 2021.

PERONI, Vera Maria Vidal. **A campanha que erradicou o analfabetismo em Cuba**. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

PRIOSTE, Marcelo Vieira. **O cinema documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária**. 2014. 250 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PUBLICACIÓN OFICIAL DEL MINISTERIO DE JUSTICIA. La mujer en Cuba socialista. **Empresa Editorial Orbe**, La Habana, 1977.

RAMÍREZ, Sandra Álvarez. El aporte de Sara Gómez. In: CASTILLO, Daisy Rubiera; MARTIATU TERRY; Inés María (orgs). **Afrocubanas**: historia, pensamiento y prácticas culturales. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2011.

RAMOS, Ana. La Mujer y la revolución en Cuba. **Revista Casa de las Américas**, La Habana, n. 65-66, 1971.

REIS, Dinarco. Democracia burguesa x centralismo democrático. **Partido Comunista Brasileiro**, 2020 [1983]. Disponível em: <https://pcb.org.br/portal2/25981>. Acesso em: 10 fev. 2025.

RODRÍGUEZ, Marta. La única verdad es el marxismo-leninismo y el materialismo histórico. **Cine Cubano**, Havana, n. 91-92, p. 123-126, 1978.

SAFFIOTI, Heleieth. **Emprego doméstico e capitalismo**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

SAFFIOTI, Heleieth. **Ontogênese e filogênese do gênero: ordem patriarcal de gênero e a violência masculina contra mulheres**. Série Estudos e Ensaaios - Ciências Sociais. Brasil: FLACSO, 2009.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 75-95.

SEGUÍ, Isabel. Auteurism, machismo-leninismo and other issues: women's labor in Andean Oppositional Film Production. **Feminist Media Histories**, v. 4, n. 1, p. 11-36, 2018.

SEGUÍ, Isabel. Beatriz Palacios: Ukamau's Cornerstone (1974-2003). **Latin American Perspectives**. Issue 237, v. 48, n. 2, p.77-92, mar. 2021.

SENNA, Thaiz Carvalho. Jenotdel – A seção de mulheres do partido bolchevique soviético. Disponível em: https://www.academia.edu/33236437/Jenotdel_A_se%C3%A7%C3%A3o_das_mulheres_do_Partido_Comunista_sovi%C3%A9tico_Zhenotdel_The_womens_section_of_the_Soviet_Communist_Party . Acesso em: 22 fev. 2025.

SENNA, Thaiz. A nova mulher e os limites das representações femininas nos pôsteres de propaganda soviéticos (1918-1930). **Anais do Evento VII Simpósio Nacional de História Cultural**, p. 1-17, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/46210515/A_quest%C3%A3o_da_representa%C3%A7%C3%A3o_feminina_nos_cartazes_sovi%C3%A9ticos_Algunas_quest%C3%B5es_The_question_of_representation_of_women_in_soviet_posters_Some_questions . Acesso em: 23 fev. 2025.

SERRA, Ana. Virtual heroes in the Midst of Shortage: Sara Gómez confronts the New Man. In: LORD, Susan; CUMANÁ, María Caridad (orgs.). **The cinema of Sara Gómez: Reframing Revolution**. Bloomington: Indiana University Press, 2021. p. 287-305.

SILVA, Cleonice Elias. O cinema de Sara Gómez: uma leitura sobre o contexto pós-Revolução em Cuba. **Cadernos PROLAM/USP - Brazilian Journal of Latin American Studies**, v. 19, n. 38, p. 29-45, jul-dez 2020.

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) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo. In: BESKOW, Cristina Alvares. **O Documentário no Nuevo Cine Latinoamericano: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)**. 2016. 317 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. p. 279-297.

SOTO, Ivette Sónora. Feminismo y género: el debate historiográfico en Cuba. **Anuario de Hojas de Warni**, n. 16, 2011.

TAYLOR, Keeanga-Yamahtta. **How we get free: Black feminism and the Combahee River Collective**. Chicago: Haymarket Books, 2017.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. A contribuição de Sara Gómez para a linguagem do documentário cubano pós-Revolução de 1959: uma análise de Historia de la piratería. **Doc On-line**, p. 104-119, 2019a.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Mulheres e direção cinematográfica na América Latina: uma visão panorâmica a partir das pioneiras. In: HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019b. p. 81-96.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir do gênero. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 30, n. 3, p. 39-62, 2020.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Guanabacoa: Crónica de mi familia: o pioneirismo de Sara Gómez no documentário autobiográfico. **Imagofagia**, n. 23, p. 333-358, 2021.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Margot Benacerraf: (não) pioneira do Nuevo Cine Latinoamericano. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 21, n. 39, 2022. Disponível em: <https://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/784> . Acesso em: 19 fev. 2025.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Diálogos entre Sara Gómez y el cine realizado por mujeres en América Latina en 1972. **Alternas**: el Magazine de la Asamblea de Cineastas Cubanos, v. 2, p. 66-71, 2024.

TRES logos que cuentan una historia. **Granma**, La Habana, 23 ago. 2018. Disponível em: <https://www.granma.cu/cuba/2018-08-23/tres-logos-que-cuentan-una-historia-23-08-2018-18-08-45> . Acesso em: 22 fev. 2025.

UKELES, Mierle Laderman. MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART, 1969! Proposal for an exhibition: "CARE", 1969. Disponível em: <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf> . Acesso em: 22 fev. 2025.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura**: cruzamentos, fugas, especificidades. 2013. 397 f. Tese (Doutorado em História Cultural) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

VEIGA, Ana Maria. Radicalizar o Cine Imperfecto cubano - Sara Gómez. **História Revista**, Goiânia, v. 23, n. 1, p. 28-48, jan-abr 2018.

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

YERO, Olga García. **Sara Gómez**: un cine diferente. La Habana: Ediciones ICAIC, 2017.

YERO, Olga García. "Y tenemos sabor" de Sara Gómez: una mirada al subalterno. **Alas tensas**, Madrid, 27 ago. 2023. Disponível em: <https://alastensas.com/opinion/y-tenemos-sabor-de-sara-gomez-una-mirada-al-subalterno/>. Acesso em: 28 ago. 2024.

YERO, Olga García. Cincuenta años sin/con Sara Gómez. **Alas Tensas**, Madrid, 19 jul. 2024. 2024a. Disponível em: <https://alastensas.com/mundo/cincuenta-anos-sin-con-sara-gomez/>. Acesso em: 04 jan. 2025.

YERO, Olga García. La Federación de Mujeres Cubanas: una historia por contar (segunda parte). **Alas tensas**, Madrid, 22 out. 2024. 2024b. Disponível em: <https://alastensas.com/opinion/la-fmc-una-historia-por-contar-segunda-parte/>. Acesso em: 09 fev. 2025.

ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA, Karolina. Socialisme et cha cha cha – Cube 1963 vue par Agnès Varda. Entretien réalisé par Karolina Ziebinska-Lewandowska. In: **Pour les photographies** (p. 3-5), Paris: Éditions Xavier Barral/Éditions du Centre Pompidou, 2015.

ANEXO – FILMOGRAFIA DE SARA GÓMEZ

Tiempo de pioneros (1962)/ Direção: Roberto Fandiño/ Assistente de direção: Sara Gómez. Documentário.

Plaza Vieja (1962, 8 minutos)/ Enciclopédia Popular/ nº 28/ Direção: Sara Gómez/ Produtora: ICAIC. Documentário.

El Solar (1962, 10 minutos)/ Enciclopédia Popular/ nº especial/ Direção: Sara Gómez/ Produtora: ICAIC. Documentário.

Solar Habanero (1962, 10 minutos)/ Enciclopédia Popular/ nº 31/ Direção: Sara Gómez/ Produtora: ICAIC. Documentário.

Salut les Cubains! (1963, 30 minutos)/ Direção: Agnès Varda/ Assistente de direção: Sara Gómez. Documentário.

Historia de la piratería (1963, 10 minutos)/ Enciclopédia Popular/ nº especial/ Direção: Sara Gómez/ Produtora: ICAIC; Diretor de produção: Osvaldo Pastor; Fotografia: José López; Montagem: Raúl Rodríguez; Roteiro: Sara Gómez; Seleção musical: Arturo Iglesias; Narração ou diálogo: Sara Gómez; Narradores: P. Pablo Astorga e Asenneh Rodríguez; Efeitos: Arturo Iglesias; Fotografia still: Doset. Documentário.

Cumbite (1964, 82 minutos)/ Direção: Tomás Gutiérrez Alea/ Assistente de direção: Sara Gómez. Ficção.

Iré a Santiago (1964, 15 minutos)/ 35mm/ Direção: Sara Gómez/ Produtora e distribuidora: ICAIC; Diretor de produção: Fernando Pi; Fotografia: Mario García Joya; Som: Raúl García; Montagem: Roberto Bravo; Roteiro: Sara Gómez; Narração ou diálogo: Sara Gómez; Narradora: Victoria Nápoles. Documentário.

El robo (1965, 99 minutos)/ Direção: Jorge Fraga/ Assistente de direção: Sara Gómez. Ficção.

Excursión a Vueltabajo (1965, 10 minutos)/ 35mm/ Dirección: Sara Gómez/ Productora e distribuidora: ICAIC; Diretor de produção: Fernando Pi; Fotografia: Luis Costales; Câmera de animação: Ramón Palenzuela; Montagem: Justo Vega; Roteiro: Sara Gómez; Narradora: Victoria Nápoles. Documentário.

Guanabacoa: crónica de mi familia (1966, 13 minutos)/ 35mm/ Dirección: Sara Gómez/ Productora e distribuidora: ICAIC; Dirección de produção: Eduardo Rivero e Jesús Pascau; Fotografia: Jos Tabío e Luis March; Montagem: Justo Vega; Compositor musical: Fabio Landa; Pesquisa original e roteiro: Sara Gómez. Documentário.

Y... tenemos sabor (1967, 30 minutos)/ 35mm/ Dirección: Sara Gómez/ Productora e distribuidora: ICAIC; Diretor de produção: Jesús Pascau/ Fotografia: Mario García Joya e José López; Iluminação: Rogelio Martínez; Som: Germinal Hernández e Carlos Fernández; Montagem: Justo Vega; Performances musicais: Conjunto Changüí, Conjunto Típico Habanero, Conjunto Clave y Guaguancó, Conjunto de Santiago de Cuba, Trío Los Decanos, Trío Virgilio Almenares, Orquesta Estrellas Cubanas, Chucho Valdés com seu conjunto e Guapachá; Roteiro: Sara Gómez; Narração ou diálogo: Isa Mendoza; Entrevistador: Adalberto Zayas. Documentário.

En la otra isla (1968, 41 minutos)/ 35mm/ Dirección: Sara Gómez/ Productora e distribuidora: ICAIC; Diretor de produção: Jesús Pascau; Fotografia: Luis García Mesa; Som: Germinal Hernández; Montagem: Caíta Villalón; Compositor musical: Tomás González Pérez; Performances musicais: Omara Portuondo e Quinteto de Jazz de la Orquesta Cubana de Música Moderna; Roteiro: Sara Gómez; Design dos créditos: René Ávila. Documentário.

Una isla para Miguel (1968, 22 minutos)/ 35mm/ Dirección: Sara Gómez/ Productora e distribuidora: ICAIC; Diretor de produção: Jesús Pascau; Fotografia: Luis García Mesa; Som: Germinal Hernández e Arturo Valdés; Montagem: Caíta Villalón; Compositor musical: Chucho Valdés; Roteiro: Sara Gómez e Tomás González; Narração ou diálogo: Sara Gómez; Design dos créditos: René Ávila; Narradora: Isaura Mendoza. Documentário.

Isla del tesoro (1969, 10 minutos)/ 35mm/ Dirección: Sara Gómez/ Productora e distribuidora: ICAIC; Diretor de produção: Jesús Pascau; Fotografia: Luis García Mesa; Som: Germinal Hernández; Montagem: Caíta Villalón; Compositor musical: Armando Guerra; Título da

música: La otra isla; Roteiro: Sara Gómez; Narração ou diálogo: Sara Gómez; Design dos créditos: René Ávila; Narradores: Isaura Mendoza e Adolfo Llauradó; Foquista: Roberto Triana; Títulos: Adalberto Herrera. Documentário.

Poder Local, Poder Popular (1970, 9 minutos)/ 35mm/ Direção: Sara Gómez/ Produtora e distribuidora: ICAIC; Diretor de produção: Guillermo García; Fotografia: José M. Riera; Som: Leonardo Sorrell; Montagem: Iván Arocha; Roteiro: Sara Gómez; Design dos créditos: Alberto Herrera. Documentário.

Un documental a propósito del tránsito (1971, 17 minutos)/ 35mm/ Direção: Sara Gómez/ Produtora e distribuidora: ICAIC; Diretor de produção: Orlando Vigil-Escalera; Fotografia: Rodolfo López; Som: Raúl García; Mixagem: Juan Demósthene; Montagem: Iván Arocha; Performance musical: Grupo Experimentación Sonora del ICAIC; Roteiro: Sara Gómez; Design dos créditos: René Azcuy; Consultor: Omar Fernández. Documentário.

De bateyes (1971, 24 minutos)/ 35mm/ Direção: Sara Gómez/ Produtora e distribuidora: ICAIC; Diretores de produção: Santiago Llapur e Guillermo García; Fotografia: Luis García Mesa; Som: Germinal Hernández; Montagem: Iván Arocha; Compositor musical: Emiliano Salvador; Performance musical: Grupo Experimentación Sonora del ICAIC; Roteiro: Sara Gómez; Design dos créditos: Alberto Herrera; Colaboradores: Alberto Pedro Díaz, Rogelio Martínez Furé e María Elena Molinet; Efeitos especiais: Jorge Pucheux; Narradora: Hilda Saavedra. Documentário.

Atención prenatal (1972, 10 minutos)/ 35mm/ Direção: Sara Gómez/ Produtora e distribuidora: ICAIC; Diretor de produção: Jorge Rouco; Fotografia: Luis García Mesa; Som: Germinal Hernández; Montagem: Caíta Villalón; Performance musical: Grupo Experimentación Sonora del ICAIC; Roteiro: Sara Gómez; Narração ou diálogo: Sara Gómez; Design dos créditos: René Ávila; Narradores: Lilia Rosa López e Miguel Navarro. Documentário.

Año Uno (1972, 10 minutos)/ 35mm/ Direção: Sara Gómez/ Produtora e distribuidora: ICAIC; Diretor de produção: Rolando Gómez; Fotografia: Lupercio López; Iluminação: Rafael González; Som: Germinal Hernández; Montagem: Iván Arocha; Performance musical: Grupo Experimentación Sonora del ICAIC; Roteiro: Sara Gómez; Narração ou diálogo: Sara

Gómez; Design dos créditos: René Ávila e Adalberto Hernández; Narradores: Isabel Fernández e René Batet. Documentário.

Mi Aporte (1972, 33 minutos)/ 35mm/ Direção: Sara Gómez/ Produtora e distribuidora: ICAIC; Diretor de produção: Santiago Llapur; Fotografia: Luis García Mesa; Som: Germinal Hernández; Montagem: Iván Arocha; Roteiro: Sara Gómez; Design dos créditos: René Ávila; Efeitos especiais: Jorge Pucheux; Narradora: Consuelo Vidal. Documentário.

Sobre horas extras y trabajo voluntario (1973, 9 minutos)/ 35mm/ Direção: Sara Gómez/ Produtora e distribuidora: ICAIC; Diretor de produção: Guillermo García; Fotografia: José M. Riera; Som: José Borrés; Mixagem: Germinal Hernández; Montagem: Iván Arocha; Roteiro: Sara Gómez; Narração ou diálogo: Sara Gómez; Design dos créditos: Adalberto Rodríguez e Adalberto Hernández; Narradores: Bárbara Hernández e Tony González. Documentário.

De cierta manera (1974/1977, 79 minutos)/ 35mm/ Direção: Sara Gómez/ Produtora e distribuidora: ICAIC; Assistente de direção: Rigoberto López; Diretor de produção: Camilo Vives; Fotografia: Luis García Mesa; Operador de câmera: Julio Valdés; Câmera de animação: Adalberto Hernández; Iluminação: Carmelo Ruiz; Som: Germinal Hernández; Montagem: Iván Arocha; Compositor musical: Sergio Vitier; Performance musical: Sara González; Título das músicas: *La nueva escuela* e *Cantos rituales abakua*; Compositor das músicas: Silvio Rodríguez; Roteiro: Sara Gómez e Tomás González; Narração ou diálogo: Sara Gómez; Cenografia: Roberto Larrabure; Adereços (*props*): Joaquín Moreno; Design dos créditos: Ricardo López; Assistente de animação: Alberto Vadés Dones; Efeitos especiais: Jorge Pucheux; Continuidade: María Ramírez; Assistente de produção: Jorge Rouco; Figurino: Rafaela Cedeño; Atores: Mario Balmaseda, Yolanda Cuéllar, Mario Limonta, Isaura Mendoza, S. Bobby Carcassés e Sarita Reyes. Ficção.