



**O feminismo de Sarita:
limiar, dialética e
interseccionalidade em
De Certa Manera
*Sarita's feminism:
threshold, dialectic and
intersectionality in One
way or another***



Cláudia Mesquita¹
Roberta Veiga²

¹ Professora associada do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde integra o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência. Editora da revista Devires - Cinema e Humanidades. Co-autora, com Consuelo Lins, de "Filmar o real - sobre o documentário brasileiro contemporâneo" (Editora Jorge Zahar) e de diversos artigos em outras publicações. Contato: claudmesq@gmail.com

² É Professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH-UFMG). É editora da revista Devires - Cinema e Humanidades (publicação da UFMG) e consultora acadêmica do Forumdoc (Festival do Filme Documentário e Etnográfico). É coordenadora do Poéticas Femininas, Políticas Feministas (grupo de pesquisa PPGCOM-UFMG/Cnpq). Tradutora do livro Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday. Autora nos livros Feminino e Plural: a mulher no cinema brasileiro e Mulheres de Cinema. Contato: roveigadevolta@gmail.com

Resumo: Retomamos o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher negra em Cuba, *De cierta manera* (1974-1977), de Sara Gómez, apostando na dialética e na potência da separação (ficção, documentário) como condições de expressão de um cinema político engajado na transformação sócio-histórica e na produção de consciência crítica. Concebemos a dialética e a figura da limiaridade a partir de três pares fundamentais que se desmembram e se atravessam: ficção-documentário, que estrutura o mecanismo do filme; revolução-marginalização, fundante do argumento e assumido como temática central; e o par machismo-feminismo, que analisamos mais detidamente a partir da narrativa, da mise-en-scène e da montagem.

Palavras-Chave: dialética; feminismo; cinema cubano; Sara Gómez.

Abstract: We analyze the first feature film directed by a black woman in Cuba, *One way or another* (1974-1977) by Sara Gómez, verifying the dialectics and the power of separation/threshold (fiction, documentary) as conditions of expression of a political cinema engaged in a socio-historical transformation and in the production of critical awareness. We adopt three essential dichotomies that are dismembered and associated with each other: documentary-fiction, which structures the mechanism of the film; revolution-marginalization, the foundation of the argument; and sexism-feminism, which we analyze more closely based on the narrative of mise-en-scene and montage.

Keywords: dialectic; feminism; cuban cinema; Sara Gómez.

Por um retorno a Sara Gómez

Num momento em que certo cinema contemporâneo, bem próximo à vida ordinária, se destaca ao abolir a separação entre ficção e documentário, valorizando a indeterminação e o caráter imanente do real nos corpos observados pela câmera, nos parece instigante retomar um filme de meados dos anos 1970 que opera de modo contrário. Se nessa nova safra as instâncias ficcionais e documentais, mais do que se sobrepõem em camadas, se miscuem de tal forma que é impossível distingui-las, em *De cierta manera* (1974-1977), da cubana Sara Gómez, elas estão juntas e ao mesmo tempo bem separadas, de modo que é possível identificar uma e outra, e quase observá-las lado a lado. Poucos filmes são tão radicais na proposta de coexistência e mútua implicação entre a encenação (com atores) e as imagens documentais. Esse aspecto nos interpela diretamente num momento em que pensadores e críticos entusiastas do filme “imanente” (BRASIL; MESQUITA, 2012) parecem vaticinar o esgotamento da dialética como estratégia política. Jacques Rancière (2012, p. 139), sobre o cinema de Pedro Costa, diz: “Sua preocupação de devolver aos humilhados toda a riqueza contida no mundo deles está igualmente liberada de qualquer discussão dialética”. Trata-se de uma referência à *No quarto de Vanda* (2001), paradigma cinematográfico muito celebrado por articular outra forma política que busca a exploração da “riqueza do mundo sensível”, “do mundo comum” ou do “barulho dos corpos” que já não podem entrar em nenhuma “formulação dialética” (RANCIÈRE, 2012, p. 140). Tal paradigma influenciou outros filmes posteriores, muitos dos quais têm frequentado os festivais brasileiros³.

Nesse sentido, voltamos quase 50 anos para retomar o cinema cubano pós-revolução por apostar na dialética como condição de expressão para um cinema político que pretenda criar consciência se engajando em questões menos existencialistas e mais estruturais – como o combate à marginalização e à opressão, características de sociedades marcadas pela diferença de classes, pelo patriarcalismo e pela pobreza – sem deixar de debater seu alcance subjetivo e micropolítico. Voltar à potência da separação (ficção-documentário) parece fundamental – como se nota na montagem do filme de Sarita – para pensar tanto a relação entre a revolução e o marginalismo social, ainda persistente na Cuba socialista dos anos 1970, temática central em *De cierta manera*, como entre o masculino e o feminino, problemática

³ Para ficarmos apenas na produção brasileira, pensamos em filmes como *Avenida Brasília Formosa*, de Gabriel Mascaro (2010); *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges (2011); *A vizinhança do tigre*, de Affonso Uchoa (2014); *Ela volta na quinta*, de André Novais (2015); *Baronesa*, de Juliana Antunes (2018), entre outros.

fulcral no filme. Tal como manejada no longa, essa separação exercita a potência crítica da dialética ao explicitar contradições, oposições e diferenças.

Sendo assim, outro motivo que nos move em direção a *De cierta manera*, mais forte até do que o primeiro, mas que se apura em função dele, se refere ao fato de tratar-se do primeiro filme feito por uma mulher negra em Cuba, Sara Gómez, e que exhibe uma preocupação feminista sutil (porque entranhada nos processos sociais), porém contundente. *De cierta manera* não traz uma protagonista emancipada, sem dúvidas sobre seu lugar político; tampouco é panfletário ou propositivo acerca de um modelo de mulher. Ao contrário, a construção da personagem central – e dos posicionamentos de feição feminista que podemos atribuir a Sarita – é interpelada por questões sociais, culturais e políticas. Daí que o filme apresenta o gesto interseccional de traçar as relações do feminino com a classe e a raça como condição de possibilidade do dispositivo criado.

Pensamos a forma dialética em *De cierta manera* a partir de três pares fundamentais que geram outros e são por eles atravessados: ficção-documentário, que estrutura a proposta e o mecanismo do filme; revolução-marginalização, fundante do argumento e assumido pela enunciação como temática central; e machismo-feminismo, que analisamos mais detidamente a partir dos procedimentos narrativos, da *mise-en-scène* e da montagem. Argumentamos que a experiência estruturante, conceitual e retórica, que sustenta o movimento dialético ao longo do filme, é a da liminaridade. Assim, o artigo se divide em três partes: 1) uma introdução à dimensão política do cinema cubano em sua lida com os experimentos sociais produzidos pela revolução; 2) a relação entre ficção e documentário como expressão de um cinema que se faz no limiar; 3) a tensão machismo-feminismo, como um par dialético, e seus desdobramentos, notadamente, a relação público-privado.

Experimento social, experimento estético: o cinema cubano após a revolução

“O cinema cubano raramente é previsível ou formular”, escreveu Julianne Burton na revista *Jump Cut* (1978), sintetizando a surpresa dos críticos estadunidenses frente à moderna cinematografia de Cuba. Resistindo ao isolamento imposto pelos EUA havia quase duas décadas, o cinema cubano se mostrava “continuamente bem-sucedido em romper o bloqueio e afirmar a integridade política e a energia criativa de uma sociedade socialista em luta” (BURTON, 1978, p. 1, *tradução nossa*).

Tal feito não foi espontaneamente gerado. Os revolucionários cubanos perceberam cedo o potencial artístico, educativo e político do cinema. O primeiro ato cultural do novo governo foi a criação do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e

Indústria Cinematográfica), ainda em 1959, poucos meses depois da vitória dos mesmos rebeldes que erradicariam o analfabetismo em Cuba em 1961. Sem tradição e sem base técnico-material antes de Fidel Castro assumir o poder, o cinema já era, em 1970, “a manifestação artística que melhor tem expressado a dinâmica da revolução”, segundo o editorial de conhecido dossiê da revista *Pensamiento Crítico*, dedicado aos 10 anos do novo cinema cubano (1970, p. 4). As limitações materiais não impediram a inventividade radical dessa cinematografia, cujos recursos expressivos parecem surgir justamente desses limites – como se nota na força da produção documental do ICAIC, ou como defende abertamente Julio Garcia Espinosa, em “Por um cinema imperfeito”, artigo que se tornou referência para toda a produção terceiro-mundista da época, publicado na mesma edição de *Pensamiento Crítico*. Talvez a revolução tenha sido uma “oportunidade excepcional” para o cinema, como defende Alfredo Guevara, então diretor do ICAIC: “Trata-se de exprimir com nosso cinema não as transformações revolucionárias, mas o espírito revolucionário da transformação” (1970, p. 17).

Por razões econômicas e ideológicas, a produção de documentários e cinejornais mobilizou os cineastas que estavam na ativa nos primeiros anos do ICAIC. Como notou Burton, o impulso de documentar os primeiros momentos da nova sociedade teve efeito profundo sobre os jovens cineastas cubanos – mas também sobre aqueles que, atuantes antes da revolução, “concebiam o filmar apenas como veículo para a expressão pessoal” (1978, p. 4). A fricção com a realidade do país, exercitada na produção de cinejornais e documentais do ICAIC, é diretamente responsável pela “dialética intensa entre circunstâncias históricas e resposta individual, que informa tanto a ficção como a produção documental” do novo cinema cubano (BURTON, 1978, p. 4). É o caso de Sara Gómez que, atuante no ICAIC desde 1961, realizou diversos documentários antes de dirigir seu primeiro e único longa de ficção, *De cierta manera*, em 1974, aos 31 anos. “Para muitos de nós a vocação de cineastas nasceu com a de revolucionários, as duas se constituindo de maneira inseparável” (GÓMEZ, 1970, p. 94), reconhece Sara, que faleceu precocemente poucos meses após as filmagens. Lançado em 1977, *De cierta manera* foi finalizado por Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea, de quem Sara fora assistente em *Cumbite* (1964).

Inteiramente atravessado por imagens de arquivo (provenientes do ICAIC ou retomadas de outros filmes, como *Tire Dié* [1960], do argentino Fernando Birri), o filme de Sarita emblematiza a importância do documentário para as ficções desse período do cinema cubano. Os impasses e aberturas da nova sociedade, explorados nos documentários do ICAIC, reverberam nas narrativas dos longas de ficção, quando não

convivem a descoberto com as sequências dramáticas na montagem (caso de alguns trabalhos de Alea, influência decisiva para Sara). Temas como o subdesenvolvimento (herança da dependência colonial) e o marginalismo (marca do passado no presente da Cuba socialista) informam a dramaturgia de trabalhos enraizados na experiência histórica, que buscam elaborar os impasses do processo em meio à “fúria criadora” da revolução (GUEVARA, 1970, p. 16).

De cierta manera retrata, em seu núcleo ficcional, o encontro amoroso entre dois personagens (que guardam os nomes dos atores), Mario e Yolanda, cujos caminhos a revolução pôs em contato: ambos vivem em Miraflores, bairro popular de Havana construído pelo novo governo. Mario nasceu na favela de Las Yaguas, uma das mais precárias da Havana pré-revolução, e foi removido com a família para Miraflores, dentro de um processo radical de mudança urbanística e de inserção social pela moradia, promovido desde o começo dos anos 1960 pelo governo socialista. Yolanda é branca, de classe média, formada em história, e está em Miraflores atuando como alfabetizadora, engajada na transformação dos setores marginais de Havana, que ela abraça com convicção, mas não sem dificuldades. Além dos impasses no namoro com Yolanda — um relacionamento heterossexual, inter-classes e inter-racial — Mario vive um dilema ético provocado pela atitude de Humberto, amigo que mente na fábrica onde trabalham, prejudicando o coletivo de trabalhadores, para desfrutar alguns dias de folga. Importante assinalar de saída que as relações entre personagens no filme não são o motor clássico para o desenvolvimento de uma história, mas sim tomadas como objeto de indagação e análise. Filme de situações, de fragmentos de cenas, coordenados com excertos documentais que, por vezes, tomam a forma de pequenos ensaios, a *De cierta manera* importa, sobretudo, a sondagem e problematização de aspectos do presente cubano.

Apesar de seu pioneirismo e contundência⁴, o trabalho de Sara Gómez não foi, enquanto ela viveu, suficientemente reconhecido. Seus filmes circularam pouco, não tendo sido enviados a festivais estrangeiros — talvez pela “presença crescente na filmografia da cineasta das questões raciais e de gênero e de sujeitos que não se enquadravam no ideal do ‘Homem Novo’”, como nos diz Marina Tedesco (2019, p. 110). Na virada dos anos 1980 para 1990, ganham força leituras feministas

⁴ Além de Sara Gómez, outra pioneira, Rosina Prado, assinou documentários nos primeiros anos do ICAIC: *Ismaelillo* (1962) e *Palmas cubanas* (1963). Oficialmente, os primeiros filmes de Sara também são de 1962 — mas, como algumas de suas obras não foram datadas, ela pode ter sido a primeira mulher a dirigir filmes em Cuba (TEDESCO, 2019). Em seu artigo, Marina Tedesco nos oferece um panorama nuançado dessa cena, incluídos os embates dos cineastas cubanos por autonomia (frente ao Estado) nos anos que se seguiram à revolução.

de seu legado, perspectiva a que nos alinhamos, buscando erigir nosso argumento a partir da análise da construção dialética em *De cierta manera*.

No limiar: ficção-documentário e os desdobramentos dialéticos

Talvez uma frase muito simples, da professora cubana Camila Valdés León, expresse bem o argumento central do longa de Sara Gómez: “As subjetividades e as relações inter-humanas nas comunidades sociais não podem ser repentinamente alteradas, por mais que a revolução, como um processo político libertário, tenha ocorrido” (LEÓN, 2014, p. 49, *tradução nossa*). Aí parece residir a verdade do filme, que mostra – tanto numa perspectiva analítica (distanciada) quanto ficcional (próxima aos sentimentos), tanto de forma alegórica quanto encarnada nos atos e falas dos personagens – aquilo que o ideal revolucionário pode prever, mas não pode reverter. Referimo-nos aos entraves advindos do fenômeno de marginalização social, que não deixam de existir após a revolução – inclusive porque, como o filme expõe, quem vivia na sociedade pré-revolucionária não ganhou necessariamente, de imediato, uma consciência coletiva, imbuída de novos valores, opostos aos tradicionais (muitos deles conservadores e preconceituosos). Nesse sentido, *De cierta manera* parece se fundar num limiar, numa passagem, entre dois: ser parte de uma cultura marginalizada que constitui uma identidade e/ou ser crítico a ela, no sentido de se engajar nas transformações trazidas pela revolução. É nesse limiar – figura benjaminiana de forte caráter histórico, que representa estar na soleira⁵ entre um e outro estado de coisas, na ponte que tanto une como separa – que a dialética de Sara Gómez encontra lugar.

Tal estado de passagem – entre o que ainda se é e o que se pode ser – não é simples ou suave, mas oscilante e muitas vezes belicoso. A liminaridade, que expõe a dialética entre pares diferentes, sem indicar uma superação pós-revolucionária, está presente tanto na faixa ficcional do filme (notadamente na relação entre Mario e Yolanda e no entrevero de Mario com Humberto), quanto nas sequências documentais que a atravessam, com uma perspectiva didática sobre a situação do país naquele momento histórico.

Nesse sentido, a relação entre ficção e documentário, em *De cierta manera*, não parece ser de complementaridade nem de suplementaridade,

⁵ “Como agrada ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação [...]. Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar forças. [...] O limiar [Schwelle] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [Grenze]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palawraschwellen (inchar, entumescer)” (BENJAMIN, 2007, p. 535).

mas de interdependência. Em nossa hipótese, a figura do limiar é instituinte do dispositivo filmico e da dimensão dialética, que aparece alegoricamente encarnada nas cenas documentais de demolição de um bairro periférico, retomadas constantemente ao longo do filme. Trata-se de um pêndulo gigantesco, com uma esfera em sua ponta, que violentamente ataca as construções do bairro de Cayo Hueso, como atacara as de Las Yaguas, anos antes⁶. A alegoria remete ao fato de que não há revolução sem transformação, sem destruição e, portanto, sem dano. A partir dessas cenas, sugere-se que o processo de transformação de bairros marginalizados como Las Yaguas (favela onde os moradores viviam em “barracos insalubres”, como o filme enuncia) em novos bairros populares como Miraflores (construído na reurbanização radical de Havana) pode ser rápido, mas não deixará de ser duro e custoso: o pêndulo que bate e volta até que o que está instituído ceda.

A consciência nacional, o compromisso ideológico com uma sociedade em revolução, é um processo no qual intervém tanto as próprias estruturas da sociedade que devem ser derrubadas para se construir outras – pensemos na esfera da demolição que derruba as paredes dos velhos bairros em *De cierta manera* – como as subjetividades dos indivíduos imersos na luta para se transformarem a si mesmos, para derrubar os muros e obstáculos do colonialismo que se encontram neles mesmos. (LÉON, 2014, p. 49, tradução nossa)

A interdependência entre ficção e documentário encontra no filme muitas modulações. Grosso modo, elabora limiares entre vida pessoal e esfera pública, cotidiano e processo histórico, e não se dá apenas sob a forma de colocação em paralelo, ou justaposição, na montagem dos dois tipos de materiais. Algumas cenas realizam incrustações dos atores em situações reais, filmadas de modo documental, como as do início do filme, que apresentam Miraflores e a questão educacional na Cuba pós-revolução. Tanto Mario como Yolanda aparecem inseridos nesses trechos de enunciação não-ficcional como se fossem personagens “de documentário” ou como se a ficção estivesse realmente inscrita na experiência histórica, dando forma aos impasses do processo revolucionário atual. Mas, também, como se a história de Mario e Yolanda pudesse dar lugar às histórias de muitos outros personagens – todos vivendo, cada um a seu modo, os desafios postos pela revolução.

⁶ Filmado na primeira metade dos anos 1970, *De cierta manera* traz imagens da demolição, então em curso, do bairro de Cayo Hueso, imagens que acabam investidas de um potencial alegórico mais abrangente. Las Yaguas, onde alguns dos personagens reais do filme nasceram e cresceram (como Guillermo Díaz e Mexicana, mãe de Lázaro), e onde teriam vivido Mario – personagem ficcional – e sua família, já estava inteiramente destruída naquele momento.

Há ainda uma abordagem “documentarizante” de personagens ficcionais (em entrevistas, como no caso de Yolanda), e outra “ficcionalizante” de personagens e situações reais. É o caso do modo como o filme narra a história de Lázaro, adolescente que tem problemas na escola, a partir da encenação de um diálogo de sua mãe, “a Mexicana”, com a professora Yolanda, e da reconstituição de situações na instituição onde ele realmente esteve detido antes da realização do filme. Há outras sequências em que documentário e ficção coexistem, como no momento em que Mario e Yolanda, namorados recentes, contam suas histórias um para o outro, constatando os abismos de classe entre suas vidas. Quando Mario narra sua infância em Las Yaguas, são imagens documentais de rua que vêm ilustrar sua história pessoal, como se o filme sugerisse que essa história poderia ser a de muitas outras crianças cubanas (em uma espécie de enraizamento histórico e social do passado miserável do personagem pelo trabalho de montagem).

Assim, a interdependência que marca o limiar entre o marginal e o revolucionário não se recoloca apenas entre os gêneros cinematográficos, mas se reproduz como numa *mise-en-abyme* no argumento fílmico, na narrativa e nas opções formais que instituem outros pares dialéticos. As vidas íntimas, as microrrelações, colocam em perspectiva a constituição mais ampla de uma sociedade justa pós-revolução, e vice-versa. Esse par ressoa entre o amor de Mario e Yolanda (a faixa ficcional) e o trabalho nas fábricas que a câmara observa enquanto ouvimos em *off* as vozes analíticas (presentes nas faixas documentais) a explicar os imperativos revolucionários e o seu contraste com a marginalidade ainda presente. Porém, dentro de uma mesma faixa, o limiar se mantém. Na ficção, Mario é o trabalhador negro que não tem estudo e passou a infância na rua, hoje apaixonado por Yolanda, a professora de classe média. O contraste desse par se abre para outros contrastes, como que tecendo toda uma rede de interpelações históricas e sociais que está na base do argumento do filme: o que se espera da revolução no futuro e o que de fato sobrevive, nos atos e mentalidades de um povo marginalizado.

“Não existem mais setores marginais em Cuba”, enuncia o letrado em uma das primeiras sequências. Mas a cultura – crenças, normas, hábitos – resistem à mudança social, sustenta uma das vozes narradoras. É em torno desse “entreve” ao processo revolucionário que o filme ensaia, mas também em torno de como a consciência bem pensante dos revolucionários – cheia de certezas e de energia de futuro, caso de Yolanda – é confrontada por essas vidas que resistem em meio às mudanças ou encontram enormes dificuldades para mudar no passo do processo revolucionário. Tudo se passa como se a revolução não alcançasse a todos igualmente

e algo do passado teimasse em frear o presente; ou como se ela não estivesse terminada, mas em permanente construção.

*De cierta manera*⁷ desenha então uma engrenagem complexa e sofisticada na qual, entre a razão revolucionária (apresentada no argumento didático-documental do filme, nos moldes dos documentários do ICAIC) e o romance ficcional (apresentado nas relações entre os personagens), há uma ponte que tanto os liga como os separa, estabelecendo a dialética própria ao processo histórico que Sara se põe a pensar cinematograficamente.

Desde os elementos mais expressivos até as intrigas, desde a articulação entre as vozes ficcionais e as vozes didáticas (dos dois narradores, um homem e uma mulher), o que vemos é a difícil passagem da revolução ao ato, que faz sobrar: traços religiosos afrodescendentes, com seus valores tradicionais; hábitos morais machistas; formas educacionais e estruturas familiares patriarcais, asfixiadas pela marginalidade estruturante. É como se o bater do pêndulo nas edificações, porque muito abrupto, não fosse suficiente para contabilizar as tensões não só estruturais, mas referentes às formas de vida na comunidade. Daí o jogo dialético do dispositivo fílmico em operar através da posta em perspectiva própria ao limiar (a relação entre *um* e *outro*): Mario se constrói em relação a Yolanda, que por sua vez se constitui sob a perspectiva de outras mulheres, expostas em relação a seus filhos, que estudam na escola onde Yolanda trabalha pela educação, “arma principal” do “ideal revolucionário”.

É esse dispositivo que faz do longa de Sara Gómez uma reflexão crítica, imperiosa e angustiante. Trata-se de um filme que opera no limiar: entre o aqui e o agora e o porvir; os antigos valores de um sistema econômico excludente e os novos, revolucionários; o homem e a mulher, que se quer independente; o agir individual e o comum; a ética entre “sócios” (companheirismo masculino) e a comunitária; a revolução pregada pelas vozes analíticas e os personagens, que não estão inteiramente “dentro” dela; e novamente, a ficção (espaço poético e criativo) e o documentário (espaço reflexivo do processo revolucionário).

Mas como, de fato, nessa interdependência, a ficção e o documentário se convocam e se chocam? Há uma subordinação, do ponto de vista estrutural, da ficção em relação ao documentário, pois é preciso que a narrativa seja barrada para que a consciência aconteça. Exemplar da “parada histórica” é o modo como

⁷ “De cierta manera” era uma expressão em voga, em Cuba, no momento em que o filme foi rodado. O título cifra bem a proposta estética e política de Sarita: as coisas não estão dadas, mas são apresentadas em perspectiva (conforme o método dialético que buscamos aqui descrever).

a montagem insere, em meio a uma cena ficcional na qual Mario e Yolanda conversam, um parêntese documental sobre os ritos da sociedade secreta *abacua*, que Mario almejava integrar no passado recente. Remontando a manifestação ao tráfico de escravizados provenientes da África Ocidental para o Caribe em fins do século XVIII, o segmento é didático na apresentação histórica da tradição afrodescendente, “oposta ao progresso e incapaz de se acomodar nas normas da vida moderna”, conforme o julgamento revolucionário, exposto pela voz narradora (enquanto vemos imagens preciosas, de caráter etnográfico, de ritos *abacua*). Voltamos a Mario e Yolanda, quando ele reconhece que sua “mentalidade” atual dificultaria a iniciação nos ritos. Apesar do tom judicativo da narração, o efeito da inserção ultrapassa a explicação: trata-se da conformação de um contexto histórico que constitui um povo, mas que também singulariza e faz daqueles personagens o que são, dialetizando suas ações, que não são boas ou ruins para os esperados modos revolucionários, mas a porção de vida com que a sociedade precisa lidar, a despeito de qualquer projeção para o futuro. Enfim, o freio documental que barra a narrativa traz outra temporalidade: o passado daquele povo, mas também o futuro que a revolução solicita, interceptando o presente da história que acompanhamos.

É preciso que aquelas vidas ganhem espessura ao se conformarem no tempo a partir da relação com o documentário, que ao frear o desejo de projeção e identificação do espectador, faz do filme não só ocasião para se fruir o romanesco, mas espaço para o pensamento. Por outro lado, a faixa ficcional também conforma o documentário ao irrigá-lo de emoções e vivências que singularizam a experiência mais ampla que a liminaridade revela. Nesse sentido, é interessante como, numa cena ficcional, a devoção da mãe de Mario aos seus “santos” afro-cubanos (“a única coisa que eu vou deixar quando morrer”) desestabiliza a retórica antitradicionalista da sequência documental sobre os ritos *abacua*, cercando de afeto a experiência cotidiana da espiritualidade pelos pobres.

Machismo-feminismo

Entre os pares dialéticos mobilizados, um nos parece determinante para o retorno atual (a partir dos anos 1990, sobretudo) da crítica especializada a *De cierta manera*⁸, por ser talvez o mais contundente mediador da passagem que o

⁸ Aqui nos referimos (e nos alinhamos) aos artigos de pesquisadoras que voltam a se debruçar sobre o filme de Sara Gómez com o intuito de pensá-lo numa perspectiva que é tributária da experiência e do debate feministas pós-anos 1980 – a referência comum sendo, provavelmente, o artigo de Catherine Davies (1997). Na maioria dessas leituras, trata-se de uma via de mão dupla: não só o olhar do feminismo

filme traça entre a vida cotidiana e os ideais da revolução: o par homem-mulher. Em uma homenagem ao longa de Sarita, o filme experimental *I feel, therefore I can be free* (2017), de Nzingha Kendall, feito a partir de cenas dele retiradas e montadas com trechos do ensaio *Poetry is not a luxury*, de Audre Lorde, enquadra bem a força constituinte do afeto. O curta, ao centrar-se na dimensão privada, íntima, o faz como abertura para questões mais amplas da esfera política, bem ao modo da perspectiva feminista dos anos 1970, para a qual “o pessoal é político”. Ao focar na cena intimista de Mario e Yolanda na cama, e conduzir a atenção para um diálogo no qual o homem assume sua fragilidade enquanto a mulher se impõe, Kendall aponta essa passagem entre a macro e a micropolítica promovida pelo filme, mostrando-as imiscuídas e sob mútua afetação.

Por essa via, nos deparamos com um modo singular e potente do cinema pensar o feminismo. Imiscuído e complexo, ele não atua como uma bandeira ou um pensamento *a priori*, longe disso. É a condição de limiar estruturante do filme que permite a Sara manter uma abordagem dialética dos processos, de modo a pensar o feminismo num trânsito interseccional⁹. 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 surge generalizada ou fixada, mas em permanente revisão teórica e histórica, colocando em cheque perspectivas que a “essencializam” sem, no entanto, abrir mão da positividade constituinte do ser mulher.

Se o método garante que situações nas quais o feminismo emerge no filme sejam apresentadas em sua dimensão irresoluta – conformadas e conformando o processo histórico da pós-revolução – é porque a dialética entre a faixa ficcional e a documental opera especificamente para condicioná-lo a sua natureza interseccional. É essa especificidade que nos parece urgente perseguir. Nesse sentido, uma estratégia frequente da montagem é a de expandir, de maneira épica, pela inserção de um

mais contemporâneo – revisto pelas críticas às generalizações e à preponderância da mulher branca em detrimento de questões específicas das mulheres negras – se volta, através do filme, para o passado pós-revolucionário das mulheres cubanas, como o filme também irriga o pensamento feminista atual ao mostrar-se à frente do seu tempo, como um representante mais contundente do “cine imperfecto” cubano. Sua posição, entre o engajamento revolucionário e uma “nova poética” (DAVIES, 1997, p. 346), o conduziria, segundo Ana Maria Veiga (2018), ao encontro do “contra-cinema” de mulheres tal como defendido por Claire Johnston (2000).

⁹ “Assim como é verdadeiro o fato de que todas as mulheres estão, de algum modo, sujeitas ao peso da discriminação de gênero, também é verdade que outros fatores relacionados a suas identidades sociais, tais como classe, casta, raça, cor, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual, são ‘diferenças que fazem diferença’ na forma como vários grupos de mulheres vivenciam a discriminação” (CRENSHAW, 2002, p. 173).

“parêntese” documental, os dilemas privados dos personagens em suas interações, no trabalho, em casa, na vizinhança. Consideradas suas variações, o parêntese vem indicar que as relações pessoais – notadamente, a intersubjetividade homem-mulher – podem ser compreendidas historicamente, pois se dão em meio a possíveis sociais, políticos e históricos¹⁰.

Lembremos da sequência em que Yolanda e Mario jantam com outro casal, Yoro e Midaglia, num restaurante requintado, e que se encerra, didática e emblematicamente, com o isolamento de Midaglia do grupo – ela aparece solitária, congelada na imagem que se desfaz na tela preta. Numa montagem intercalada, enquanto vemos as mulheres no banheiro se arrumando, os homens brindam na mesa. Midaglia critica o companheiro que diz estar sempre sem dinheiro. Yoro, por sua vez, confessa a Mario que ela não é “nada boa”, “tem muitos problemas”, e completa ainda se referindo à moça: “você sabe bem que nós não somos parecidos”. Percebe-se que o machismo de Yoro passa pela diferença não só de gênero, mas de cor e de classe: ele é mais branco e de classe social superior à de Midaglia. Na tomada em que os dois casais caminham pela rua, os homens alegres à frente, Yolanda se junta a eles e chama Midaglia, que permanece para trás. O desconforto de Midaglia sinaliza sua posição “inferior” à de Yolanda, mulher branca e de classe média, por quem Yoro não esconde sua admiração.

Logo após essa cena ficcional, vemos Yolanda de frente para a câmera, num procedimento típico de entrevista, confirmar sua preocupação com o futuro das crianças de Miraflores, em especial o das meninas: “Quando as garotas terminam a 6ª série, o que elas fazem? O que acontece àquelas garotas? Me preocupo com elas porque, seu destino — qual será? Não há nada que as force a continuar estudando”. Sob essas palavras surgem imagens documentais de duas jovens cubanas, a câmera acompanha uma delas, que reaparece na rua dançando entusiasmada entre um grupo de pessoas, quando um homem a esbofeteia no rosto, e uma confusão se forma.

¹⁰ Sem pretender uma contextualização histórica da complexa construção do(s) feminismo(s) em Cuba, cabe ressaltar que seu surgimento – referimo-nos às políticas de gênero que redundaram em formas de empoderamento e emancipação da mulher cubana – não se deu sem ambiguidades e polêmicas, como se pode notar pela análise do filme de Sarita. Pois o feminismo em Cuba se atrela ao projeto revolucionário, de modo que o “nacional-feminismo” (DAVIES, 1996), ao se pautar pela abertura à participação da mulher como agente combativa na defesa dos ideais revolucionários – através da inclusão no mercado de trabalho, das políticas públicas de minimização da dupla jornada de trabalho ou da legalização do aborto (conquistas da *Federación de Mujeres Cubanas*, criada em 1960) – se deram em vistas à implementação do socialismo que não previa, em sua gênese, as políticas identitárias. Como nos lembra Ana Maria Veiga (2018), ainda que Sara Gómez não manifestasse à época uma consciência propriamente feminista (colocando o ideário socialista como objetivo ideológico e moral acima de qualquer outra demanda), seu filme demonstra que a igualdade de classes não garante a igualdade de gêneros, pela própria dinâmica da sociedade apresentada.

O *off* que ouvimos é ainda o depoimento de Yolanda, que expõe o modo como o ciclo de vida da mulher cubana se assemelha a uma prisão que se repete estruturalmente:

Então essas garotas vão casar e ter filhos, e esses filhos virão a essa escola e essas crianças vão receber a mesma educação que suas mães, que estudaram até a 6ª série e não tiveram para onde ir. Esse mundo inteiro de que elas não conseguiram escapar. Eu queria que houvesse algo que as obrigassem a fazer outra coisa. [...] Para que nós não tenhamos esquecido as garotas.

Trata-se de um “nós” que, para além da escola, abarca todo um projeto de mudança social.

Em seguida, no ambiente escolar, acompanhamos uma conversa entre Yolanda e uma mulher negra, Mercedes – personagem real convidada a atuar ali – mãe do aluno Luís. Frente ao mau comportamento de Luís, que há três anos repete a segunda série, a professora pressiona Mercedes, exigindo-lhe que dê atenção ao filho e o oriente, ao que ela responde: “Eu saio de casa às cinco da manhã, vou para o trabalho. Tenho que começar às seis. O serviço de ônibus é muito ruim. Deixo todas as roupas deles prontas. São onze horas da noite e ainda estou lavando e passando. Eu não tenho só essa criança, eu tenho onze filhos”. Yolanda se mantém firme: “Eu não sei se será você ou o pai, ou se eles não têm um pai, mas alguém tem que tomar conta deles”. Até que um corte nos leva a outro diálogo, no qual uma professora mais antiga, personagem real da escola de Miraflores, repreende Yolanda por seu método de abordagem, que ao exigir friamente atitude daquela mãe poderá afastá-la da escola.

Nessa conjugação de sequências ficcionais e documentais, o isolamento de Midaglia – uma revolucionária como os companheiros, porém, além de mulher, negra e de origem pobre – ganha desdobramento e ampliação, de modo épico, nas cenas que se seguem e que enraízam a experiência privada num contexto no qual as mulheres enfrentam, entre outras dificuldades, a dupla jornada de trabalho. Vemos Midaglia e Mercedes, mas poderiam ser quaisquer outras mulheres pobres cubanas. O que está em jogo é a interseccionalidade que relê o feminismo a partir das várias vias de marginalização.

Essas vias são por vezes definidas como eixos de poder distintos e mutuamente excludentes; o racismo, por exemplo, é distinto do patriarcalismo, que por sua vez é diferente da opressão de classe. Na verdade, tais sistemas, frequentemente, se sobrepõem e se cruzam, criando intersecções complexas nas

quais dois, três ou quatro eixos se entrecruzam. As mulheres racializadas frequentemente estão posicionadas em um espaço onde o racismo ou a xenofobia, a classe e o gênero se encontram. Por consequência, estão sujeitas a serem atingidas pelo intenso fluxo de tráfego em todas essas vias. (CRENSHAW, 2002, p. 177)

Trata-se de um momento chave no filme, em que as mulheres negras e pobres são expostas, como notou Lesage (1979, p. 1), como as verdadeiras “marginais”, aquelas que restam “sem mudar”, ou que encontram as maiores dificuldades em meio à transformação sócio-política. As mulheres reais que a ficção incorpora expõem para a câmera, de modo realista e corajoso, que não é possível ser suficientemente “revolucionária” – tal como exige Yolanda, em seu papel de professora e porta-voz da revolução – quando se é obrigada a criar os filhos sozinha, equilibrando as tarefas de casa com a busca de sustento fora.

Os dilemas através dos quais Yolanda é interpelada na escola se referem às diferenças de classe que persistem, mesmo quando ela abraça a revolução, exibindo aquele jogo complexo entre o que se prospecta e o que se vive. A personagem feminina encarna então essa dimensão cindida, esse ponto cego do lugar de classe, que a faz exigir das mães o que não podem oferecer. Para além do machismo, vivido no microcosmo das relações íntimas, há outras formas de opressão que só as múltiplas vivências da condição feminina, ali confrontadas, permitem ver. As vidas de mulheres como a Mexicana e as mães de Lazaro e Luís não só contrastam com a experiência de uma mulher como Yolanda, mas oferecem uma contraface ao persistente comportamento predatório em relação às mulheres, celebrado pelo machismo de homens como Humberto. Além de encarnar bem o espírito da “sociedade” entre machos – que prega a solidariedade frente ao objeto de desejo comum, a mulher – Humberto é um homem indolente e desintegrado do projeto revolucionário. É sua mentira na fábrica, solicitando folga para visitar a mãe supostamente doente (quando se tratava de um encontro sexual), que provoca em Mario uma crise ética também reveladora do limiar entre a marginalidade e a cultura revolucionária.

Na trama ficcional, Mario, único que sabe do embuste tramado por Humberto, tenta, sem sucesso, dissuadi-lo. Quando Mario o desmascara na assembleia da fábrica, age eticamente pelo coletivo, porém logo depois se questiona e é tomado pela cumplicidade entre os “sócios” que viveram juntos uma história de marginalidade. Arrependido por delatar o amigo, Mario afirma que errou ao agir “como uma mulher”. A figura do feminino é acionada, aqui, como signo da fofoca, contradizendo o modo como a mulher que ele ama se posiciona na relação:

Yolanda é segura de si e não se deixa levar pelas intempéries machistas de Mario. Porém, ao mesmo tempo em que ele identifica sua ação contra o amigo ao que há de pejorativo no universo feminino, é sua relação com Yolanda (incentivadora da denúncia do embuste), que propicia essa virada moralmente implicada nos propósitos da revolução: a revelação de Mario de que Humberto traía a coletividade em prol de interesses individuais.

A questão identitária – o posicionamento machista de Mario – vai ser vista sob um prisma bem mais amplo e estrutural, que remete ao modo como a classe dos trabalhadores da fábrica coloca o espírito coletivo e político acima de interesses pessoais (“essa revolução é maior do que cada um de nós”, diz um deles). No limite, a trama nos conduz a pensar que os ideais da revolução só podem se efetivar caso sejam colocados em xeque valores e hábitos arraigados, como a cultura dos companheiros machos. Em outros termos, como nos diz Ruby Rich (1998, p. 98), Sara Gómez está completamente consciente de que as mudanças nas mentalidades (como nos mostra a faixa ficcional) não acompanham a mudança material propiciada, por exemplo, pela construção de novas casas (como aparece no discurso documental).

A interseccionalidade é, portanto, condição *sinequanon* para a abordagem feminista do filme, uma vez que estar no limiar homem-mulher é estar entre outras soleiras, em especial, entre o privado e o público – a vida doméstica e a transformação social. Se a vida privada é ampliada no filme, ao ser colocada em uma perspectiva contextual, a revolução, por sua vez, é problematizada do ponto de vista da vida cotidiana. Nesse sentido, Sara faz coro às mulheres de sua época, defensoras de que o caminho de emancipação feminina não poderia se dar apartado da esfera privada¹¹.

Assim, a partir da dialética operada pela montagem, privado e público são apresentados em suas especificidades, porém na condição de inseparabilidade que só o processo intenso de transformação política e social, flagrado em seu momento, permite ver. Uma querela atual, que faz ver quão incontornável é a interseccionalidade para a teoria e ação feministas, é a defesa de que o par machismo-feminismo não pode ser reduzido a uma questão identitária. Nesse sentido, *De cierta manera* é um achado cinematográfico para as espectadoras de hoje.

¹¹ A Linha Pró-Mulher de feministas radicais de Nova York, que tem início em 1969, acreditava na importância da esfera privada, na máxima de que “o pessoal é político”. Elas promoviam reuniões entre mulheres, onde se levantavam questões pessoais comuns ao sexo feminino, refletindo não só o seu caráter coletivo, mas quão ligadas estavam aos desmandos patriarcais e suas correspondências capitalistas. Tratava-se do retorno da esfera pública para a esfera privada e a implosão de seu cerceamento como prisão feminina (HANISCH, 1970).

O fio do par mulher-homem, que vai de Yolanda e Mario para outros personagens e situações, se lança, então, à dimensão mais ampla, sob a suspeita de que a promessa revolucionária não possa se sustentar sem que a cultura patriarcal e o machismo se debatam com seus próprios processos. Sem que as mulheres se debatam com os papéis que ocupam, como mães, professoras, trabalhadoras, esposas, na perpetuação dos valores revolucionários. Ruby Rich chama atenção para o modo como a montagem do filme faz esse alerta às avessas. Ao colocar lado a lado o depoimento de Mexicana sobre o sumiço de dez anos do pai de seus filhos e a cena do jogo de dominó entre os homens, na qual Humberto se gaba da conquista de uma nova “fêmea”, Sara sinaliza ao espectador que o homem que abandonou Mexicana poderia facilmente ser Humberto, “pois o código moral sem princípios do homem macho produz exatamente esse tipo de consequência social. A mulher, vitimizada, perpetua o ciclo de violência em sua casa, criando um filho propenso a continuar o padrão na próxima geração” (RICH, 1998, p. 99).

Interpelados pelo universo do trabalho, os protagonistas são confrontados a se repositonar sobre seu engajamento na proposta revolucionária, bem como sobre seus valores mais arraigados (os burgueses dela e os machistas dele). Porém, como casal, eles também se interpelam mutuamente, o que implicará outros embates não só na intimidade, mas na vida pública. Para Rich (1998, p. 96), Mario é o foco dinâmico do filme, pois está entre a revolucionária Yolanda e o chauvinista-alienado Humberto, e o que ele representa do código das ruas. Já Yolanda está entre a constante afirmação (verbal e comportamental) de seu desejo, sua autonomia feminina, a partir das investidas machistas de Mario, e sua inaptidão para lidar com mulheres de outra classe que têm uma vida diferente da sua.

Se estar no limiar entre a vida cotidiana e a vida pública encarna bem o espírito das feministas dos anos 1970, o filme também está à frente de seu tempo. Para além do que seria a denúncia de um legado sexista na Cuba pós-revolucionária, o mecanismo de *De cierta manera* se abre à constante problematização, onde os pares dialéticos não se superam. As transformações afetivas de uma mulher de classe média em busca de independência convivem e conflitam com aquelas cuja independência depende de condições materiais e estruturais que o ideal revolucionário promete garantir. O existencialismo cede lugar, então, à interseccionalidade, porém a matéria subjetiva do feminino não se apaga em meio a outras matrizes mais sistêmicas de subordinação e dominação. O que é possível graças ao foco local, contextualizado de Sarita, que concede historicidade às disputas femininas, desvencilhadas de

generalizações e abstrações, para ganhar corpo no cotidiano experimentado frente a um momento de transformação histórica.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BRASIL, André; MESQUITA, Cláudia. “O meio bebeu o fim, como o mata borrão bebe a tinta – notas sobre *O céu sobre os ombros e Avenida Brasília Formosa*”. In: BRANDÃO, A. et al. *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos*. Florianópolis: Unisul, 2012.

BURTON, Julianne. “Revolutionary Cuban Cinema”. *Jump Cut*, California, n. 19, p. 17-20, 1978.

CRENSHAW, Kimberlé W. “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero”. In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.10, n. 1, p. 171-188, 2002.

DAVIES, Catherine. “National Feminism in Cuba: The Elaboration of a Counter-Discourse, 1900-1935”. *The Modern Language Review*, Cambridge, v. 91, n. 1, p. 107-123, 1996.

DAVIES, Catherine. “Modernity, masculinity and Imperfect Cinema in Cuba”. *Screen*, Scotland, v. 38, n. 4, p. 345-359, 1997.

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

GUEVARA, Alfredo. “Um cine de combate”. *Pensamiento Crítico*, Havana, n. 42, p. 7-33, 1970.

HANISCH, Carol. “The personal is political”. *Notes (from the Second Year): Women’s Liberation*, New York, v. 43, n. 6, p. 76-77, 1970.

JOHNSTON, Claire. “Women’s cinema as counter-cinema”. In: JOHNSTON, Claire (org.). *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press, 2000 [1973]. p. 31-40.

LEÓN, Camila V. “De cierta manera: Lecturas de Frantz Fanon en Sara Gómez”. *Revista Visaje*, Cuba, 21 jun. 2014. Ensayos.

LESAGE, Julia. “One way or another: dialectical, revolutionary, feminist”. *Jump Cut*, California, n. 20, online, 1979.

OCASIO, Rafael; COLLEGE, Agnes S. “Ethnicity and Cuban revolutionary ideology in Sara Gómez’s *De cierta manera*”. *Polifonia Scholarly Journal*, Clarksville, v. 6, n. 1, p. 127-140, 2017.

PENSAMIENTO CRÍTICO. Havana: *Dossiê El Cine Cubano*, n. 42, jul. 1970.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICH, B. Ruby. “One way or another: Sara Gomez and the Cuban Experience”. In: RICH, B. Ruby. *Chick Flicks: theories and memories of the feminist film movement*. London: Duke Express, 1998. p. 92-102.

TEDESCO, Marina C. “A contribuição de Sara Gómez para a linguagem do documentário cubano pós-Revolução de 1959: uma análise de *Historia de lapiratería*”. *Revista Digital de Cinema Documentário*, Covilhã, n. 28, p. 104-117, 2019.

VEIGA, Ana M. “Radicalizar o ‘Cine Imperfecto’ cubano – Sara Gómez”. *História Revista*, Goiânia, v. 23, n. 1, p. 28-48, 2018.

submetido em: 2 abr. 2020 | aprovado em: 23 jun. 2020