

## Gente de Cuba

---



Cuba é uma ilha: um pedaço de terra cercado de água e capitalistas por todos os lados. Uma república socialista, desde que Fidel Castro entrou em Havana com sua tropa revolucionária, na década de 1950. A presença do regime na América foi crítica durante o período conhecido como Guerra Fria, em que os Estados Unidos da América encabeçavam uma luta para varrer o socialismo do globo. Cuba permanece socialista após 50 anos de revolução, mas o dualismo EUA x URSS deixou de fazer sentido, a idéia capitalista de globalização firmou-se e Cuba passou a ter uma existência meramente simbólica no imaginário ocidental. Para quem vive globalizado na sociedade de consumo, a pessoa cubana é um estranho, um exótico *alter*.

O cinema chegou em Cuba já no final do século XIX, o primeiro filme de que se tem notícia é *Simulacro de Incêndio*, de 1897. A produção segue tratando basicamente de folclore, música e teatro popular, até a criação da *Cuba Sono Film*, em 1938, pelo partido comunista, que realizou diversos documentários. Em 1951, artistas e intelectuais fundaram a Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, que, após a revolução, daria origem ao ICAIC, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, responsável por parte majoritária do cinema cubano até hoje. O cinema pós-revolucionário tratava, então, basicamente de temas ligados à revolução, ao regime socialista e ao patriotismo, inicialmente com pouca crítica e reflexão sobre estes conceitos, mas a partir da década de 1980, através da própria ICAIC, começa a nascer um

cinema mais maduro, que já desenvolve, apesar das dificuldades que a empresa teve que enfrentar com o fim do socialismo real, linguagem e temática própria.

Fernando Pérez é graduado em Língua e Literatura na *Universidad de La Habana*, deu aulas de Apreciação Cinematográfica e História do Cinema na *Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños*. Começa sua carreira no cinema como assistente de direção em 1971, faz o seu primeiro documentário em 1975 e dirige o seu primeiro longa-metragem de ficção em 1987. Seu cinema começa a se destacar com *Hello Hemingway*, 1990, e *Madagascar*, 1994, ambos filmes de ficção. Hoje, é reconhecido e premiado internacionalmente como escritor e como diretor, considerado um especialista no uso de imagens sensoriais que misturam beleza e uma técnica cinematográfica precisa, para apresentar as suas personagens ficcionais e documentais. Um dos vários cubanos que buscam, através do filme, compreender e dizer quem o cubano é.

Suíte Havana, produzido em 2003, numa parceria da produtora espanhola Wanda Visión e o ICAIC, é o último filme de Fernando Pérez. Tido por alguns críticos como o melhor filme cubano dos últimos dez anos, recebeu doze prêmios no Havana Film Festival desse ano, inclusive a Menção Honrosa Glauber Rocha, além de outras diversas premiações e indicações internacionais. Trata-se de um documentário de 80 minutos que conta um dia da capital cubana, Havana, através de dez dos seus habitantes. É um filme que percorre a revolução, o socialismo e a ditadura de Fidel Castro; mas o faz, sobretudo, tratando de pessoas, as pessoas de Havana.



Nasce o sol sobre a orla de Havana, onde o mar castiga as pedras. Heriberto Boroto sobe e desce as ladeiras com sua bicicleta, vendo a cidade acordar, as casas abrindo suas janelas, as lojas abrindo suas portas, as pessoas saindo de casa. Heriberto leva um par de sandálias de

salto pendurado no guidão da bicicleta; uma placa diz “Zapatero – Abierto”. São as primeiras cenas do filme, em que é apresentado ao espectador o tom da obra: uma fotografia que escolhe a beleza dos detalhes e dos pequenos gestos, dirigida por Raúl Pérez Ureta e uma música sensorial que preenche os espaços e dá ao mesmo tempo a impressão de silêncio, composta por Edesio Alejandro.

Um garoto com síndrome de Down em um alegre almoço com o seu pai viúvo; um médico que se diverte como palhaço em festas infantis; um bailarino que cuida da sua mãe idosa; um casal que reveza a guarda de uma estátua de John Lennon, para impedir que lhe roubem os óculos; um professor de marxismo, aposentado; um cubano que se casou com uma americana e se despede da família, antes de ir para Miami; uma senhora que prepara saquinhos de amendoim para vender na frente de uma escola; um funcionário responsável por manter os trilhos do trem funcionando, mas à noite toca saxofone num baile onde o enfermeiro Heriberto Boroto, descobre-se depois, usa ele mesmo as sandálias de salto e um belo vestido, para dançar no palco.



O documentário alterna seqüências dessas dez personagens, do crepúsculo ao amanhecer, entre um banho de balde para acordar – porque falta água encanada –, o trabalho de cada um, a preparação do almoço, o fim de tarde e os arranjos para um baile. Apenas com declarações de fotografia em movimento e música, *Suíte Havana* vai mostrando como as pessoas da cidade lidam com o ambiente, como equilibram coletivo e indivíduo, as dificuldades e os prazeres de viver em Cuba.

Compondo-se desta maneira, *Suíte Havana* gerou polêmica entre os jurados do *Festival del Nuevo Cine Latinoamericano* e quase chegou a concorrer como ficção. Fernando Pérez utiliza recursos do cinema ficcional, como iluminação artificial para criação de atmosferas e

composição de cenário com recursos simbólicos; Neste ponto, está um importante diálogo com os fundamentos da antropologia visual e do cinema de documentário.

O que Fernando Pérez faz em *Suíte Havana* é rechaçar maior parte dos métodos prescritos por Jean Rouch e seu círculo para a captação da verdade em filme antropológico. O cinema praticado por Rouch é caracterizado pelo mínimo de interferência no objeto de observação. Isto, segundo ele, tornou-se possível a partir do advento das câmeras de vídeo leves e da gravação de som direto. O material seria gravado, então, com poucas pessoas na equipe, de preferência com a câmera sendo operada pelo próprio diretor do filme, sem iluminação artificial, tripé ou zoom. A edição deveria ser feita de modo a escolher as cenas mais representativas de cada evento; a trilha sonora deveria ser exclusivamente o som direto captado nas locações, sem adição de música de fundo, que pode agregar significados falsos às cenas; é recomendada, ainda, cautela máxima no acréscimo de informações por meio de comentários ou legendas.



Esse conjunto de técnicas constitui o que era inicialmente chamado por Edgar Morin de *Cinema Verdade*, uma tradução do russo *kino-pravda*, que Dziga Vertov estabeleceu enquanto fazia seus documentários sobre a Revolução Russa, na década de 1920. Segundo Vertov, a câmera, o cine-olho, captaria a realidade como um ser humano seria incapaz de fazer, por ser a câmera uma máquina que vê e grava tudo e qualquer coisa. Ainda aceitando estas premissas, a palavra *Verdade* é por demais polêmica e todo esse *modus operandi* passou a ser conhecido como *Cinema Direto*, por ser aquele que capta diretamente a realidade.

O problema é que o conceito de realidade também se encontra polemizado, especialmente a realidade do visualismo de influência positivista, que idealiza a imagem técnica. A câmera não é um olho imparcial, tampouco a realidade pode ser restringida ao que

pode ser visto e ouvido numa determinada situação. O Cinema Direto endossa, portanto, o modelo perspectivista de representação, colocando nos filmes uma realidade tão construída quanto qualquer outra. Fernando Pérez admite desde o começo que um filme é sempre uma construção e que a sua contribuição criativa não poderia ser ignorada, por mais que ele a tentasse ofuscar. Ele coloca diante da lente, então, uma fabulação que une na imagem-tempo a sua interpretação da cultura da capital de Cuba.

Foi essa interpretação que o levou à escolha das dez pessoas que fariam parte do filme. Pérez procurou propositalmente, por exemplo, um morador de Havana que estivesse indo morar fora, o caso de Jorge Luis, e um bailarino que tivesse problemas em casa, o caso de Ernesto Díaz. Outros vieram por acaso, das buscas de Pérez e sua assistente, Gloria María Cossío, pela cidade. Um pioneiro do cinema antropológico, Robert Flaherty, compartilhava dessa prática: Nanook e sua família são escolhidos por ele para representar o povo do norte ártico do Canadá no clássico *Nanook Of the North*, de 1922; mais tarde, em *Man Of Aran*, 1934, um grupo de caçadores representa o povo da costa oeste da Irlanda em sua luta contra um ambiente hostil.

Um outro contraponto importante pode ser traçado entre *Suíte Havana, Crônicas de Um Verão*, 1961, de Edgar Morin e Jean Rouch e *Edifício Máster*, 2002, de Eduardo Coutinho. Filmando em Paris, Morin e Rouch procuram dizer, com as técnicas do então *Cinema Verdade*, quem é o parisiense. O filme francês escolhe, assim como o cubano, algumas pessoas representativas para retratar e o faz também com uso de cenas do cotidiano, mas a maior parte da informação neste caso vem de diálogos e entrevistas, onde se discutem questões do operariado, economia familiar, preconceito racial, imigração e xenofobia, ao lado da simples pergunta *você é feliz?*. O uso de depoimentos é uma ferramenta valiosa para o documentário de Eduardo Coutinho, que compõe *Edifício Master* com as entrevistas que faz com moradores do edifício homônimo, fazendo deste uma síntese da sociedade brasileira. A exemplo destes dois, *Suíte Havana* é um filme sobre uma sociedade por um de seus membros, que estabelece uma conexão íntima e profunda com as suas personagens; não utiliza, porém, diálogos, nele, quase não se ouve palavras. Pérez buscou modelos de estética e montagem que fugiam da linha do documentário tradicional. Apesar de não dirigir os atores, que fazem, de fato, o que fariam no dia, o diretor constrói a estética visual e sonora do enredo de modo a compor sua declaração.

Flaherty foi muito criticado por reconstruir e dirigir representações em algumas cenas de seus filmes, mas ele defendia o seu trabalho argumentando que um cineasta precisa muitas vezes distorcer algo para captar o seu verdadeiro espírito. Pérez aí compactua com Flaherty ao

afirmar que a realidade não é feita de aparências que se colocam diante de uma câmera, mas do mundo infinito de emoções e vivências espirituais que habitam as almas das pessoas. Foi para atingir esse conceito complexo de realidade que *Suíte Havana* se colocou ao lado de *Koyaanisqatsi*, 1982, *Powaqqatsi*, 1988, e do mais novo *Naqoyqatsi*, 2002, do diretor Goofrey Redgio com música de Philip Glass, que fazem desenrolar através de imagens e sons a situação da vida humana na sua relação desequilibrada com a Terra. A trilogia de Redgio tem fotografia e música de beleza apoteótica, elementos formais, de linguagem, que agregam informação à obra, assim também Fernando Pérez compõe sua narrativa.



Essa construção, de certa forma poética, foge, também, aos padrões narrativos do cinema comercial e pode, para muitos espectadores, parecer lenta e enfadonha. Jean Rouch classificaria *Suíte Havana*, portanto, como um híbrido que não satisfaz ao entretenimento tampouco à ciência antropológica. Fernando Pérez não tem vergonha, porém, de pagar tributo às *Crônicas de um Verão* quando, ao final do filme, exhibe o nome, a idade e o sonho de cada personagem. Jorge Luis, que foi para Miami, sonha em reunir toda a sua família nos Estados Unidos; Heriberto Boroto, o enfermeiro transformista, sonha em cantar em um grande clube; a vendedora de amendoins, que diz já não ter sonhos; Francisco, o pai viúvo que quer ver seu filho feliz e Francisquito, portador da síndrome de Down, que deseja “subir bem alto”. É um grande final, onde o espectador se vê aproximado e identificado com a pessoa cubana, que busca a felicidade nos seus sonhos e no enfrentamento dos obstáculos assim como a francesa ou a brasileira. O filme termina alegremente com a canção popular *Ode A La Habana*, uma maneira que Fernando Pérez encontrou para declarar, apesar das dificuldades, o seu amor a *La Habana* e à gente de Cuba.

## Suíte Havana

Título Original: **Suíte Habana**

Diretor: **Fernando Pérez**

Produção: **Magalys Gonzáles**

Assistente de Direção: **Gloria Maria Cossío**

Diretor de Fotografia: **Raul Perez Ureta**

Trilha Sonora: **Edesio Alejandro**



## Bibliografia

ROUCH, Jean, The Camera and The Man em Principles of Visual Anthropology, editor Paul Hockings, 1995

BALIKCI, Asen, Reconstructing Culutres on Film em Principles of Visual Anthropology, editor Paul Hockings, 1995

SÔLHA, Hélio Lemos, O visualismo como metáfora do conhecimento, em A Construção dos Olhares: Imagem e Antropologia Visual, Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da UniCamp, 1998.

PARENTE, André. O cinema direto. In: Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Rio de Janeiro: Papiurus, 2000

MAYÁN, Shelly P, Suite Habana: el sonido del silencio, La Jiribilla, nº 3, Revista Digital, Cuba, 2003

RUBIO, Raúl, Political Aesthetics in Contemporary Cuban Filmmaking: Fernando Pérez's Madagascar and La vida es silbar em Revista CiberLetras, número 13, Lehman College, New York, 2005.

Entrevista de Fernando Perez a Luis Raúl Vázquez Muñoz, em Juventud Rebelde, La Habana, 28 de junio de 2003, disponível em [http://www.lajiribilla.cu/2003/n121\\_08/121\\_01.html](http://www.lajiribilla.cu/2003/n121_08/121_01.html)

Cubacine: El Portal Del Cine Cubano em [www.cubacine.cu](http://www.cubacine.cu)