

SOY CUBA: ENTRE A REALIDADE E A UTOPIA

Ivanir Ferreira França¹

Introdução

O cinema é a materialização de uma utopia (imaginário) e do real (realidade). No sentido puro da palavra: o mais próximo que se chega de algo que não existe. Porém, o que se entende por real? Lacan descreve o real como a sobra do imaginário, este, por sua vez, impossível de ser capturado pelo simbólico. Santaella (1999) descreve: “O real é o impossível, aquilo que não pode ser simbolizado e que permanece impenetrável ao sujeito do desejo para quem a realidade tem uma natureza fantasmática”. Ou seja, o real é a falta da ordem simbólica, “os restos que não podem ser eliminados em toda articulação do significante, aquilo que só pode ser aproximado, jamais capturado”, (SANTAELLA, 1999). Por outro lado, há o conceito de utopia: um lugar imaginário, porém assim como o real, impossível.

O cinema encontra-se entre estes dois pontos, como elemento da “indistinção cada vez maior da linha entre realidade e suas representações”, (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004. p. 19). Logo, o cinema situado neste “limbo” - entre o imaginário e a realidade - funciona como objeto criador que aproxima o espectador do ‘real’ e do seu lugar imaginário, ao mesmo tempo. Em outras palavras, tendo o cinema esta “posição estratégica [...] como primeira materialização do inconsciente, constitui o *interconsciente*, este conteúdo subterrâneo que circula a partir do dispositivo imagético cujo potencial subversivo se manifesta numa gama variada de experiências, [...]”, (XAVIER *apud* ROCHA, 2006, p. 26), que descarregam suas interpretações de acordo com a bagagem cultural de cada elemento receptor do *interconsciente*, criando novos cenários ‘reais’ e de utopia.

Santaella (1999) explica, por meio da teoria de Lacan, o reconhecimento do “EU” como a complitude de alienação imaginária, quer dizer, ao identificar-se com a imagem do outro o homem se reconhece por uma identidade ideal. Isto é, “a imagem é, sem dúvida, a sua, mas ao mesmo tempo é a de um outro, pois está em déficit

¹ Jornalista, pós graduado em Cinema. francaivanir@gmail.com

com relação a ela. Devido a esse intervalo, a imagem de fato captura [...] e se identifica com ela”, (SANTAELLA, 1999).

Dentro deste ideal, uma película funciona como anestésico narrativo ao que se quer vivenciar. Ou seja, a simbologia do ‘real’ e a utopia estão presentes no mesmo tempo e espaço no quadro narrativo que se observa.

[...] a ficção não se traduz diretamente em realidade imediata; [...] o filme inventa sua própria verdade imaginária por meio de procedimentos de linguagem e de construção, afastando-se do mero documento; e, finalmente, que essa verdade humana inventada é muito mais viva e reveladora da experiência histórica e de uma tremenda realidade, do que se ele se limitasse a reproduzir fatos da realidade aparente. (ARRIGUCCI JR *apud* NAGIB, 2006. p. 9).

Filmado entre 1961 e 1964, *Soy Cuba*, à equipe do diretor Mikhaïl Kalatozov (1903-1973) e para os entusiastas cubanos, era o grande poema épico que mostraria ao mundo o ideal revolucionário cubano. Ou seja, a grande “transliteração” da utopia socialista ao cinema como produto vendável de uma ideologia.

A ideia ganha força no cineasta em outubro de 1962. Naquele mês, em resposta a implantação de mísseis americanos na Turquia, o Governo da URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) anuncia a instalação de mísseis soviéticos em território cubano. Em consequência disso, os EUA (Estados Unidos da América) empreendem um bloqueio naval à ilha. Kalatozov indignado com a situação dispara: “Farei um filme em Cuba, isso vai ser minha resposta e de todo o povo soviético contra o bloqueio naval, esta cruel agressão do imperialismo norte americano”, (SOY CUBA: O MAMUTE SIBERIANO, 2005).

Em uma primeira abordagem tudo se concretizava. A utopia estava em curso. Enrique Pineda Barnet, co-roterista de *Soy Cuba*, descreve a Vicente Ferraz, diretor do documentário: “*Soy Cuba: O mamute Siberiano*” (2005) os primeiros anos da revolução como: “a etapa dos sonhos, da efervescência, da paixão renovadora”, (SOY CUBA: O MAMUTE SIBERIANO, 2005). Barnet destaca que todos os projetos, humanos, sociais e afetivos estavam sendo trabalhados. Era, segundo Ferraz, um período onde todo o povo cubano estava unido em prol do ideal socialista. Era a época ideal para promover o socialismo, e a união cubana fomentava a epopéia imagética *Soy Cuba* - um filme ‘propaganda’ da utopia socialista pela visão de um diretor soviético em terras tropicais.

Soy Cuba: uma terra em transe

“O teatro carnavalesado do descobrimento, em *Terra em transe*, encena o fim do sonho paradisíaco de miseráveis oprimidos”, (NAGIB, 2006, p. 43). A ideia de *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, é a antítese do pretendido por *Soy Cuba* (1964). Filmado três anos após a estreia do longa cubano, a película do cineasta brasileiro relê a utopia socialista pretendida ao Brasil nas cenas iniciais: em um *travelling* aéreo sobre o mar, acompanhado de cantos extradiegéticos² de Umbanda, Glauber introduz o espectador a um transe místico, que sugere a ilha imaginária do livro ‘Utopia’ de Thomas More, porém essa ‘chegada’ ao paraíso é abruptamente interrompida pela “interposição de várias sequências de ação e violência”, (NAGIB, 2006, p. 41), uma proposição à ditadura militar, que derrubou as esperanças progressistas no país a partir de 1964.

Em *Kalatozov*, há o processo inverso, embora a introdução pelo mar em ambos os filmes leve a uma narrativa de infortúnios; a realidade cubana é outra. O país vive os primeiros anos da libertação do regime totalitário de Fulgencio Batista e a implantação da utopia socialista está em seu auge. Para coroar esta nova fase o governo soviético propõe a concepção da primeira obra cinematográfica entre os dois países: *Soy Cuba!*

Assim como *Terra em transe*, *Soy Cuba* ‘chega’ pelo mar; também em referência às navegações européias, ‘descobridoras’ do continente americano durante os séculos XV e XVI. Com um longo *travelling* aéreo, o espectador é levado à ilha caribenha que ‘nua’ mostra-se em colinas e florestas de palmeiras. A música extradiegética de um violão segue à cena até um movimento de descida, onde a imagem foca-se no mar e é acompanhada por sons diegéticos³ de ondas quebrando-se contra as pedras. A câmera detêm-se em uma tomada estática, em *contre-plongée*, diante de uma cruz branca, com a inscrição da visita de Cristóvão Colombo. Nesse instante a voz feminina de “Cuba”, em *off*, fala:

Uma vez, aqui desembarcou Colombo. Ele escreveu em seu diário: “É a terra mais formosa que os olhos humanos jamais viram”. Obrigada, senhor

² Que não pertencem à história que se narra, contudo é integrado a ela para completá-la ou dar algum sentido extra-imagem.

³ Som Diegético: sonoridades objetivas; todo o universo sonoro que é perceptível pelos personagens em cena, tais como a paisagem sonora (o som dos carros numa cidade, o ruído de uma multidão, os pássaros no campo, a música num bar, etc), ou o diálogo entre personagens. Os sons diegéticos podem decorrer dentro do enquadramento visual da cena ou não (on screen / off screen). (BARBOSA, 2001, p. 2).

Colombo. Quando o senhor me viu pela primeira vez, eu cantava e sorria. Saudei suas velas com as copas das minhas palmeiras. Acreditei que me trariam felicidade. (SOY CUBA, 1964, tradução nossa).

A fala é o prólogo ao primeiro dos quatro contos em que o filme está dividido. A cena desenrola-se com um corte seco que leva o espectador a acompanhar um pequeno barco conduzido por um jovem negro e franzino. A tomada traz ao ecrã a miséria cubana. Em plano sequência, filmado a partir do barco, o quadro apresenta em sua periferia populares, grande maioria negra, em casas de palafita realizando tarefas laborais cotidianas. A cena é acompanhada pela voz feminina de Cuba questionando Colombo: “Meu açúcar, seus barcos levaram. Minhas lágrimas eles deixaram. Que estranha coisa é o açúcar, Sr. Colombo. Ele contém tantas lágrimas e ainda assim é doce”, (SOY CUBA, 1964, tradução nossa).

A calma da cena e sua proposta à reflexão sofre um corte abrupto, e surge na tela uma banda de Jazz que viola a cena anterior. A tomada ocorre na cobertura do então hotel de luxo Capri. À beira-mar, uma banda - com chapéus de bobos - anima um concurso de beleza. Ao contrário da cena anterior, tudo aqui é diegético, ou seja, está presente ao que se mostra no quadro. A música, o locutor e a água são elementos utilizados à diversão e não como instrumento de trabalho. A cena, também em plano sequência, introduz o espectador a uma Cuba para poucos, que sugere não aceitar negros e pede aplausos às belezas capitais apresentadas no *take*. A tomada é quase que inteiramente teatralizada, coadjuvantes entram na piscina como atletas olímpicos de nado sincronizado e o público interage diretamente com a câmera, tornando-a parte da cena.

São realidades completamente díspares, marcadas pelo apelo sonoro. Chion (2011) explica que o som funciona como uma máscara à imagem, preenchendo o vazio deixado e situa o espectador no espaço e tempo. Essa construção se dá nas cenas ao passo que de um lado a música anempática⁴ escancara a trama mecânica projetada à cena.

Vê-se nestes minutos iniciais a toada política pretendida pelo longa. O recorte de uma Cuba pré-revolução⁵, onde o dinheiro dá acesso a tudo, mostra-se como elemento de supressão racial e social que condiciona o cubano à servidão.

⁴ “A música anempática mais não faz do que revelar a sua verdade, a sua face robótica. É a música que faz aparecer a trama mecânica desta tapeçaria emocional e sensorial”. (CHION, 2001. p. 15).

⁵ “A ideia dos produtores era refazer uma épica da revolução a partir do regime anterior ao dos barbudos, o de Fulgêncio Batista. Desvendar, como se dizia, as condições de exploração de um povo, de um país transformado em cassino e bordel pelos vizinhos ricos”. (ZANIN, 2007)

Encerrado na piscina o quadro traz a água como substância utópica, acessível apenas aos novos colonizadores da ilha caribenha. Fazendo um paralelo ao mar em Truffaut - *Les quatre cents coups* (1959) - a água da piscina em Kalatozov tem a função mítica da liberdade. Este paralelo é possível ao transpor as cenas à vida cotidiana cubana apresentada no documentário: *Habana: arte nuevo de hacer ruinas* (2006). Dirigido pelos alemães Florian Borchmeyer e Matthias Hentschler, o filme traz a problemática das ‘fugas’ de cubanos aos EUA, pelo mar, conhecidas como ‘crises dos balseiros’⁶, tornando a água a porta utópica a uma nova vida, uma nova terra.

No entanto, este sonho é frustrado na cena seguinte de *Soy Cuba*. Em uma casa noturna, três americanos são abordados pelo garçom que oferece a eles bebidas e sugere como acompanhamento mulheres. A metáfora é aplicada pelos atores. O primeiro deles (Bob) levanta-se, tira os óculos escuros e fala: “vou querer aquela coisinha apetitosa”, (*SOY CUBA*, 1964, tradução nossa). Na sequência, um segundo homem se levanta, apoia-se em seus ombros e fala: “Eu vou querer aquele prato”, (*SOY CUBA*, 1964, tradução nossa).

A força sugestiva da ação segue-se à chegada das prostitutas. Uma delas é ridicularizada por responder a tudo com: “claro, senhor”. Bob a questiona por duas vezes: “Você não sabe dizer não?”, a resposta: “Eu ... sei dizer não. Eu sei dizer talvez”, provoca outro questionamento em relação ao que mais ela sabe falar em inglês. A menção de: “bom dia”, causa um furor de risos aos americanos.

A tomada segue com o *crooner* da casa sendo ordenado por Bob a deixar as mulheres em paz e cantar para eles. O terceiro americano (Jim) - latente na cena até então - comenta ser a atitude tomada por seu companheiro algo indecente. Ele é confrontado por Bob que responde: “Nada é indecente em Cuba, se você tem dinheiro”.

⁶ “Com novo nome de Política de Braços e Corações abertos estava ressuscitada a velha Lei do Ajuste - todo cubano que conseguisse chegar aos EUA teria asilo político, status de residente permanente, permissão para trabalhar e inscrever-se no serviço social. [...]. Fidel Castro respondeu no mesmo dia e no mesmo tom: ante a oferta de Carter, a partir daquele momento o porto de Mariel, cinquenta quilômetros a oeste de Havana, estava aberto para quem quisesse asilar-se nos Estados Unidos. [...]. Horas depois os 160 quilômetros de mar que separam o porto de Mariel de Key West estavam salpicados de flotilhas de embarcações de todos os modelos e calados, vindas de vários pontos da Flórida, prontas para transportar os passageiros daquela que seria a maior onda migratória de toda a história da diáspora cubana. [...] Carter não podia imaginar que nas semanas seguintes 130 mil candidatos à cidadania [...] atravessariam o mar do Caribe em direção a Miami”. (MORAIS, 2011. P. 71/72).

A relação entre o capital e a objetificação humana ganha força com a entrada de Maria (Maria Colazzo) à cena. A personagem é apresentada ao lado do noivo, um vendedor de frutas que sonha em casar com a moça na igreja central de Havana. Devota, Maria é moradora de uma favela na periferia da capital cubana que sucumbe à necessidade e torna-se a prostituta *Betty*. Ela é apresentada pelas colegas a Jim. De início, resiste às ofensivas dos três americanos, rechaçando inicialmente a oferta de fogo ao tencionar acender um cigarro. A cena, um claro clichê de oferta sexual, é o prefácio à entrega sexual da personagem. Jim “[...] aparentemente mais tímido e `puritano` que seus colegas, escolhe Maria e a acompanha a seu barraco, onde paga pela relação sexual e pelo crucifixo que a jovem leva ao pescoço, tomando-o para si ao dizer-se colecionador”. (VILLAÇA, 2010. p. 52).

Villaça (2010) aponta que ao acompanhá-la até o barraco a *persona* de Jim traz o fetiche do estrangeiro ao universo ‘exótico’ de Maria. Isso fica claro no diálogo dos personagens na frente da casa noturna. Jim em um espanhol trôpego salienta à Maria: “Quero ir a sua casa, acharei muito interessante”. Em resposta, em voz baixa - mais como afirmação do que a efeito de contraponto ao questionamento de Jim -, Maria criva: “Não há nada interessante, senhor”. Pela manhã, após a noite de sexo, Jim sai da residência de Maria e descobre estar em um lugar completamente desconhecido. Neste instante o fetiche de Jim torna-se terror ao ver-se cercado por uma horda de miseráveis que o acompanham agressivamente com os olhos, enquanto um grupo de crianças pedintes em uníssono clamam por dinheiro.

É interessante perceber na cena a substituição do pano sonoro. De início ao sair triunfante da casa de Betty, e deixar o namorado traído - que vinha ao encontro da amada - com o amargo gosto da ‘derrota’, Jim caminha confiante pelos primeiros trechos da favela, ao som de uma banda de Jazz extradiegética. Conforme percebe que está perdido em um lugar completamente hostil o som vai sendo sobreposto pelos gritos das crianças (diegéticos) pedindo dinheiro até ser suplantado completamente pela batida amarga de “Cancion Triste”, que complementa-se à narradora “Cuba”. A fuga do personagem estarrecido é acompanhada pela voz de ‘Cuba’, que dá volume às vozes dos inúmeros desconhecidos que preenchem o quadro e encaram o ‘pecador’ Jim.

A construção da cena vai de encontro ao que Jonathan Crary ao citar Foucault e Debord delibera como “sujeitos dóceis”. Aqui ao contrário de Cesare, Revista Livre de Cinema p. 50-66 v. 2, n. 3, set/dez, 2015

protagonista de *O gabinete do dr. Caligari* [*Das Kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1919], que, sucumbe ao controle do diabólico dr. Caligari, se tornando assassino. A população cubana outrora esquecida ganha uma voz utópica que fala por eles, que desafia a concretude da frase dita anteriormente na casa noturna. Na nova Cuba, o dinheiro não representa mais o poder supremo sobre as massas. Há agora quem erga a voz em sua defesa.

Chion (2011) comenta que este efeito sonoro incorpora um valor afetivo, emocional, físico e estético à cena, levando o espectador a despertar não somente à explicação causal vista no quadro, mas também as qualidades específicas de timbre e textura. Em outras palavras, o som tem o papel de fazer o espectador ver o que sem ele seria visto de outra forma. Assim encerra-se o primeiro ato de *Soy Cuba*: com a narrativa de Cuba⁷ sendo imagéticamente ilustrada pelo povo que não fazia parte da vista alegre cubana.

Soy Cuba: o amargo gosto do açúcar

Dentro da construção escolhida por Kalatozov para conduzir o espectador em uma crescente à batalha épica travada pelas forças revolucionárias contra o capital e todo o seu aporte de defesa e apoio vindo dos EUA, os dois quadros seguintes trazem um paralelo entre a especulação da terra e a exploração do trabalho do cidadão comum e a subtração da vida de jovens e de sonhos de liberdade por meio da violência institucional.

No campo o espectador é apresentado a Pedro. Analfabeto e pai de dois filhos adolescentes, o camponês sofre com a escassez de recursos e a improdutividade de suas terras. A tomada inicial do quadro traz ao espectador a situação a que Pedro e seus filhos são subjugados. Em um casebre de sapê, ainda longe das primeiras horas do dia, Pedro caminha entre memórias e cuidados com os filhos. Ele sonha acordado com a plantação de cana que fora plantada e é regada pela chuva.

Por meio de recursos de flashback, o espectador tem acesso a história de Pedro, “ficamos sabendo [...] que anos antes, Pedro, por ser analfabeto, havia sido

⁷ “Por que foges? Não veio aqui para se divertir? Então divirta-se! Talvez a imagem não seja alegre, Não desvie seu olhar. Veja! Eu Cuba, para você sou cassino, bares e bordéis. Mas as mãos destas crianças e velhos também sou eu”. (SOY CUBA, 1964, tradução nossa).

enganado por um mandatário local, assinando a venda de suas próprias terras”. (VILLAÇA, 2010. p. 53)

Ao final do quadro em *flashback*, Pedro surge em sua condição atual, velho, como uma sombra. Um fantasma do que fora. A analogia é condicionada por meio do jogo de luzes, onde apenas a silhueta do esquálido ancião e de seu cavalo - tão esquálido quanto - percorrem o campo de visão do espectador. Em meio às lamúrias do camponês a frase: “Antes eu pensava que na vida o pior era a morte. Agora sei que na vida, o pior é a vida.” (SOY CUBA, 1964, tradução nossa), chama a atenção pelo medo à morte ser suplantado pelo medo a continuidade da vida em desgraça. Na cena, a fala de Pedro refere-se a seus filhos, que são o futuro de Cuba, sem o tê-lo de fato.

A constatação dos infortúnios, preditos por Pedro, fazem-se presentes na sequência seguinte. Prestes a colher os frutos de seu trabalho, Pedro é surpreendido pelo senhor Acosta - mandatário que roubara-lhe as terras - com a informação de que tem que deixar o local imediatamente, pois a terra fora repassada à empresa americana *United Fruit*. A menção à organização é o primeiro desafio direto da película ao governo americano, que seis anos antes promovera um golpe de estado na Guatemala.

Os componentes dessa primeira leva alimentavam a ilusão de que o ocorrido em Cuba era só mais um típico golpe militar latino-americano. Ainda estava fresco na memória de todos o golpe de Estado promovido pela CIA seis anos antes na Guatemala, quando o presidente Jacobo Arbenz fora derrubado depois de decretar um programa de reforma agrária que afetava os interesses da multinacional americana *United Fruit Company*. Os Estados Unidos jamais tolerariam um governo comunista em Cuba, a 160 Km de seu território. (MORAIS. 2011. p. 63/64).

É interessante perceber no diálogo entre Acosta e Pedro a notória divisão de classes. Pedro, ao ser informado da situação, rebate ao interlocutor afirmando que a plantação demandara muito trabalho e suor. Acosta responde com ironia e desdém: “o suor te deixo de presente”. A fala do mandatário, que estética e socialmente equipara-se a Coronel Horácio, em “*O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro (1969)*”, de *Glauber Rocha*, revela como o poder capital em regiões áridas, longe da assistência do Governo - que neste caso faz questão de se fazer omisso - mantém os trabalhadores submissos. Uma comparação direta à película brasileira. Fica implícita a referência ao direito divino à terra. Ou seja, o mítico se faz presente como elemento de controle das massas. “São as crenças que impedem a rebelião. São elas que impedem a humanização” (MACIEL *apud* XAVIER, 2007. pág 24).

Em *Soy Cuba*, Kalatozov também busca o mítico como elemento de sacramento do infortúnio de Pedro. Humilhado e sem esperanças Pedro retorna ao canavial, onde seus filhos o esperam. Em sua cabeça, a voz em *off* - *Tua casa não é mais tua*⁸ - de Acosta é o reforço técnico sonoro ao apelo trágico da cena que se segue.

Questionado pelos filhos sobre as intenções do coronel, Pedro afirma não ser nada e retorna ao trabalho. Há na tomada a construção do imaginário da batalha, não travada contra Acosta. Pedro luta contra a cana desferindo violentos golpes a esmo contra a plantação, enquanto a câmera o acompanha em movimentos frenéticos. A cena ganha em dramaticidade ao receber na montagem a banda sonora que lembra uma justa de espadas. Chion (2011) explica que o recurso de síncrese - utilizado nesta cena - “é a soldadura irresistível e espontânea que se produz entre um fenômeno sonoro e um fenômeno visual” (CHION, 2011. pág 54), ou seja, a síncrese aplicada na montagem faz com que o espectador tenha consciência de que Pedro não está mais cortando cana, mas em uma árdua batalha.

Ao observar o ataque de fúria de Pedro, sua filha o questiona: “*Está cansado papa!*” (SOY CUBA, 1964, tradução nossa). Pedro responde, mas não a ela. Ele grita várias vezes apontando seu facão para o céu: “*Não estou cansado*” (SOY CUBA, 1964, tradução nossa). A tomada pode ser interpretada como a quebra do contrato religioso, iniciado após a venda do crucifixo de Maria a Jim. Isto é: assim como em *Barravento* (1962), de *Glauber Rocha*, onde os pescadores despertam do transe mítico e questionam a providência divina, aqui Pedro incorpora a resiliência do povo cubano a permanecer aceitando a miséria e a exploração em nome de um reino mítico que é subjugado pelos dólares americanos.

No entanto, o desafio permanece apenas no imaginário de Pedro. Ele nega-se a falar a verdade para seus filhos e entrega todo o dinheiro a eles e os manda à vila mais próxima para comemorar a farta colheita. Com os filhos em “segurança”, Pedro atea fogo à plantação e à casa. Em meio às chamas, ele tenciona sacrificar seu cavalo. Sem coragem, libera o animal e na sequência sucumbe a um ataque cardíaco. “[...] Cabe aqui um parêntese para destacar que a metáfora do cavalo disparado acabou se tornando um “lugar comum” na cinematografia cubana, pois,

⁸ “[...] A palavra proferida tem o poder de evocar a imagem da coisa, do momento, do lugar, das personagens, etc. No limite, por certo, se a fala-texto reinar sozinha, deixa de haver autonomia da cena audiovisual e já não há qualquer noção de continuidade espacial e temporal. As imagens e os sons realistas que as acompanham ficam à sua mercê”. (CHION, 2011. pág, 135).

dentre outros fatores sugeridos por esse símbolo, remetia ao apelido de Fidel, “El caballo”.” (VILLAÇA, 2010. pág 53).

O ato da auto imolação do camponês é o episódio mais melodramático de Soy Cuba. A cena apoia-se sobre o sentimento de um pai desesperado ao perceber que seus filhos terão o mesmo destino dele. “Na história de Pedro a violência emerge como reação legítima, porém a ação do camponês explorado é descontrolada, autofágica, condenando os filhos ao desamparo e à orfandade. Pedagogicamente, o próximo episódio encaminha a “receita” da correta reação”. (VILLAÇA, 2010. pág 53).

A tragédia da utopia de Pedro pode ser aqui comparada à análise de Roberto Rossellini sobre os escombros de Berlim em seu filme “*Germania anno zero*”. Segundo o diretor italiano, a utopia de fato é antes de mais nada uma autópsia, ou seja, o novo surge a partir do estudo dos mortos sobre os escombros.

Esta abordagem fica clara, ao passo que a câmera em travelling afasta-se do corpo de Pedro, em meio as chamas e a voz em *off* de Cuba dispara: “Sou Cuba! Às vezes creio que no tronco de minhas palmeiras corre sangue. Às vezes parece que o murmúrio que nos rodeia, não vem do oceano, mas das lágrimas de meu povo. Quem responde por este sangue? Quem responde por estas lágrimas?” (SOY CUBA, 1964, tradução nossa).

Ao final do questionamento de Cuba, o ecrã enche-se com a imagem de Fulgência Batista, ficando clara a sua responsabilidade pelo sangue e lágrimas do povo cubano. As cenas fazem parte da abertura do terceiro capítulo de Soy Cuba. O espectador continua refém das imagens de Fulgêncio Batista, apresentado com pomposidade na tela de um cinema a céu aberto (drive-in), em Havana.

A cena é o primeiro passo à “correta reação” do povo cubano contra o regime ditatorial. A tomada segue com um grupo de universitários esgueirando-se entre os carros e lançando uma carga de coquetéis molotov em direção ao ecrã. O simbolismo da cena leva ao espectador a mostra de como o povo deve tratar seus opressores. A metalinguagem do quadro tem a intenção de colocar o espectador ao lado do cidadão comum cubano, que observa incrédulo as imagens dos feitos de Batista. O jogo de cena tem a função de angariar a simpatia do espectador ao drama cubano pré-revolucionário, criando assim um ambiente de apoio à película e em consequência ao novo governo revolucionário.

Após o ato de “vandalismo” os jovens fogem para o centro da capital e dispersam-se nas ruas centrais. Henrique, personagem principal do capítulo, ao separar-se de seus colegas os aconselha a dormir fora de casa e segue por uma rua pouco movimentada da capital. Na sequência da cena há a apresentação de outra mazela cubana. Militares americanos da base de Guantánamo surgem no quadro entoando uma canção carregada de simbologia⁹. A canção reforça a ideia da exploração americana à ilha caribenha. Assim como na fala de Bob no primeiro ato, aqui os marinheiros entoam o ideal da objetificação humana: “As belas mulheres da velha Guantánamo nos dão tudo e nunca dizem não”. (SOY CUBA, 1964, tradução nossa).

A cena segue com Glória, que acabara de sair de casa caminhando na direção contrária aos militares. Quando a personagem e os marinheiros se cruzam, eles a cercam e a assediam. Em desespero ela corre na direção de Henrique, que a protege, barrando a passagem dos militares. A tomada aqui tem dupla simbologia, uma explícita nas imagens e na letra da canção. Cuba é na visão dos americanos seu cassino e bordel. Outra está no ataque à Glória, isto é: à soberania cubana. Ou seja, quem sofre o ataque é Cuba e Henrique representa o desejo à revolução, ao embate de ideais, disposto a ir à guerra pela liberdade. Além disso, imersa à cena, está a resposta de Kalatozov ao bloqueio naval americano à Cuba, na crise dos mísseis de outubro de 1962.

Em seguida há a primeira menção à revolução, comandada por Fidel Castro em Sierra Maestra. Henrique, ao comprar um exemplar do jornal diário, depara-se com a notícia da morte de Castro e de seus companheiros. Na Universidad de la Habana, Alberto, interpretado por Sérgio Corrieri, desmente a notícia e a condiciona ao jogo midiático do regime de Fulgêncio Batista para enganar a população. Em meio à discussão do grupo de jovens, Henrique e seus colegas recebem a notícia da morte de alguns colegas do movimento estudantil. Revoltado, o estudante decide assassinar o chefe da polícia de Batista. Armado de um rifle de alta precisão, Henrique desiste de concretizar seu plano ao perceber que sua vítima está na presença dos filhos. Transtornado, Henrique caminha a esmo e quase é atropelado,

⁹ “Aqui vem a marinha, hurrah. Pelo mundo viajamos pra cima e para baixo. Somos o maior país do mundo. Os Estados Unidos da América. As belas mulheres da velha Guantánamo nos dão tudo e nunca dizem não. Vamos beber e farrear esta noite. Aí vem a marinha, hurrah. Nós somos os heróis do tio Sam. Sempre que ele está em apuros. Nós somos o maior país do mundo” (SOY CUBA, 1967, tradução nossa).

mas é resgatado por Alberto, que passava pelo mesmo local no momento. Alberto, ao saber do plano de Henrique, o repreende temendo a reação do aparato repressor do regime.

Contudo, na cena seguinte, a recusa de Henrique mostra-se um erro. A polícia repressora invade um imóvel utilizado pelo grupo de estudantes para produzir panfletos contrários ao regime. Na “batida”, são assassinados dois estudantes. Um deles é covardemente assassinado, já algemado e imobilizado, pelo chefe da polícia - em frente à multidão de curiosos que se juntara para ver a operação -, que mais cedo fora poupado por Henrique.

Henrique, que observa a ação em meio à multidão revolta-se com a impunidade e arbitrariedade, e clama a uma passeata em homenagem aos mortos na escadaria da universidade. Inspirada na cena clássica de *Bronenosets Potyomkin* (1925), de Eisenstein, a escadaria da Universidad de la Habana, assim como a escada de Odessa, é o estopim à revolução.

A tomada, ao contrário dos episódios anteriores, inicia com a voz em *off*¹⁰ de Cuba. A interferência da voz feminina neste caso tem o efeito de “fala-texto”, ou seja, de evocar a imagem que não está no quadro, mas presente no texto. Sem qualquer diálogo a voz de Cuba é cortada pelo som extra-diegético de uma metralhadora. Os tiros acertam uma pomba branca. Henrique toma o corpo do animal nas mãos e em silêncio inicia a descida da escadaria. Ele é seguido por uma multidão que rompe o silêncio do *take* entoando o hino de Cuba¹¹, que estabelece o apoio popular ao combate armado contra o regime ditatorial.

Ao chegarem na base da escadaria os estudantes são recebidos com violência pela polícia. Contudo, ao contrário da passividade observada até então, há o confronto:

Os estudantes reviram automóveis e são atacados com jatos d’água. Após resistir ao máximo, Henrique decide se lançar à morte: caminha não mais com uma pomba e sim com uma pedra na mão, em direção ao chefe policial que antes hesitara em matar, e é por ele atingido. Toda a sequência é

¹⁰ “Sou Cuba, os homens quando nascem têm dois caminhos, o da submissão que esmaga e deteriora ou o da estrela, que ilumina, mas mata. Escolherás a estrela. Duro será o caminho, marcado com sangue. Mas se um homem cai em nome de uma causa justa, milhares se levantarão em seu lugar. E quando não houver mais pessoas para se levantar, então, até as pedras se erguerão. Sou Cuba! os homens quando nascem têm dois caminhos, o da submissão que esmaga e deteriora ou o da estrela, que ilumina, mas mata. Escolherás a estrela. Duro será o caminho, marcado com sangue”. (SOY CUBA, 1967, tradução nossa).

¹¹ “Ao combate com a baioneta, que a pátria contempla orgulhosa. Não temais uma morte gloriosa, pois morrer pela pátria é viver. Nessa corrente é que vale viver. Nesta oferenda, nós mesmos unidos. Escutem soar o clarim. Às armas, valentes, às armas”. (SOY CUBA, 1967, tradução nossa)

filmada em câmera lenta, inclusive a agonia interminável de Henrique. O rito de sacrifício, já anunciado pela metáfora da pomba, se completa com a total transformação do estudante em mártir, na sequência seguinte. (VILLAÇA, 2010. pág 54).

Durante a batalha, é interessante perceber como Kalatozov trabalha a metáfora da glória. Em meio ao conflito generalizado, Glória corre entre os estudantes chamando por Henrique, logo após ele ser assassinado.

Após o conflito, ainda na escadaria da universidade, inicia-se a cena mais famosa de Soy Cuba. Alberto cobre o corpo de Henrique com a bandeira cubana e em completo silêncio, é iniciado o funeral do herói. Também em câmera lenta alguns estudantes seguem com o corpo de Henrique nos ombros, enquanto muitos os seguem. A cena é cortada abruptamente com a imagem e o badalar dos sinos de uma igreja. E, na sequência, vemos então Glória indo ao encontro do corpo de Henrique para encerrar o arco iniciado no confronto aos marines.

O plano sequência magistral do cortejo fúnebre é coberto sonoramente pela arranjo sinfônico do tema da película, ou seja, a fala de Cuba é suplantada por algo maior, as imagens do povo cubano unido por uma causa, por um ideal.

Soy Cuba: yo soy Fidel

Com o desfecho do capítulo anterior, o espectador entende que o único caminho à liberdade é a guerra. É assim que se inicia o episódio final de Soy Cuba. Um destacamento do exército cubano cerca três membros do M-26. Após serem desarmados os guerrilheiros são postos lado a lado e questionados pelo comandante da operação sobre a localização de Fidel. A resposta dos prisioneiros volta-se ao imaginário do mítico. Abraçados, cada um deles profere: “Eu sou Fidel” e mesmo desarmados caminham desafiadoramente, ao passo que os soldados recuam.

A cena, segundo Villaça (2010) é uma alusão ao desembarque do Granma¹², em dezembro de 1956. O evento marca a volta à Cuba de 82 rebeldes exilados. A bordo do iate Granma e sob a liderança de Fidel eles desembarcam nas praias

¹² “No último episódio acompanhamos a cena que alude ao acidentado “desembarque do Granma” em dezembro de 1956, isto é, a volta para Cuba dos 82 rebeldes do M-26 que haviam se exilado no México e que, a bordo do iate Granma e sob a liderança de Fidel, regressam para retomar a luta contra Batista. Em virtude de vários problemas ocorridos no desembarque, alguns desses rebeldes são capturados”. (VILLAÇA, 2010. pág. 55).

cubanas, contudo, devido a problemas, alguns destes rebeldes são capturados pelo exército de Batista.

Ao passo que os três guerrilheiros caminham a frente, desafiando o pelotão que os cerca, a voz de Cuba brada a abertura do episódio: “Soy Cuba, eis aqui os homens sobre os quais escreverão lendas. Vêm de todas as partes para a Sierra Maestra. Vêm para combater” (SOY CUBA, 1962, tradução nossa). A cena pode ser comparada ao mítico em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha. No longa brasileiro, o sertanejo Manuel, indignado com os desmandos do coronel, o assassina com um facão, tornando-se uma versão revisitada de Pedro, e cumprindo o que o camponês cubano não conseguiu. Contudo, devido à gravidade de seu crime ele é obrigado a isolar-se, e busca abrigo ao lado do monge beato Sebastião, apegando-se assim ao mito sertanejo: “O sertão virará praia e a praia virará sertão”, (CUNHA *apud* NAGIB, 2006. pág 28). Em *Soy Cuba*, o elemento mítico não está galgado na criação de um mito sacro, dito por um monge, mas no nome Fidel. É possível perceber à simples menção de seu nome o imaginário de esperança nos guerrilheiros e o de medo nos soldados de Batista. Fidel então, pelas mãos de Kalatozov, torna-se um ser mítico, detentor da utopia cubana.

A estética apresentada por *Soy Cuba* neste *shot* traz à tona a explicação de Susan Buck-Morss em relação a fundação do poder legítimo sobre uma base popular. Isto é: não é sobre Fidel que serão escritas as lendas, mas sim sobre os três guerrilheiros, homens comuns que vêm de toda parte para lutar pela liberdade de um povo e principalmente a deles próprios.

É por meio deste imaginário que se constrói o personagem de Mariano. O agricultor vive com a esposa Amélia e quatro filhos pequenos em uma cabana próxima a Sierra Maestra. Na apresentação do personagem vemos o camponês chegar em casa e ser recebido pela mulher. Ele senta-se à mesa e ela o serve um prato com alguns pedaços de aipim e pão. A cena segue até Mariano ser interrompido por um rebelde que surge à sua porta. Cansado e faminto, após fugir das tropas de Batista, o rebelde é convidado a juntar-se a Mariano. Durante o jantar, o rebelde argumenta a Mariano sobre a importância da guerrilha e convida-o a aliar-se ao M-26. Mariano, irritado, nega os argumentos e afirma que suas mãos foram feitas para plantar e não para matar. A batalha de um ideal perde à ideia da paz e da conformidade. Novamente o espectador é confrontado pelo “fantasma” de Pedro, que perde a vida por não reagir. Mariano, tal qual seu semelhante, mantém-se em

sua estrutura social imutável e acredita que isso o manterá em segurança. Contudo, ele é tirado de sua posição de espectador da guerrilha por bombardeio aéreo, que atinge a região onde reside. Desesperada, sua mulher foge com os filhos, Mariano acaba se perdendo da família e um dos seus filhos é morto no ataque. O choque de realidade jogado à tela serve como elemento disruptivo a Mariano e também ao espectador, que na sua posição de *voyeur* percebe que a guerra não preocupa-se com homens de paz.

Mariano, então, reencontra a sua família e informa à esposa que irá se unir ao M-26. Ele sobe até o topo da Sierra Maestra, onde há a única menção direta à imagem de Fidel e “Che”. O líder guerrilheiro é mostrado falando ao povo cubano com um rádio amador e Ernesto ‘Che’ Guevara surge ao longe lecionando aos revolucionários.

Ao tomar parte do grupo de rebeldes, o camponês reencontra o guerrilheiro que havia passado por sua casa, e que agora o acolhe com simpatia. Mariano deseja lutar junto aos novos companheiros, mas antes tem que conquistar um fuzil, tomando-o de um soldado de Batista. Após a façanha, que lhe garante o reconhecimento dos colegas, Mariano caminha sem hesitar (como fizera Henrique), empunhando seu fuzil, por um terreno completamente minado, do qual escapa ileso. Ocorrem alguns confrontos bem sucedidos e Mariano, vitorioso e junto ao grupo (em meio ao qual vemos um ator muito parecido a Fidel) marcha triunfante, entoando o hino nacional de Cuba. (VILLAÇA, 2010. pág XX)

Durante a batalha a voz em *off* de Cuba novamente brada o feito do homem comum, elemento essencial para a vitória guerrilheira. Com foco em Mariano, representante de uma classe, Cuba fala: “Sou Cuba, suas mãos antes pegavam a enxada, mas agora há um fuzil nelas. Disparas não para matar, disparas contra seu passado. Disparas pra defender seu futuro”. (SOY CUBA, 1964, tradução nossa). O texto ganha sentido na construção imagética da cena final de Soy Cuba. Mariano, após um longo bombardeio, surge caído no campo de batalha, por alguns segundos a dramaticidade da cena leva o espectador a crer na morte de Mariano, contudo, novamente com o recurso do som, pontuando a cena, com o hino de Cuba em *fade in*, Mariano recobra a consciência, levanta-se e caminha destemido em meio a um novo bombardeio. O som das bombas vai aos poucos esmaecendo e a tensão do *take* é imediatamente substituída pelo sorriso de Mariano marchando ao lado de seus companheiros triunfantes em direção a Havana. Pela narrativa da cena fica clara a intenção apresentada no início do capítulo. O camponês, o trabalhador, o estudante e todo o povo cubano despertos de seu transe mítico de submissão

elevam-se à categoria de heróis da pátria, e a utopia socialista se concretiza na película com o triunfo da coletividade.

Conclusão

A concretização da utopia no final de *Soy Cuba* não teve reflexos na película. Em Cuba e na URSS o filme fora abandonado. Cubanos e soviéticos não se identificaram com o filme e o grande poema épico que venderia ao mundo a revolução socialista fracassou.

Contudo, ironicamente nos anos 90, com a derrocada do sistema soviético e o afastamento russo de Cuba, a película é “redescoberta”. Martin Scorsese e Francis Ford Coppola, ao verem o filme ficam extasiados com a linguagem do longa e lançam *Soy Cuba* nos EUA. À época, Cuba padecia uma das suas maiores crises financeiras. Sem poder contar com o apoio soviético, a ilha entrava em colapso e a falta de petróleo, entre outros recursos, derrubava a produção de cana - principal atividade econômica da ilha - de mais 8 milhões de toneladas anuais para pouco mais de 3. Além disso, o país sofria constantes ataques terroristas à bomba promovidos por de grupos radicais de extrema direita residentes nos EUA, principalmente na Flórida. Financiados e apoiados pelo governo norte-americano e grandes corporações, estes grupos lançavam constantemente ataques a pontos turísticos da ilha e panfletos propagandistas contra o governo socialista, incitando a população para boicotar a já precária produção de cana e cometer atos terroristas na ilha.

Soy Cuba, assim como a arte russo-soviética, torna-se peça arqueológica de uma linguagem desconhecida até então pelo mundo capitalista. Ou seja, politicamente o grande ‘inimigo’, “a ameaça à coerência do sistema imaginário como um todo.” (BUCK-MOORS, 2002, pág 10), não existe mais. Alfredo Guevara, diretor do ICAIC à época resume: “quando o filme era um apoio necessário, foi ignorado. Quando é uma obra de arqueologia é resgatado” (*SOY CUBA, MAMUTE SIBERIANO*, 2005)

Soy Cuba, como descreve Vicente Ferraz em seu documentário: *Soy Cuba - O Mamute Siberiano (2005)*, confunde-se à própria revolução cubana e assim como os balseiros, que desde 1980 alçam-se no oceano em sua utopia, a película mantém sua utopia revisitada de forma poética no cinema cubano e latino-americano.

Referências

- BARBOSA, Álvaro. **O som em ficção cinematográfica**. [S. l.]: Universidade Católica Portuguesa, 2001.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CHION, Michel. **A Audiovisão – som e imagem no cinema**. Lisboa. Texto&Grafia, 2011.
- MORAIS, Fernando. **Os últimos soldados da guerra fria**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MOTTA, Nelson. **A primavera do dragão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SANTAELLA, Lucia. As três categorias peircianas e os três registros lacanianos. In: **Revista Psicologia USP**. São Paulo: v. 10, n.2, 1999.
Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65641999000200006&script=sci_arttext> Acesso em 6 de jun de 2015.
- SOY CUBA. Produção: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), Mosfilm. Direção: Mikhail Kalatozov. 1964.
- SOY CUBA: O MAMUTE SIBERIANO. Produção: Isabel Martinez. Direção: Vicente Ferraz. 2005.
- VILLAÇA, Mariana Martins. Identidades sobrepostas: o caso do filme Soy Cuba. In: **Revista ArtCultura**. Uberlândia, v.13, n.22, p. 41-59, jan-jun, 2011.
- XAVIER, Ismail. Sertão mar: **Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ZANIN, Luiz. **Soy Cuba: um filmes esquecido da guerra fria**. 2007. Disponível em:
<<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/soy-cuba-um-filme-esquecido-da-guerra-fr/>>. Acesso em: 15 jun de 2015.