



O CINEMA DE SARA GÓMEZ: UMA LEITURA SOBRE O CONTEXTO PÓS-REVOLUÇÃO EM CUBA

*EL CINE DE SARA GÓMEZ: UNA LECTURA SOBRE EL CONTEXTO
POSTERIOR A LA REVOLUCIÓN EN CUBA*

*THE SARA GÓMEZ'S CINEMA: A READING ABOUT THE POST-REVOLUTION
CONTEXT IN CUBA*

Cleonice Elias Silva¹ 

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Resumo: Este artigo apresenta aspectos do cinema da cineasta cubana Sara Gómez a partir da análise de alguns dos elementos presentes em seu único longa-metragem *De cierta manera* (1974). O filme subsidia discussões sobre a sociedade cubana no período pós-revolução de 1959, os problemas sociais, os conflitos e dicotomias existentes entre antigos valores e tradições diante do processo de transformação em curso. Apesar de considerar a leitura de que o filme apresenta uma discussão sobre o papel da mulher na sociedade cubana dos anos 1970, proponho uma reflexão sobre a questão da crise das identidades perante o processo modernizador.

Palavras-chaves: Cinema, Sara Gómez, Dicotomias, Modernidade, Identidades.

Resumen: Este artículo presenta aspectos del cine de la cineasta cubana Sara Gómez a partir del análisis de algunos de los elementos de su único largometraje *De cierta manera* (1974). La película da sustento a discusiones sobre la sociedad cubana en el período posterior a la Revolución de 1959, los problemas sociales, los conflictos y las dicotomías existentes entre los valores pasados y tradiciones frente al proceso de la transformación en curso. Aunque considere que la película presenta una discusión sobre el papel de la mujer en la sociedad cubana en la década de

¹ Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: cleoelias28@gmail.com

1970, propongo una reflexión sobre el tema de la crisis de las identidades frente el proceso de modernización.

Palabras claves: Cine, Sara Gómez, Dicotomías, Modernidad, Identidad.

Abstract: This article presents aspects of the cinema of the Cuban filmmaker Sara Gómez based on the analysis of some of the elements of her only feature film *De cierta manera* (1974). This film supports discussions about Cuban society in the post-revolution of 1959, social problems, conflicts and dichotomies between past values and traditions in the face of the ongoing transformation process. Although I consider that the film presents a discussion about the women's role in Cuban Society in the 1970s, I propose a reflection on the issue of the crisis of identities in the modernizing process.

Keywords: Cinema, Sara Gómez, Dichotomies, Modernity, Identities.

[DOI:10.11606/issn.1676-6288.prolam.2020.169808](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2020.169808)

Recebido em: 17/05/2020

Aprovado em: 06/12/2020

Publicado em: 30/12/2020

1 INTRODUÇÃO

O interesse por escrever sobre o cinema da cineasta cubana Sara Gómez (1942-1974) surgiu a partir de um projeto de pesquisa de pós-doutorado, ainda em gestação, no qual me proponho a estudar as cinematografias de cineastas negras. Já havia ouvido falar a seu respeito e, apesar de estar envolvida com pesquisas sobre as mulheres cineastas desde 2016, não conhecia as especificidades de sua trajetória e produção. Com o processo de escrita deste artigo, pude conhecer alguns dos principais aspectos de sua cinematografia, por meio de seu único longa-metragem *De cierta manera* (1974), e compreender o papel pioneiro cumprido por Sara Gómez na cinematografia não apenas caribenha, mas de um cinema que engloba as produção de mulheres e homens que falam a partir de um lugar marcado pelas desigualdades sociais, raciais e de gênero.

O reconhecimento da importância da obra da cineasta expressa-se pelos textos a seu respeito, sobretudo em língua espanhola. O filme mencionado é objeto de análises que o consideram como uma obra que, além de agenciar questões culturais e sociais da Cuba pós-revolução de 1959, discute questões de raça, classe e gênero. Apesar de Sara Gómez não ter atribuído aos seus filmes uma pretensão de falar do feminismo, seu longa-metragem é muito resgatado a partir dessa ótica. Textos pioneiros de uma crítica cinematográfica feminista ressaltam esse aspecto da obra de Gómez, tais como os de Ruby B. Rich (1991) e Catherine Davies (1997).

Mas importante também é uma interpretação da obra da cineasta que considera as influências que o pensamento de Frantz Fanon exerceu sobre ela e uma geração de artistas e intelectuais da Cuba recém-socialista, como aponta Camila Valdés León (2015). Das outras leituras que o cinema de Sara Gómez suscita, cabe destacar a de Ana Maria Veiga (2018), que considera o filme mencionado como uma manifestação do *Cine imperfecto*, tanto defendido pelo cineasta cubano ligado ao cinema novo latino-americano, Julio Garcia Espinosa. Este defendia a procura por uma linguagem popular, o que não resultaria em um cinema de qualidade questionável. Um cinema que seria uma oposição às estruturas dramáticas e às normas técnicas seguidas pela grande indústria (AVELLAR, 1995, p. 175).

Partindo das premissas apresentadas e de outras, trago também uma análise do filme *De cierta manera*, tentando demonstrar o que a cineasta pretendia discutir a partir de seu cinema, que propósito ele assumiria na sociedade cubana, tendo em vista que a sétima arte despertou grande interesse do governo revolucionário, a criação do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica em 1959 demonstra isso.²

² A pesquisa de doutorado de Mariana Villaça Martins, publicada em livro em 2010, apresenta um histórico do ICAIC e as relações e tensões com o projeto de cultura para Cuba instituído após a revolução. Em linhas gerais, o ICAIC colocou em prática um modelo centralizado de desenvolvimento do cinema, o qual foi um importante

Interessa-me ir além da questão da discussão sobre gênero e raça, e tentar problematizar questões que o filme traz sobre a dicotomia entre tradição e modernidade, e a questão das identidades à luz dos pressupostos de Stuart Hall (2006).

2 O CINEMA ENGAJADO DE SARA GÓMEZ

Sara Gómez morreu em 1974, vítima de uma crise de asma, antes de terminar a edição de seu único longa-metragem, *De cierta manera*. Ela tinha apenas trinta e um anos de idade e seu trabalho com o cinema datava de um pouco mais de uma década com a produção de documentários (VALDÉS LEÓN, 2015, p. 46). O filme foi finalizado por Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa, e lançado em 1977.

A cineasta integrou a Revista *Cine Cubano*, publicada em 1963. Grosso modo, os textos publicados nesse veículo de comunicação discutiam aspectos sobre a cultura cubana e os processos e rupturas culminados pela revolução (VALDÉS LEÓN, 2015, p. 46).

Como interagir com o passado cultural de Cuba? Ele era realmente um passado? Era necessário perguntar sobre ele apenas para vencê-lo, como alguém que sobe, para não descer novamente, os degraus de uma escada? A estas, foi acrescentada outra questão essencial: o diálogo com as culturas provenientes de posições ideológicas divergindo das assumidas pela intelligentsia cubana comprometida com a jovem revolução? [...] (VALDÉS LEÓN, 2015, p. 47).³

Questionamentos que de certa forma estão presentes nas obras de alguns cineastas da época, incluindo-se Sara Gómez. O cinema engajado com a realidade cubana não poderia esquivar-se das problemáticas emergentes no contexto pós 1959. Como ressalta Camila

veículo de propaganda, informação, educação, assim como o principal representante da indústria cultural e da arte em Cuba (DÁVILLA; VILLAÇA, 2019, p. 2, VILLAÇA, 2010).

³ Tradução livre de: “¿Cómo interactuar con el pasado cultural de Cuba? ¿Era éste realmente un pasado? ¿La necesidad de preguntarse por él radicaba solo en superarlo, como quien sube, para no volver a descender, los peldaños de una escalera? A estas, se sumaba otra pregunta esencial: ¿era viable el diálogo con aquellas culturas que provenían de posicionamientos ideológicos divergentes a los asumidos por la intelectualidad cubana comprometida con la joven revolución?[...]”

Valdés León (2015, p. 47), é possível afirmar que a defesa dos cineastas que escreviam na revista era a de que a cultura tinha que seguir uma linha de continuidade crítica e consciente. Uma possibilidade considerada como uma única viável e produtiva para os intelectuais cubanos revolucionários seria o diálogo e a consideração de todas as manifestações culturais tendo em vista “o conhecimento e a segurança nas fundações e nas razões do ser da própria cultura”. O novo estava instaurado, todavia, a tradição estava por todas as partes da sociedade cubana, o “homem novo revolucionário” não era um emblema do moderno, mas do conflito com os valores tradicionais, aspecto, este, presente no longa-metragem de Sara Gómez na figura do personagem Mario.

O cinema de Sara Gómez e os de outros cineastas de sua geração estavam engajados com a revolução, mas sem deixar de apresentar leituras críticas e necessárias da sociedade cubana.

O cinema cubano sempre se expressa em termos de revolução; o cinema, para nós, será inevitavelmente parcial, será determinado por uma consciência, será o resultado de uma atitude definida em relação aos problemas que enfrentamos, diante a necessidade de descolonizar-nos política e ideologicamente e romper com os valores tradicionais sejam eles econômicos, éticos ou estéticos [...]. Essa contribuição consciente e militante para o domínio de novas técnicas e métodos eficazes de produção constituirá um autêntico ato de descolonização, terá um significado transcendente na própria obra revolucionária, que no nosso caso significa artístico. E é que, em uma sociedade que estabelece como objetivo a necessidade de transformar tudo, até ela mesma, o artista se expressa sempre e quando reflete essa desesperada necessidade. Expressar essa angústia será culturalmente válido (GÓMEZ, 1970, p. 94 apud VALDÉS LEÓN, 2015, p. 48).⁴

Uma definição possível para o papel de Sara Gómez e demais cineastas e intelectuais cubanos é o conceito cunhado por Gramsci de intelectual orgânico, para o pensador italiano “os intelectuais constituem a

⁴ Tradução livre de: “El cineasta cubano se expresa siempre en términos de revolución; el cine, para nosotros, será inevitablemente parcial, estará determinado por una toma de conciencia, será el resultado de una definida actitud frente a los problemas que se nos plantean, frente a la necesidad de descolonizarnos política e ideológicamente y de romper con los valores tradicionales ya sean económicos, éticos o estéticos [...]. Esta contribución consciente y militante al dominio de nuevas técnicas y métodos eficaces de producción va a constituir un auténtico acto de descolonización, va a tener un significado transcendente dentro de la propia obra revolucionaria, que en nuestro caso quiere decir artística. Y es que en una sociedad que se fija como meta la necesidad de llegar a transformarlo todo, hasta a sí misma, el artista se expresa, siempre y cuando refleje esa desesperada necesidad. Expresar esa angustia será lo culturalmente válido”.

expressão social concreta do vínculo orgânico entre estrutura e superestrutura” (MOTA, 1977, p. 285).⁵ Cabe mencionar que o papel cumprido por intelectuais nos processos históricos e culturais deve ser analisado considerando seus desdobramentos nos sistemas políticos de suas épocas (MOTA, 1977, p. 285). Não é possível pensar a cultura sem considerar sua ressonância no espectro político.

É apropriada a leitura de Camila Valdés León (2015, p. 49) de que o cinema de Sara Gómez pode ser visto como uma tomada de consciência consigo mesma e com o processo revolucionário, que promoveu transformações na sociedade política, e são tais transformações que a cineasta traz à tona e problematiza. Sara Gómez, na concepção de Valdés León, assumiu um compromisso com a sua verdade, uma grande necessidade de esquivar-se das “correntes impostas em sua consciência individual e coletiva de seu povo, pelos anos de colonização e subdesenvolvimento”, condições muito debatidas no decorrer dos anos 1960 e 1970.

Em 1968, Sara Gómez e o cineasta Nicolás Guillén Ladrián (1938-2003) foram acusados, juntamente com outros intelectuais cubanos, de estarem envolvidos na escrita de um manifesto que tinha como propósito o lançamento de um movimento negro em Cuba. Ela e eles pretendiam discutir a situação do negro no país, questão não aceita pelo governo que desconsiderava a existência de racismo em Cuba após o processo revolucionário (VILLAÇA, 2016, p. 5). Nem por isso, a cineasta deixou de tratar do tema em seu longa-metragem, como destaca Ana Maria Veiga (2018, p. 39-40), a questão do racismo faz-se presente.

Ainda segundo Ana Maria Veiga,

A visão e a temática de Sara Gómez dentro do cinema cubano demarcam na prática uma oposição. Sua própria inserção como mulher e negra no meio cinematográfico, apesar de coincidir com

⁵ Camila Valdés León (2015) também menciona a influência que Gramsci exerceu sobre os intelectuais e artistas cubanos.

as propostas da Revolução Cubana, aponta para uma exceção (2018, p. 43).

3 DE CIERTA MANERA: DICOTOMIAS ENTRE A TRANSFORMAÇÃO E AS TRADIÇÕES

É marcante o interesse da cineasta pelas histórias individuais, pelas subjetividades dos homens e mulheres comuns e pelos efeitos do complexo processo histórico originado com a implementação do Estado socialista. Nesse sentido, o filme *De cierta manera* tem aspectos de suas produções anteriores de documentários, Sara Gómez realizou cerca de quatorze. A temática que foi de interesse de uma geração está também presente nesse seu filme, sendo ela “a construção de uma cultura nacional em relação à construção de um homem novo, de uma nova sociedade” (VALDÉS LEÓN, 2015, p. 49).

O filme em questão apresenta cenas documentais e um plano ficcional, justifica-se a existência de cenas com homens e mulheres comuns ao longo trabalho empenhado pela cineasta na produção de documentários. O filme poderia cair em um didatismo ao contrapor depoimentos e imagens de uma esfera do “real” com as cenas da narrativa ficcional, mas as questões que esses dois âmbitos apresentam trazem uma complexidade para o filme no seu conjunto. Terminamos o filme sem encontrar respostas para os questionamentos por ele colocados e conscientes de que os processos históricos de transformações estão para além das definições e caracterizações de alguns consagrados conceitos.

Para Cláudia Cardoso Mesquita e Roberta Veiga (2019, p. 7-8), a relação entre ficção e documentário no filme de Gómez é de interdependência. Elas apresentam a premissa de que a figura do limiar “é instituinte do dispositivo fílmico e da dimensão dialética”, expressa pela alegoria que as cenas documentais da demolição de um bairro remetem, as quais estão presentes no desenvolvimento da narrativa. Tal alegoria

quer chamar a atenção para o fato de que não existe uma revolução sem transformação. Em suma, o processo de construção de moradias para a população pobre com a destruição da favela de Las Yaguas e a construção de bairros populares como Miraflores pode ser compreendido como “duro, pesado e custoso”.

Tratando-se das relações entre a linguagem documental e ficcional, elas vêm tornando-se recorrentes em diferentes obras audiovisuais. As e os cineastas têm explorado as possibilidades que surgem quando as duas linguagens estão juntas, rompendo, desta forma, com alguns cânones que restringiam os aspectos e as dimensões de filmes considerados como documentários e ficcionais, mostrando como são tênues os limites que as separam e como, quando conjugadas, exploram de forma mais interessante subjetividades e questões sociais e políticas.

Um aspecto a ser valorizado no filme é que ele parte de um projeto de Estado instaurado pela revolução e dá enfoque para elementos que marcam a vida de mulheres e homens simples. Uma dimensão política pensada a partir de experiências e subjetividades dos cubanos, sobretudo, os mais pobres. Ao considerar as experiências, a cineasta nos permite uma leitura próxima do pressuposto de Edward P. Thompson de que é a partir delas que se “compreende a resposta mental emocional, seja de um indivíduo ou de um grupo social, a muitos acontecimentos interrelacionados ou a muitas repetições do mesmo tipo de acontecimento” (THOMPSON, 1981, p. 15).

De cierta manera, ao apresentar-nos a relação amorosa entre a professora de classe média Yolanda e o trabalhador negro Mario, evidencia os conflitos que emergem dessa relação não simplesmente por questões de uma esfera do emocional, mas principalmente as que dizem respeito às classes sociais que essas duas personagens pertencem. Em outras palavras, desde o início, fica claro que as duas personagens, por mais que se considerem revolucionárias, são diferentes umas das outras, daí as

discussões entre o casal no decorrer do filme. A relação amorosa de Yolanda e Mario, no meu ponto de vista, denota os conflitos existentes na sociedade cubana na superação de antigos valores e tradições.

A potencialidade do filme, na minha leitura, está nas cenas reais que ele apresenta, assim como os depoimentos. A voz *over*, no início do filme, faz menção aos valores e aos costumes persistentes no processo de transformação da sociedade cubana. Nesse processo de transformação, a construção de novas moradias e uma política educacional como prioridade são imprescindíveis para uma mudança na realidade da sociedade marginal.

Daí Yolanda ser uma professora e de certa forma, por meio do ofício da docência, influenciar no processo de melhoria da situação da população pobre de Cuba. Todavia, o filme foge de uma perspectiva romantizada ao tratar do trabalho de Yolanda na educação. Por mais que ela seja considerada essencial para as crianças pobres cubanas, ela se depara com vários empecilhos para cumprir a sua função transformadora. Yolanda não sabe como lidar com a indisciplina de seu aluno Lázaro; não compreende as condições de vida das mães pobres de seus alunos⁶, que elas fazem o possível para estarem presentes nas vidas de seus filhos tendo em vista que cumprem duras jornadas de trabalho; não entende que o fato de algumas crianças não aprenderem não está associada ao descasos das famílias, mas a um problema social mais amplo; diante disso, a revolucionária professora Yolanda confessa às câmeras de Gómez sua preocupação com as crianças, chamando a atenção para o fato de muitas meninas não seguirem com os estudos, o que alimenta um ciclo de desigualdade difícil de romper.

É essa mesma Yolanda que remete às mulheres emancipadas, divorciada, independente, incomoda-se com algumas atitudes de seu companheiro Mario, e deixa claro que não admitirá certas posturas dele.

⁶ Mesquita e Veiga (2019, p. 16) chamam a atenção para “o ponto cego do lugar de classe” de Yolanda.

Diante disso e das demais premissas apresentadas, é possível atribuir ao filme uma perspectiva interseccional, tal como o fazem Mesquita e Veiga (2019).

É a condição de limiar estruturante do filme que permite a Sarita manter uma abordagem dialética dos processos, tornando metodologicamente natural que o feminismo seja pensado num trânsito interseccional. Estar no limiar é estar sempre em relação a, colocação em perspectiva que vem a calhar quando se trata de um posicionamento político feminista, a partir do qual a figura da mulher não seja generalizada, fixada, ou isolada, mas esteja em permanente revisão teórica e histórica, de modo a colocar em cheque perspectivas que a essencialize, desconstruindo-a sem, no entanto, abrir mão da materialidade e da positividade constituinte do ser mulher (MESQUITA; VEIGA, 2019, p. 12-13).

Entretanto, a figura de Yolanda não nos impede de enxergar mulheres cubanas que vivem condições diferentes da sua, as mães Mexicana e Mercedes são os exemplos.⁷ São os emblemas das mulheres cubanas no contexto pós-revolução que não usufruem de uma condição de mulher revolucionária, de classe média e emancipada. Aspecto que me faz reforçar que questões de classe e raça devem ser norteadoras para entender os desdobramentos culminados pelo processo revolucionário nas vidas das mulheres pobres de Cuba. Grosso modo, para entendermos a realidade das mulheres negras e pobres cubanas, faz-se necessário ir contra as formas de dominação, assumir a empreitada de um exercício de desconstrução e reconstrução de perspectivas analíticas consagradas. Papel assumido por muitas intelectuais do feminismo negro, entre elas Patricia Hill Collins (JARBADO, 2012, p. 35).

Mario, por sua vez, lida com uma série de conflitos para superar atitudes machistas. Tanto no que diz respeito à sua relação com Yolanda, quanto à sua decisão de não apoiar e encobrir as mentiras de seu amigo Humberto. Ele representa o homem revolucionário cubano que vivencia as transformações com todos os conflitos e dilemas que delas podem emergir.

⁷ Mesquita e Veiga (2019, p. 16) também mencionam o contraste dessas duas mães em relação à figura de Yolanda.

Os valores culturais que marcam as realidades das classes populares, segundo Valdés León, não devem ser superados e esquecidos, mas sim entendidos por meio de uma ótica crítica.

[...] Uma das ideias fundamentais que parece emergir do filme é que a cultura marginal não precisa desaparecer no confronto que ocorre entre o processo de mudança social e os antigos valores criados por um sistema econômico derrubado. Será precisamente a leitura crítica de uma herança cultural que nutrirá, em vez de encadear, que fará parte de uma mudança social, ao invés de um meio de alienação do indivíduo (VALDÉS LEÓN, 2015, p. 50).⁸

Ou seja, é possível falar em um processo de ressignificações de antigos valores e tradições diante das transformações impulsionadas pela revolução. Todavia, tais ressignificações não se dão de forma amena, tendo em vista as rupturas. Segundo Marshall Berman, o ser moderno é estar em uma ambiente propício à aventura, assim como ao poder, à alegria, ao crescimento, à autotransformação e à transformação das coisas ao redor, todavia, existe também a ameaça de destruição de “tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”. Todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologias são eliminadas pela experiência ambiental da modernidade. Sendo assim, é possível afirmar “que a modernidade une a espécie humana”, contudo, é uma união paradoxal, “uma unidade de desumanidade”, uma vez que “ela nos despeja a todos um turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidades e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, ‘tudo que é sólido desmancha no ar’” (BERMAN, 2007, p. 24).

A vida moderna manifesta-se através de dois níveis: o material e o espiritual. Para alguns interessados pelo “modernismo”, este é considerado “como uma espécie de puro espírito”, expresso nas produções artísticas e intelectuais; já no que diz respeito à “modernização”, ressaltam-se as

⁸ Tradução livre de: “[...] Una de las ideas fundamentales que parece desprenderse de la película es que la cultura marginal no tiene por qué desaparecer en el enfrentamiento que se produce entre el proceso de cambio social y los antiguos valores creados por un sistema económico derrocado. Ya que será precisamente la asunción crítica de una herencia cultural aquella que nutrirá en vez de encadenar, que formará parte del cambio social en vez de ser medio para la alienación del individuo”.

estruturas e processos materiais, políticos, econômicos e sociais, desconsiderando-se as interferências “dos espíritos e da alma humana” em seus desenvolvimentos. Um dualismo que torna difícil uma apreensão “de um dos fatos mais marcantes da vida moderna: a fusão de suas forças materiais e espirituais, a interdependência entre o indivíduo e o ambiente moderno” ((BERMAN, 2007, p. 158).

Nesse sentido, ressalto que o filme de Sara Gómez considera as subjetividades da população pobre diante das mudanças que estavam em curso em Cuba na década de 1970. Ela nos apresenta uma leitura da sociedade cubana por meio de um recorte cujo enfoque são os moradores de Miraflores. Berman (2007) pensa a modernidade dentro das engrenagens do capitalismo, a realidade que a cineasta mostra-nos vai na contramão dos valores e lógicas capitalistas, no entanto, depara-se com limites para atuar em um cenário de pobreza e desigualdade social.

As identidades cultural e nacional cubana não ficaram imunes ao processo de transformações políticas, econômicas e sociais culminadas pela revolução. As velhas identidades, responsáveis por uma estabilidade no mundo social, entraram em declínio. Fato que levou ao surgimento de novas identidades, sendo que o indivíduo moderno passou a estar fragmentado. Essa “crise de identidade” está inserida em “um processo mais amplo de mudança”, que desloca “as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referências que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2006, p. 7).

Transformações que nos levaram à pós-modernidade. Nessa nova realidade, a identidade é uma “celebração móvel”, formando-se e transformando-se de forma contínua “em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. Sua definição não é biológica, e sim histórica. Nesse sentido, nós podemos assumir diferentes identidades em momentos distintos, “identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”. Dentro

de cada pessoa há identidades contraditórias, que as empurram em diferentes direções, por essa razão suas identificações são deslocadas. Não existe uma identidade “plenamente unificada, completa, segura e coerentes”, pois “à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam”, os indivíduos são “confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis”, podendo identificar-se, mesmo que temporariamente, com cada uma delas (HALL, 2006, p. 12-13).

Uma premissa possível para o filme de Sara Gómez é que a sociedade cubana que ele retrata estava vivenciando a situação descrita por Stuart Hall sobre as “crises das identidades”. Entretanto, são crises que não se dão apenas na esfera do privado com os indivíduos, mas crises que se manifestam no âmbito social. Situação que nos leva a enxergar a complexa teia que envolve os elementos relacionados às identidades, cada indivíduo em sua unicidade é complexo, nas dimensões sociais e políticas tal complexidade pode assumir novos aportes ou até mesmo as características das identidades são marcadas pelos contextos que os indivíduos estão inseridos. As mulheres e homens cubanos no filme de Sara Gómez têm suas experiências e vivências influenciadas pelas conjunturas sociais, políticas e econômicas.

Usando o conceito de nossa contemporaneidade de *lugar de fala* (RIBEIRO, 2017), afirmo que a cineasta mulher, negra e engajada com os aspectos sociais, culturais, econômicos e políticos de seu país, propõe-se a discutir questões essenciais na sociedade cubana do período pós-revolução, como o já afirmado, são apresentados questionamentos sobre uma realidade, os quais ainda se fazem presentes. É uma tomada de posição que dá vazão às questões de gênero, raça e classe social imbricadas em um contexto histórico específico.

Sara Gómez estava imersa nos debates evidentes e latentes de sua época. Dessa forma, a categoria de estrutura do sentimento de Raymond Williams pode descrever sua experiência.

A estrutura é sempre a do sentimento real, ligado à particularidade da experiência coletiva histórica e de seus efeitos reais nos indivíduos e nos grupos. Sua qualidade empírica não é sempre naturalista ou sociológica: tem tudo a ver com a fenomenologia da consciência intersubjetiva e com os processos interativos estruturais por meio dos quais é formado e subseqüentemente transformado em estruturas sociais e culturais nascentes e emergentes (SCHUTZ, 1962 apud FILMER, 2009, p. 372).

Nossas práticas sociais e aspectos mentais não estão desvinculados das “formas de produção e de organização socioeconômica” (CEVASCO, 2001, p. 97). Assim, é possível inferir que a cineasta a partir das especificidades do contexto que esteve inserida que marcaram sua trajetória intelectual, profissional e a sua identidade como mulher negra engajada com os ideais revolucionários apresenta uma leitura da realidade que a cercava sem romantizá-la, visando entendê-la a partir de uma ótica não simplista evidenciando as problemáticas que a caracterizam.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sara Gómez, no filme analisado, falou sobre a sociedade que fazia parte, na qual presenciava os problemas sociais que as mudanças não davam conta de superar. Dentre as muitas leituras possíveis para o seu cinema, destaco o seu caráter atemporal, apesar de se tratar de um momento datado de Cuba. Ela não nos apresenta respostas para os questionamentos nem caminhos para superar o problema da desigualdade social, assim, permite-nos olhar para esta realidade considerando as dimensões subjetivas de mulheres e homens simples “arrastados” por um projeto de Estado e de sociedade, que, mesmo rompendo com o modelo desigual do capitalismo, deparou-se com limites para possibilitar uma vida com dignidade para mulheres e homens

pobres. As demolições presentes no filme me fazem pensar que o novo nem sempre promove boas transformações em sua plenitude.

Diante desse novo processo, antigos valores permanecem arraigados o que de certa forma prejudicou o projeto modernizador. Em linhas gerais, a modernidade não rompe com as distinções raciais, de classe e de gênero, pelo contrário, proporciona-lhes novas dimensões, o que acentua ainda mais as desigualdades.

Por sua vez, o filme *De cierta manera*, como linguagem e proposta cinematográfica, pode ser considerado moderno, pois se alinha às cinematografias modernas latino-americanas. É uma obra pioneira por trazer imagens de uma época marcada por contradições e dicotomias e por ter como diretora uma mulher negra, intelectual e inquieta com as questões da sociedade que fazia parte.

Sara Gómez em seu filme, além dos demais aspectos mencionados no decorrer deste artigo, discute a questão identitária cubana no período pós-revolução, a qual estava cercada por conflitos e complexidades, características recorrentes tratando-se do campo das identidades, contudo, acentuadas na realidade cubana uma vez que a dicotomia entre a tradição e o novo manteve-se presente, redimensionando os problemas sociais.

5 REFERÊNCIAS

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

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução: Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

DAVIES, Catherine. Modernity, masculinity and Imperfect Cinema in Cuba. **Screen**, v. 38, n. 4, winter 1997. Glasgow, Scotland, UK, pp. 345-359.

DÁVILLA, Ignacio Del Valle; VILLAÇA, Mariana. Revolução Cubana e documentário – 60 anos. **DOC On-line**, p.2-11, set.2019. Disponível em: < <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/650/467>> Acesso em 12 jul. 2020.

FILMER, Paul. A estrutura do sentimento e das formações sócios-culturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de R. Williams. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v.14, p. 371-396, 2009. Disponível em: < <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/1944/1582>> Acesso em 17 mai. 2020.

GÓMEZ, Sara. Respuestas a una encuesta sobre el cine documental didáctico. **Pensamiento Crítico**, 42, 1970.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JARBADO, Mercedes (Org.). **Feminismos negros**: una antologia. Madrid: Traficantes de sonhos/Mapas, 2012.

MESQUITA, Cláudia Cardoso; VEIGA, Roberta. O feminismo de Sarita: limiar, dialética e interseccionalidade em *De cierta manera*. In: **Anais do XXVIII Encontro Anual da Compós**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, 11 a 14 jun.2019, p. 1-20. Disponível em: < http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_R23FBX7T3FTK5NEJQLIQ_28_7837_22_02_2019_11_49_12.pdf> Acesso em 12 mai. 2020.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira**: pontos de partida para uma revisão histórica. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1977.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

RICH, B. Ruby. An/Other view of New Latin American Cinema. **Iris – a journal of theory on image and sound**, n.13, 1991, pp. 5-27.

SCHUTZ, Alfred. **Collected Papers**. The Hague: Nijhoff, 1962, v.2.

THOMPSON, Edward P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VALDÉS LEÓN, Camila. *De cierta manera*. Lecturas de Frantz Fanon en Sara Gómez. **Cuadernos del Caribe**, San Andrés Isla, n. 19, p.45-51, jan-jun.2015. Disponível em: <

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/ccaribe/article/view/53508>> Acesso em 12 mai. 2020.

VEIGA, Ana Maria. Radicalizar e “Cine Imperfecto” cubano – Sara Gómez. **História Revista**, Goiânia, v.23, n.1, p.28-48, jan./abr. 2018. (DOI: hr.v23i1.51912)

VILLAÇA, Mariana. Aproximações e tensões entre o ICAIC e a política cultural em Cuba. **Ideas: Idée d’Amérique**, Paris, n.7, p. 1-15, Printemps/Été, 2016. (<https://doi.org/10.4000/ideas.1366>)

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