

## A contribuição de Sara Gómez para a linguagem do documentário cubano pós-Revolução de 1959: uma análise de *Historia de la piratería*

Marina Cavalcanti Tedesco\*

**Resumo:** O documentário cubano pós-Revolução de 1959 se caracteriza por uma linguagem irônica e sarcástica, que se utiliza de fontes diversas para produzir um discurso militante homogêneo. Neste artigo, abordaremos a contribuição da cineasta Sara Gómez na construção desta linguagem, a partir da análise de *Historia de la piratería* (1962).

Palavras-chave: Sara Gómez; documentário cubano pós-Revolução de 1959; *Historia de la piratería*.

**Resumen:** El documental cubano posterior a la Revolución de 1959 se caracteriza por un lenguaje irónico y sarcástico, que utiliza fuentes diversas para producir un discurso militante homogéneo. En este artículo, abordaremos la contribución de la cineasta Sara Gómez en la construcción de dicho lenguaje, a partir de *Historia de la piratería* (1962).

Palabras clave: Sara Gómez; documental cubano pos-Revolución de 1959; *Historia de la piratería*.

**Abstract:** The Cuban documentary made after 1959's Revolution has an ironic and sarcastic language using diverse sources to produce a homogenous militant discourse. In this article, I will discuss the contribution of the filmmaker Sara Gómez in the process of constructing this language, based on the analysis of *Historia de la piratería* (1962).

Keywords: Sara Gómez; Cuban documentary made after 1959's Revolution; *Historia de la piratería*.

**Résumé :** Le documentaire cubain post-Révolution de 1959 se distingue par un langage ironique et sarcastique, qui utilise différentes ressources pour produire un discours militant homogène. Dans cet article, nous nous occuperons de la contribution de la réalisatrice Sara Gómez dans la construction de ce langage, à partir de l'analyse de son film *Historia de la piratería* (1962).

Mots-clés : Sara Gómez ; documentaire cubain post-Révolution de 1959 ; langage cinématographique ; *Historia de la piratería*.

---

\* Universidade Federal Fluminense – UFF, Departamento de Cinema e Video, Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual – PPGCine, 24210-590, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: ninafabico@gmail.com

Submissão do artigo: 15 de março de 2019. Notificação de aceitação: 2019-05-29.

### Os primeiros anos do documentário cubano

Como diversos pesquisadores e pesquisadoras do cinema cubano já apontaram (Villaça, 2010; López, 2013; Del Valle Dávila, 2014), a atenção dada à cultura, e especificamente ao cinema, após a instauração do governo revolucionário, no princípio de 1959, não teve precedentes na América Latina. Ainda em janeiro deste ano, foram criadas a Direção de Cultura do Exército Rebelde e, dentro dela, a Seção de Cinema, considerada o embrião do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) (López, 2013).

Os objetivos didáticos presentes na fundação da Seção de Cinema e os dois primeiros filmes por ela produzidos, os documentários *Esta tierra nuestra* (Tomás Gutiérrez Alea, 1959) e *La vivenda* (Julio García Espinosa, 1959), são bastante emblemáticos de características centrais do projeto cinematográfico da Revolução e da estrutura erigida no final de março de 1959 para implementá-lo: o ICAIC.

Ainda que a filmografia dos últimos 60 anos da ilha tenha ficado conhecida principalmente através de obras ficcionais, com exceção do Noticiero ICAIC Latinoamericano e seu responsável, Santiago Álvarez<sup>1</sup> (aspecto que abordaremos mais à frente neste texto), o ICAIC nasce e durante vários anos será vocacionado para o documentário. De acordo com Mariana Villaça (2010: 241), até 1976, o Instituto realizava menos de 10 ficções anuais, ainda que sua meta fosse de no mínimo 12.

Tais documentários, assim como o Noticiero e outras produções afins, eram simultaneamente um lugar onde se forjava um novo cinema cubano – ou, nos termos de muitos atores sociais da época, “o” cinema cubano – e uma grande escola para profissionais de todas as áreas. Deteremo-nos, por ora, na primeira destas duas funções.

Tornaram-se célebres e representativas (além de terem sido efetivas) as declarações de Alfredo Guevara, primeiro diretor do ICAIC, no número 1 da revista *Cine Cubano*: “seria injusto acusar os mercadores nativos da situação que encontramos o cinema cubano. Na verdade, não encontramos situação alguma porque tal cinema não existe. Salvo esforços esporádicos, isolados e condenados ao fracasso, jamais se tentou realizar uma obra artística” (Guevara, 1960: 4, minha tradução).

Não obstante sejam evidentes, hoje, os exageros da estratégia retórica de marco zero e tábula rasa, empregada em muitas revoluções, não apenas na cubana, é indiscutível que a produção cinematográfica deste país começa a

<sup>1</sup> Evidentemente que outros documentaristas cubanos, em especial nas últimas décadas, conquistaram projeção nacional e internacional. Ao mesmo tempo, não se pode ignorar que dentro do cânone do cinema daquele país a imensa maioria dos realizadores dedicou-se à ficção.

viver transformações abissais a partir de 1959. Como destaca Ignacio del Valle Dávila:

Ainda que o cinema cubano não tenha nascido com a Revolução, a criação do ICAIC em 1959 significou um antes e um depois para o desenvolvimento cinematográfico do país, pois instaurou um modelo de desenvolvimento cinematográfico sólido, centralizado e definido, onde até então tinham existido experiências individuais, privadas e sem estratégias de desenvolvimento suficientemente elaboradas. Não apenas mudou a forma de fazer cinema, mas mudou – e isso é o fundamental – a forma de *compreender* o cinema (Del Valle Dávila, 2014: 86, minha tradução, grifo original do autor).

Em um contexto de mudanças sociais radicais e de diferentes projetos de sociedade em disputa, no qual um cinema revolucionário precisava ser inventado, não surpreende que tenha havido tensionamentos entre os membros que compunham o ICAIC, entre o ICAIC e outros sujeitos políticos/órgãos culturais e, ainda, entre o ICAIC e o governo central. Da mesma maneira, não causa estranhamento que, após Cuba ter se declarado socialista, em abril de 1961, a pressão sobre o Instituto dos setores que defendiam o realismo socialista soviético tenha aumentado.

Tendo sido autônomo até a criação do Ministério de Cultura (MINCULT), em 1976, o ICAIC foi classificado por Villaça como uma “instituição privilegiada”, pois “pôde funcionar por um longo tempo com certa autonomia em relação à política administrativa e à política cultural estabelecidas” (Villaça, 2010: 25).

Tratava-se, contudo, de uma autonomia parcial, “uma vez que estamos tratando de um contexto onde toda a sociedade é tutelada pelo Estado” (Villaça, 2010: 25), e que teve que ser defendida em diversos momentos. Para nos mantermos dentro do recorte proposto, os primeiros anos do documentário cubano, citaremos a notória polêmica envolvendo, de um lado, o ICAIC, e de outro, Blas Rocas, dirigente histórico do Partido Socialista Popular (PSP) – de onde o próprio Alfredo Guevara era oriundo.

No artigo “El Cine Cubano 1963” (1963), Guevara mobiliza diversos argumentos para evitar ingerências e normativas no fazer cinematográfico. Ele se refere ao fato de ter sido encarregado pelo próprio Fidel Castro de “estudar as possibilidades de criar um movimento cinematográfico e dotá-lo de seus instrumentos de trabalho” (Guevara, 1963: 5, minha tradução), usando sua proximidade com o líder máximo da Revolução como capital simbólico. Recupera o início da lei que criou o ICAIC, a qual afirma que o cinema é uma arte. E, talvez o mais engenhoso, faz uso do materialismo histórico para justificar sua posição:

Karl Marx, como Engels e também Lênin, realizaram um trabalho filosófico e crítico que muitas vezes considerou as obras artísticas que lhes eram contemporâneas, assim como as de outras épocas, mas de modo algum estabeleceram generalizações que pudessem servir, separadas dos textos como material crítico, ou dos contextos históricos, sua época e condições específicas, para fixar limites e caminhos para as buscas artísticas (Guevara, 1963: 6, minha tradução).

Na mesma edição de *Cine Cubano*, logo após o texto do diretor do ICAIC, aparece “Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos” (Molina *et al.*, 1963), assinado por 29 realizadores, Sara Gómez entre eles, igualmente argumentando contra a imposição de um modelo exógeno para o cinema cubano. Embora constituíssem um grupo bastante heterogêneo, o que incluía algumas brigas internas, se uniam, com sucesso, nos momentos de “ataque externo”. “Tais discussões públicas permitiram sobretudo que o cinema cubano encontrasse uma maneira de se expressar que não tinha nada a ver com a rigidez ideológica que os ‘dogmáticos’ estavam sugerindo” (Borrero, 2007, s/pág, minha tradução).

No campo do documentário, essa busca por uma maneira revolucionária de se expressar, assim como seus resultados, têm sido amalgamados ao diretor Santiago Álvarez. Militante do PSP e, como muitos da primeira geração do ICAIC, fundador antes da Revolução da Sociedade Cultural Nosso Tempo, em pouco tempo se tornou o responsável pelo Noticiero ICAIC Latinoamericano. Nas palavras de Amir Labaki, a obra do cineasta “destaca-se de pronto por sua amplitude” (Labaki, s/d: 9), sendo mais de 600 edições do Noticiero e mais de 100 filmes, em sua imensa maioria documentários.

Evidentemente, Álvarez não se destaca “apenas” por isso (e aqui fazemos uso das aspas para marcar que tal amplitude, ainda mais no contexto latinoamericano, é extraordinária). Estudado e reverenciado em todo o mundo, identifica-se seu cinema com a ironia e o sarcasmo e o abandono da voz sobreposta em prol de outros recursos sonoros para construir sentidos (Prioste, 2015); com a utilização sem preconceitos de materiais muito diversos: filmes, fotografias, jornais, reportagens televisivas, gravuras, etc. (López, 2013); e uma “montagem [que] visa[va] criar a partir de imagens de origem heterogênea um discurso militante homogêneo” (Labaki, s/d: 11).

Tendo sido o responsável geral pelo Noticiero e dirigido quase metade de suas edições, não é possível separá-los totalmente. Tal dificuldade, associada ao mito do Grande Artista (que encontra similar cinematográfico na tradição do Autor), acabou resultando em construções historiográficas que, na maioria das vezes, invisibilizaram importantes contribuições de outras pessoas, entre elas,

como defendemos neste texto, da realizadora Sara Gómez, para as aclamadas características do documentário cubano pós-Revolução.

Os poderes naturais do artista como imitador, seu controle sobre grandes e possivelmente perigosos poderes, têm funcionado historicamente para destacá-lo dos outros como um criador divino, alguém que cria seres a partir do nada. O conto de fadas do artista descoberto por um artista mais velho ou por um perspicaz patrono de garotos prodígios – normalmente disfarçados de meninos do pastoreio – tem sido o grande argumento da mitologia artística desde que Vasari (1511-1574) imortalizou o jovem Giotto (1266-1337), descoberto pelo grande Cimabue (1240-1302) enquanto o rapaz guardava seus rebanhos, desenhando ovelhas com uma pedra... Mesmo quando o jovem Grande Artista ainda não tivera a sorte de vir equipado com um rebanho de ovelhas, seu talento sempre pareceu manifestar-se desde muito cedo e independente de qualquer estímulo externo (Nochlin, 2017: 22).

Desde o período descrito por Linda Nochlin já houve mudanças. Praticamente todos estudiosos e estudiosas do cinema cubano apontam que Álvarez só se voltou para a realização cinematográfica aos 40 anos e por causa da Revolução, e destacam a importância que cineastas de fora do país, como Agnès Varda, Chris Marker, Joris Ivens, Roman Karmen e Theodor Christensen (Núñez, 2009; Yero, 2017), tiveram na formação dos grandes diretores do ICAIC dos primeiros anos. Porém, um número muito menor dá o destaque devido ao Noticiero ICAIC Latinoamericano ter sido, junto com a Enciclopedia Popular<sup>2</sup> nos primeiros anos, um “lugar de aprendizado de muitos cineastas cubanos, ainda mais quando se considera que por decisão da direção do ICAIC os realizadores deveriam passar pelo documentário antes de fazerem ficções” (Del Valle Dávila, 2014: 104, minha tradução). Portanto, um espaço onde jovens cineastas ingressavam com muita vontade de experimentar e mostrar seu talento, e encontravam terreno para isso. Foi precisamente este o caso de Sara Gómez.

### **¿Quién eres tú, Sara Gómez?<sup>3</sup>**

A pergunta que abre esta seção do texto é pertinente porque aponta tanto para o desconhecimento que há ainda hoje sobre a realizadora cubana (embora seja visível nos últimos anos o aumento do interesse de pesquisadoras e pesquisadores por ela) quanto para a falta de destaque dado à sua obra no momento em

<sup>2</sup> Em entrevista, Inés María Martiatu relata que "A Enciclopédia Popular (1962) era uma espécie de revista onde os diretores que iam surgindo estreavam, os quais ficavam encarregados de pequenas notas, mas Sara sempre tratava tirar partido delas. Não se conformava com algo superficial" (Martínez-Echazábal, 2014: 243-244, minha tradução).

<sup>3</sup> Nos valemos aqui do título de um texto de Gerardo Fullea León (2001).

que era produzida, o que faz com que haja lacunas em sua trajetória praticamente impossíveis de serem transpostas (Yero, 2017).

Nascida em 1943, em uma família negra de classe-média, Sara Gómez passou 13 dos 31 anos que viveu trabalhando no ICAIC. Devido à tradição musical de diversos parentes, muito cedo recebeu educação nesta área, e chegou a cursar por seis anos o Conservatório de Havana (González, 2017). Os resultados desta intimidade com a música, e em especial com a música da ilha, podem ser vistos em todos seus filmes, sendo tema de *...Y tenemos sabor* (1967). E foi um dos motivos para que trabalhasse como assistente de direção de Agnès Varda, em *Salut, les Cubains* (1963). Apesar de haver boatos que Gómez foi escolhida porque sabia dançar o cha-cha-cha (infelizmente, a deslegitimação das mulheres tem sido uma constante em diferentes momentos da história do audiovisual), Varda, em entrevista, foi bastante explícita: “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-Lewandowska, 2015: 8, minha tradução).

Ao ingressar no ICAIC, com menos de 20 anos, Sara Gómez já possuía experiência no jornalismo cultural, na revista *Mella* e no semanário *Hoy Domingo*, e fora aluna do Primeiro Seminário de Etnologia e Folclore (1960-1961). Segundo Olga García Yero (2017), reverberações das experiências de contato entre estudantes e informantes através do método etnográfico, vividas no seminário, podem ser encontradas em quase toda a sua filmografia.

Como se interessou pelo cinema e de que forma entrou no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos são questões não bem explicadas. Contudo, sabemos que ela logo se encaminhou para a direção, tendo sido assistente de nomes como Roberto Fandiño e Tomás Gutiérrez Alea<sup>4</sup>. Ao mesmo tempo, seguindo o caminho protocolar dentro do ICAIC, começou a dirigir no Noticiário ICAIC Latinoamericano e na Enciclopedia Popular. É para esta última que realiza *Historia de la piratería* (1962), produção que analisaremos adiante.

<sup>4</sup> Gómez e Alea desenvolveram uma relação profissional muito afetuosa e profícua. Ela foi fundamental para que o cineasta abordasse as questões da população negra da América Central em seus filmes, e ele foi um dos editores de *De cierta manera* (1974) após a morte precoce da realizadora. Em 1989, Alea fez o seguinte relato: “Realmente Sara como assistente de direção era um desastre; o que não tem nenhum problema, pois nem sempre um bom assistente de direção se torna um bom diretor de cinema. . . O trabalho com ela foi muito bom durante toda a preparação da película [*Cumbite*, 1964]... mas quando começamos a filmar era tão dispersa, tinha tantas coisas na cabeça que tivemos uma grande crise uma vez, então a mandei para Havana, mas ela não se resignou e regressou; recorde que filmávamos em Guantánamo. Evidente, foi uma dessas crises que tinha um resultado positivo. Não quero dizer que tenha melhorado como assistente, mas já sabíamos sobre que bases deveríamos trabalhar, houve concessões de ambas as partes, e foi aí que se consolidou uma amizade que durou e se aprofundou cada vez mais”(Padrón, 1989: 40, minha tradução).

Há certa dúvida se ela foi a primeira cineasta da história do cinema cubano. Yero aponta que Juan Antonio García Borrero e Mario Naito López atribuem tal alcunha a espanhola Rosina Prado, posto que esta realizou em 1963 *Palmas cubanas* na ilha<sup>5</sup>. Não obstante, pelo que a pesquisadora conseguiu apurar, pois várias obras de Sara Gómez não são datadas, a carreira de Gómez como diretora começou um pouco antes. Portanto, por comparação, “*parece ser Sara Gómez a primeira pela datação de sua produção fílmica*. Em todo caso, o importante é reconhecer que, em aquele meio tão marcadamente difícil para a mulher, houve duas cineastas que contribuíram com suas obras à produção do documentário cubano” (Yero, 2017: 42, grifo original, minha tradução). Cabe lembrar que apenas *De cierta manera*, o último filme de Sara Gómez, foi ficcional, e mesmo assim tem uma forte presença do documentário.

Para além da falta de datação, contribui de forma decisiva para estas incertezas do presente a falta de destaque dado a Gómez e suas produções enquanto ela era viva. Villaça se refere à realizadora como uma “presença incômoda” dentro do ICAIC (Villaça, 2010: 243). Certamente ela não foi a única, mas conseguiu construir mediações entre seus interesses e abordagens e os do Instituto para continuar atuante, ainda que isso tenha tido um preço.

A presença crescente na filmografia da cineasta das questões raciais e de gênero, e de sujeitos que não se enquadravam no ideal do “Homem Novo”, ainda que muitos estivessem no processo de se tornarem, fez com que outros setores do governo não aceitassem o filme encomendado (caso de *Mi aporte*, de 1972) ou que obras não fossem estreadas (como *De bateyes*, 1971). Ademais,

Enquanto viveu, Sara Gómez não foi suficientemente reconhecida pela crítica. Em *Cine Cubano*, durante sua vida ativa no ICAI, há apenas referências a suas obras. Só se incluem alguns de seus documentários em listas onde se menciona a produção deste gênero em Cuba... Tardou até 1989 [15 anos após sua morte] para que nas revistas *Bohemia* e *Romance* aparecessem trabalhos jornalísticos sobre a cineasta... Neste mesmo ano é que aparece o primeiro *dossier* sobre sua obra (Yero, 2017: 42-43, minha tradução).

Yero (2017) destaca, ainda, que suas películas não eram enviadas a festivais internacionais, e, por conseguinte, nunca puderam sequer concorrer a este tipo de prêmio, e que Gómez não compunha as delegações cubanas que circulavam nestes espaços tão importante para o cinema e as carreiras de quem trabalha nele.

<sup>5</sup> Na verdade, Borrero (2009) aponta que o primeiro filme de Prado em Cuba foi *Ismaelillo* (1962), o que deixa a situação ainda mais complexa, pois é o ano em que Sara começa a dirigir. Nesse caso, seria necessário averiguar as datas precisas de realização e lançamento, informações que ninguém conseguiu obter até o momento. De qualquer maneira, é certo que Gómez foi a primeira mulher a realizar um longa-metragem na ilha.

Evidentemente, não é possível ignorar que, para além das escolhas políticas dos documentários de Sara Gómez, questões de gênero e raciais atravessavam sua experiência como profissional. Martiatu, em entrevista a Martínez-Echazábal, relata que, quando foi mãe, a realizadora não teve direito à licença maternidade e teve que se afastar temporariamente do ICAIC. Embora a licença fosse uma conquista sindical pré-Revolução e que a partir de 1959 os direitos das mulheres tenham avançado bastante em Cuba, "os contratos para os criadores do ICAIC não contemplavam a possibilidade que as mulheres pudesse ser diretoras e muito menos que parissem" (Martínez-Echazábal, 2014: 245, minha tradução).

Não obstante, é preciso não ter uma visão simplista das relações de gênero na ilha, que eram bastante complexas. Como nos lembra Yero,

O hoje amplamente reconhecido cineasta Fernando Pérez tentou entrar no ICAIC em 1961 e não o aceitaram até 1963: nesta data, Sara Gómez já havia se tornado documentarista e, entre outras tarefas, tinha atuado como assistente da reconhecida cineasta francesa Agnès Varda na realização da sua obra *Salut le cubains!* [sic] Fernando Pérez não pôde filmar seu primeiro longa-metragem até os 44 anos, enquanto Sara Gómez fez o seu aos 30. Não é possível afirmar que a cineasta de *Isla del Tesoro* não sofria discriminação como mulher e como negra, mas tampouco se pode absolutizar esta ideia (Yero, 2017: 72-73, minha tradução).

Desde que começou a ser um tema acadêmico, o que, com algumas importantes exceções, se deu este milênio (Martínez-Echazábal, 2014; Yero, 2017), Gómez tem sido estudada pelas questões de gênero, negritude e subalternidade fortemente presentes em grande parte de sua filmografia. Destaca-se, em quase todas estas investigações, a maneira singular e pioneira de abordá-las no cinema cubano. É evidente que ainda há muito o que explorar na obra de Sara, e esperamos que neste momento em que tais questões ressurgem com força nos estudos cinematográficos tal fortuna crítica se adense.

Contudo, propomos aqui outra abordagem à trajetória da documentarista. Pretendemos trazer suas contribuições para o que ficou consagrado como a linguagem do documentário cubano pós-revolucionário, e que é associada basicamente a Santiago Álvarez. Não estamos de acordo com a avaliação que "Sara parece ter aberto o caminho para Santiago Álvarez, quem em 1963 ainda não havia empregado estas técnicas" (Yero, 2017: 94, minha tradução). Parece-nos uma simples inversão do mito do Grande Artista. Ademais, no caso dos primeiros anos do ICAIC julgamos que de fato o correto é privilegiar a dimensão coletiva dos processos.

Ao mesmo tempo, um filme como *Historia de la piratería* demonstra que não é mais possível aceitar nem sua invisibilidade quando se trata da estrutura-



ção de uma linguagem do cinema documental cubano nos anos que se seguiram à Revolução, nem afirmações como “[Sara] realiza curtas [chamados de notas] para a série didática de documentários Enciclopedia Popular, supervisionada pelo mestre Santiago Álvares [sic]” (León, 2001: 240, minha tradução), a qual dá a entender que Álvarez em 2, 3 anos de atuação cinematográfica já era um diretor maduro e com a sua linguagem estabelecida, pronto para transmitir todo seu grande conhecimento as e aos jovens.

### **Historia de la piratería: filmar em tempos de construção de uma linguagem**

Como mencionado anteriormente, o filme conhecido como *Historia de la piratería*, que na verdade tem como título original *Piratas de la América y luz a la defensa de las costas de Indias Occidentales*, foi uma produção para Enciclopedia Popular. Fruto da colaboração do cinema – e, portanto, do ICAIC – com a campanha de alfabetização massiva levada a cabo pelo Mined, o Ministério da Educação cubano, “a ‘enciclopedia’ consistia na produção de pequenas ‘notas filmicas’, didáticas, de cerca de dez minutos” (Villaça, 2010: 70). *Historia de la piratería* coincide com a duração descrita pela pesquisadora. Coincide também com o caráter didático ao qual Villaça se refere, ainda que seja um didático bem diferente do que o senso comum poderia imaginar.

Supostamente tendo por objetivo contar 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, o tema deste documentário de Sara Gómez são os ataques que os Estados Unidos fazem a Cuba nos primeiros anos da Revolução. Tanto é assim que em seus primeiros 38 segundos o que assistimos são imagens da chegada do navio *Río Damují* no porto de Havana. Tendo sido vítima de ataque por parte dos vizinhos do norte, a tripulação retorna e é recebida pelo povo, que vibra. Reforçando a disposição de resistência daqueles homens, expressa nas faixas “Junto a nuestro Pueblo venceremos” e “Patria o muerte” penduradas na embarcação, uma declaração onde relatam o que passaram é lida em estilo “pomposo”, semelhante às locuções de rádio do período, por uma voz sobreposta masculina.

A quebra de expectativas quanto à linguagem do filme acontece logo a seguir. De forma abrupta, surge uma tela negra e a voz sobreposta de uma mulher, que apresenta, em tom sério, uma definição de pirataria do Tribunal Inglês de Almirantado. As próximas imagens a aparecer são os créditos, e em uma cartela lemos seu enorme título, enquanto ouvimos uma música que nos remete a clássicos do cinema hollywoodiano. Em *tilt down*, surge o documento de onde surgiu o nome do curta, enquanto a narradora diz: “título pirateado”.

Esta breve sequência, iniciada pela “tela negra [que] atua como fratura da narração” (Yero, 2017: 92, minha tradução) que vinha sendo apresentada, conjuga as características que identificamos como principais contribuições de Gómez para a construção da linguagem que ficou associada ao documentário cubano pós-1959: 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.<sup>6</sup> A cineasta se vale, ainda (e não apenas nesta obra), de uma narradora mulher, mas isso será durante muitos anos raro de se encontrar na produção documental da ilha.

*Historia de la piratería* combina em sua montagem imagens em movimento, fotografias fixas, notícias de jornais, documentos históricos, gravuras e trechos de filmes hollywoodianos, em um procedimento que hoje poderíamos denominar intermedialidade. “A intermedialidade é o processo criativo e agenciador de novos sentidos e de novas formas e metodologias de tradução de temas, conceitos e questões” (Bastos, 2019: 6), em um encontro de mídias que se dá através da “decomposição e recomposição dos elementos miméticos que atravessam os formatos narrativos que permeiam as diferentes mídias” (Bastos, 2019: 6).

Sara tinha conhecido os efeitos que Agnès Varda obtinha com a fotomontagem. As gravuras – correspondentes aos séculos XVI, XVII e XVIII – se sucedem para mostrar a história da pirataria... A narração que se refere aos séculos anteriores se entremesclam com imagens de uma ilha em pé de guerra preparada para enfrentar uma ameaça estrangeira, assumida pela cineasta como nova pirataria (Yero, 2017: 93, minha tradução).

Como fica explícito no trecho que aborda o primeiro assalto pirata a Havana (2 minutos e 45 segundos), a intermedialidade, associada a uma edição que não relaciona imagem e som a partir da ilustração, contribui para a sobreposição de tempos históricos necessária à efetivação da proposta fílmica de Sara Gómez. Enquanto o narrador nos relata este episódio, ocorrido em 1538, um *zoom in* em uma página de jornal mostra uma matéria sobre as balas que atingiram 9 quartos do Hotel Sierra Maestra, cujo título destaca que Cuba saberá se defender. Imediatamente, surgem diversos planos da população nas ruas passando por cartazes que chamam às armas e pregam morte ao invasor,

<sup>6</sup> Ao elencarmos tais contribuições, não pretendemos afirmar que Sara Gómez foi a primeira pessoa na história do cinema cubano a se valer destes recursos (afirmação que, além de difícil de ser feita, parece-nos infrutífera), e sim que, através do emprego deles em *Historia de la piratería* e em outros filmes do início de sua carreira, a diretora participou ativamente de um processo de construção coletiva de uma linguagem, ainda que muitas vezes esta costume ser associada apenas a Santiago Álvarez.

de um CDR (Comitê de Defesa da Revolução) e das forças cubanas de segurança interagindo com as pessoas. Ao mesmo tempo, a voz masculina relata as medidas tomadas no passado para proteger a cidade: guarda permanente no alto do morro, necessidade que os vizinhos portassem armas...

A intermedialidade também é um recurso para trazer à tela ironia e sarcasmo, que se intensificam nos minutos finais de *Historia de la piratería*. Pouco depois de 8 minutos, aparece um plano médio de um homem sem camisa, junto a uma vela, que sorri e fala para a câmera: “esta é a última viagem do ‘Pirata Hidalgo’ . Um navio pirata, em águas piratas, em um mundo pirata. Não perguntem, acreditem apenas no que vejam”. Tem início uma trilha que podemos associar ao gênero narrativo aventura e a personagem interpretada pelo ator Burt Lancaster em *His Majesty O’Keefe* (película de 1954 dirigida por Byron Haskin), agarrada a uma corda, se desloca de uma parte a outra da embarcação, parando em cima de uma outra vela. Sem nenhum tipo de transição, a imagem seguinte, a qual tem características bem diferentes da anterior, é o *zoom in* de um navio se deslocando pelas águas ao som de um *jazz*. Retorna-se a *His Majesty O’Keefe*, através de um plano geral uma caravela ou algo semelhante navegando. O *jazz* permanece, mesmo não fazendo parte do filme dentro do filme, e John F. Kennedy, em uma fotografia, olha por um periscópio. Voltamos para o interior do Pirata Hidalgo, onde ocorre um *fade out* sonoro e, em um enquadramento semelhante ao primeiro, a personagem recomenda: “não, acreditem na metade do que vocês veem”.

Se a decomposição e recomposição da primeira frase de Lancaster funciona como uma referência direta ao momento da feitura e recepção de *Historia de la piratería*, as demais denunciam a campanha de difamação que os Estados Unidos faziam de Cuba, inclusive através do próprio cinema.

Faltando menos de 30 segundos para o encerramento do documentário, após uma sequência de fotografias de Kennedy ao som de um *jazz*, retornamos a uma produção hollywoodiana de piratas, agora *Captain Horatio Hornblower* (1951), de Raoul Walsh. Intercalando planos deste filme como fotos do então presidente estadunidense, a narradora afirma: “em 1962, a pirataria não está morta. Existem películas de piratas” (Gregory Peck limpa um canhão) “e piratas de películas” (Kennedy, no canto direito de uma fotografia, usa óculos escuros e tem uma expressão contraída no rosto). Ainda ouvimos a música quando, por duas vezes, aparece um avião cruzando rapidamente o céu, seguido de um *tilt down* para uma placa que diz: “República de Cuba – território livre de ameaça”. Finaliza o curta uma imagem fixa de John F. Kennedy com a mão na testa e um ar preocupado. No diálogo com este momento da banda imagética, o *jazz* da trilha sonora parece um deboche. E é, como toda a sequên-

cia. Sara Gómez e tantas outras manifestações culturais cubanas debocham do fato de os Estados Unidos, uma grande potência, não serem capazes de intimidar e muito menos conter a Revolução que ocorria em uma pequena ilha vizinha.

### **A título de conclusão**

Assistir à filmografia de Sara Gómez permite compreender a enorme contribuição que esta cineasta deixou para o documentário cubano e para o cinema da ilha em geral. Como destacamos no início deste artigo, após um longo período de invisibilidade ainda não totalmente superado, tem-se ressaltado seu pioneirismo ao trazer para o cinema de seu país discussões de gênero, raça e subalternidade, em especial (mas não só) ao se dedicar a personagens que não se enquadravam no ideal do Homem Novo.

Esperamos, através da apresentação de elementos da trajetória de Gómez e da análise de *História de la piratería* (em articulação com aspectos mais gerais da história do cinema cubano), ter demonstrado o quanto sua atuação foi importante também para a conformação de uma linguagem até hoje associada à produção documental pós-Revolução, cuja criação muitas vezes é atribuída apenas a Santiago Álvarez.

Lamentavelmente, no que tange a questão que motivou esta etapa de nossa pesquisa sobre a realizadora, o que grande parte da historiografia fez com Sara Gómez ocorreu com diversas mulheres. Podemos citar, a título de ilustração, os casos de Alice Guy-Blaché no primeiro cinema e da própria Angès Varda na *Nouvelle Vague*. Em sociedades machistas e patriarcais como as nossas, a mentalidade do Grande Artista tende a apagar não apenas a dimensão coletiva dos processos criativos, mas as mulheres neles envolvidas.

### **Referências bibliográficas**

- Bastos, T. (2019). Intermedialidade e Imagem-síntese em As Mil e Uma Noites Volume 2-O Desolado. *Anais do XX Encontro SOCINE* (no prelo).
- Borrero, J. (2007). Polémicas Culturales de los 60 (Selección y prólogo de Graziella Pogolotti). Disponível em: <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2007/04/19/polemicas-culturales-de-los-60-seleccion-y-prologo-de-graziella-pogolotti/>
- Del Valle Dávila, I. (2014). *Cámaras en trance. El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

- Guevara, A. (1963). El cine cubano 1963. *Cine Cubano*, 14-15(1): 1-13. La Habana.
- Guevara, A. (1960). Realidades y perspectivas de un nuevo cine. *Cine Cubano*, 1(1): 3-10. La Habana.
- González, R. (2017). Sara Gómez: vivir y revivir en cine (prólogo). In O. Yero, *Sara Gómez. Un cine diferente* (pp.11-21), La Habana: Ediciones ICAIC.
- Inter Press Service en Cuba. (2013). Trascendencia de la obra cinematográfica de Sara Gómez: la obra de Sara Gómez se mantiene vigente en la sociedad cubana contemporánea. Disponible em: [www.ipscuba.net/espacios/altercine/hacer-visible-lo-invisible/trascendencia-de-la-obra-cinematografica-de-sara-gomez/](http://www.ipscuba.net/espacios/altercine/hacer-visible-lo-invisible/trascendencia-de-la-obra-cinematografica-de-sara-gomez/)
- Labaki, A. (s/d). *O olho da revolução. O cinema-urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras.
- León, G. (2001). ¿Quién eres tú, Sara Gómez?. In R. González (ed.), *Coordenadas de Cine Cubano 1* (pp. 239-248). Santiago de Cuba: Editora Oriente.
- López, M. (2013). El documental cubano desde sus orígenes hasta nuestros días. In M. López (ed.), *Coordenadas del cine cubano 2* (pp.105-121). Santiago de Cuba: Ed. Oriente.
- Martínez-Echazábal, L. (2014). ¡Sara es mucha Sara! Entrevista a Inés María Martiatu. *Afro-Hispanic Review*, 33(1): 235-260. Nashville.
- Molina, R. (1963). Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos. *Cine Cubano*, 14-15(1): 14-17. La Habana.
- Nochlin, L. (2017). Por que não existiram grandes mulheres artistas?. In A. Pedrosa & A. Mesquita (ed.), *Histórias da sexualidade: antologia* (pp.16-37). São Paulo: Masp.
- Núñez, F. (2009). *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Padrón, F. (1989). Retrato múltiple de Sara. *Cine Cubano*, 127(1): 37-43. La Habana.

- Prioste, M. (2014). *O cinema documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Villaça, M. (2010). *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda.
- Yero, O. (2017). *Sara Gómez: un cine diferente*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Ziebinska-Lewandowska, K. (2015). Socialisme et cha cha cha – Cube 1963 vue par Agnès Varda. Entretien réalisé par Karolina Ziebinska-Lewandowska. In *Pour les photographies* (pp. 3-5), Paris: Éditions Xavier Barral/Éditions du Centre Pompidou.

### **Filmografia**

- ...Y tenemos sabor* (1967), de Sara Gómez
- Captain Horatio Hornblower* (1951), de Raoul Walsh
- Cumbite* (1964), de Tomás Gutiérrez Alea
- De cierta manera* (1974), de Sara Gómez
- De bateyes* (1971), de Sara Gómez
- His Majesty O'Keefe* (1954), de Byron Haskin
- Historia de la piratería* (1962), de Sara Gómez
- Ismaelillo* (1962), de Rosina Prado
- Mi aporte* (1972), de Sara Gómez
- Palmas cubanas* (1963), de Rosina Prado