

Um cinema afro-cubano? Conversa com Gloria Rolando*

Júlio Ramos

ramosj@berkeley.edu

Julio Ramos é autor de vários livros sobre literatura e cultura latinoamericanas. Atualmente trabalha em um documentário sobre o cineasta cubano Guillén Landrián.

* Realizei esta entrevista a Gloria Rolando para os leitores de 80 grados, no dia 26 de abril de 2013, no bairro La Habana Vieja, na capital cubana. Agradeço a Gloria suas respostas e as revisões que me sugeriu ao ler a versão editada da entrevista.

PPG|COM Programa de Pós-Graduação
COMUNICAÇÃO UFF
MESTRADO E DOUTORADO

Ao citar este artigo, utilize a seguinte referência bibliográfica

RAMOS, Júlio. *Um cinema afro-cubano? Conversa com Gloria Rolando*. In: **Revista Contracampo**, v. 27, n. 2, ed. ago-nov, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013. Pags: 34-48.

Tradução do espanhol para o português: Renata Pontes

Edição 27/2013

Contracampo
Niterói (RJ), v. 27, n. 2, ago-nov/2013.
www.uff.br/contracampo

e-ISSN 2238-2577

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como

Há pouco tempo estreou na cidade de Havana, Cuba, a terceira e última parte da trilogia 1912: Voces para un silencio, abarcador documentário de Gloria Rolando sobre os eventos que culminaram com o massacre de mais de 5.000 membros do Partido Independientes de Color apenas uma década depois da fundação da República Cubana em 1902. As primeiras partes foram projetadas em 2010 e 2011 e se somaram aos debates sobre a discriminação racial que, no ano passado, chegaram às comemorações do centenário do massacre e continuam até os dias atuais.

O extraordinário trabalho de Gloria Rolando estimula a reflexão sobre a contribuição do cinema documental à investigação dos traumas históricos e à construção de um arquivo audiovisual alternativo. Por sua vez, 1912 registra os desafios contemporâneos de um cinema inspirado - ao menos parcialmente - no projeto didático de dar voz aos silêncios e visibilidade aos corpos esquecidos, em tempos como estes, em que a saturação das instituições da memória nos força a questionar a noção de “documento” do passado, as fronteiras de arquivo e o cinema documental.

Não por acaso, vários anos antes de sair a primeira parte de seu documentário, Gloria Rolando produziu um filme de “ficção” sobre o mesmo tema, Raíces de mi corazón, em que se dramatizam as motivações e os limites da investigação do passado, assim como as dimensões pulsionais ou afetivas do trabalho histórico. “Meus sonhos são parte da realidade deste país”, diz a protagonista de Raíces de mi corazón, uma jovem investigadora, comprometida com o estudo dos discursos das mulheres negras no início do século XX, que se esbarra com a evidência do massacre de 1912 e decide seguir a pista dos acontecimentos nos arquivos.

É bem possível que amplas zonas do cinema contemporâneo transitem e ajudem a desvanecer as fronteiras entre a ficção e o documentário, particularmente nas hibridações que J. Rancière relaciona com as “ficções da memória” (em seu trabalho sobre os ensaios filmicos de Chris Marker). No entanto, a divisão do trabalho entre “ficção” e “documentário” continua sendo uma exigência, uma interpelação ineludível, que ordena as hierarquias e as demandas sociais que operam sobre o trabalho filmico, particularmente, no caso de um cinema que se propõe, abertamente, a “dar voz” aos

silêncios da história e colocar sobre a mesa os materiais de uma interpretação alternativa.

Gloria Rolando é uma documentarista com experiência. Trabalhos como *Pasajes del corazón y la memoria*, *Los hijos de Baragúa*, *Nosotros y el jazz* ou *The Eyes on the Rainbow* (este último sobre o exílio da militante afro-americana Assata Shakur em Cuba) comprovam a consistência de suas preocupações e o rigor de sua aproximação aos múltiplos relatos diaspóricos que atravessam a história cubana. Desde as margens afro-antilhanas da história insular, Gloria Rolando escuta atentamente os sotaques, as histórias e a música dos imigrantes provenientes das outras Antilhas: Islas Caymanes, Barbados, Haiti, Monserrat ou Jamaica, que, por sua vez, lembram conexões afetivas no Panamá ou nos Estados Unidos. Estes atos da memória não só compõem “histórias” sobre o passado como também estabelecem as condições de realização de associações e comunidades novas. Ao mesmo tempo, os testemunhos que, com frequência, contam histórias de fraturas e separações são inseparáveis das paisagens sonoras que operam nos documentários como uma espécie de correlato acústico, uma geografia afetiva que conjura à distância, nas complexas rotas das migrações antilhanas.

O tema diaspórico se projeta frequentemente no cinema e na literatura em função dos deslocamentos entre “metrópole” e “periferias coloniais”. Diferentemente o cinema caribenho de Gloria Rolando concretiza um mapa de ilhas y geografías caribeñas onde a grande história dos impérios se dispersa e se realocaliza em comunidades específicas situadas na interseção de línguas, músicas e tempos múltiplos que confluem em Cuba. As viagens entre as ilhas documentadas por Gloria Rolando me fazem lembrar, por momentos, o Caribe transinsular de algumas ficções porto-riquenhas de Ana Lydia Vega, as investigações de Yolanda Martínez San Miguel em *Caribe Two Ways: Cultura de la migración en el Caribe insular hispánico* e algumas preocupações de Myrna García Calderón em seu recente livro sobre *Los espacios de la memoria na literatura caribenha*. De fato, a literatura caribenha do exílio e da diáspora tem inspirado as cartografias antilhanas de Gloria Rolando, como ela mesma nos indica na entrevista que segue.

Do caribenhismo de Gloria Rolando surge o coletivo de produção filmica, Imágenes del Caribe, que a documentarista fundou em meados da década de 1990 para facilitar seus trabalhos já que, muitos deles, não ressoam entre as prioridades do Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC). Imágenes del Caribe é um grupo pioneiro - insiste a própria Gloria - que, atualmente, antecede e antecipa os emergentes modos de organização do cinema independente em Cuba. Efetivamente, desde 1990, Gloria vem explorando rumos da produção filmica que não tem contado com o apoio nem o reconhecimento das instituições oficiais. “Contudo”, de acordo com o que nos conta na entrevista que segue, “sim, (tem) onze filmes concluídos”. E acrescenta: “eu faço o cinema que quero e esta tem sido a minha maior satisfação”.

Por outro lado, sua relação com o ICAIC é muito complexa. Gloria Rolando se formou como realizadora no ICAIC, onde ainda mantém sua filiação de trabalho. É possível contar o número de mulheres cineastas na história do ICAIC. São ainda menos numerosas as realizadoras negras. Não por acaso, logo depois de ter trabalhado como assistente de direção em vários filmes de Rigoberto López Pego e Sergio Giral - dois importantes precedentes no ICAIC - Gloria Rolando quis fazer seu primeiro filme sobre a legendária Sara Gómez, documentarista negra dos anos sessenta, cuja obra fundadora terminou truncada por sua morte prematura em 1974. Sara Gómez faleceu antes da edição final de seu primeiro longa metragem, De cierta manera, uma fusão inovadora entre documentário e ficção que foi concluída postumamente graças a Tomás Gutiérrez Alea que, na época, trabalhava em La última cena, um filme histórico sobre a escravidão.

As discussões sobre o cinema nacional no ICAIC raras vezes enfatizaram a necessidade de combater o imaginário racializado dos meios nacionais e internacionais, esse esquema óptico normativo em que se inscrevem os múltiplos corpos na ordem simbólica da cidadania. Neste sentido, não é aleatório que um dos principais objetivos do cinema de Gloria Rolando seja armar um arquivo alternativo das representações audiovisuais, assim como realizar uma exploração rigorosa dos gêneros discursivos da cultura negra, particularmente na música e na dança, mas também na literatura e imprensa independente das sociedades negras. Até mesmo seu cinema se institui a

contrapelo dos regimes audiovisuais do racismo. Este, por exemplo, é um dos temas tratados com agudeza em *Nosotros y el jazz*, um documentário sobre a importância das manifestações da cultura afro-americana em espaços de grande vitalidade social, criados por afro-descendentes cubanos seguidores do jazz, em 1950. O filme também aborda o destino dessas manifestações depois do bloqueio e das políticas culturais da revolução, pressões que abriram uma brecha profunda entre o mundo afro-cubano e sua importante contrapartida nos Estados Unidos. Convém insistir na importância do trabalho de Gloria Rolando sobre as sociedades negras e os espaços afetivos da sociabilidade afro-descendente porque a dimensão racializada destas sociedades tem sido um dos aspectos mais candentes e, para alguns, mais ameaçadores, das polêmicas sobre a raça e o racismo durante os últimos anos, não só em Cuba, mas também no Brasil, na Colômbia e em outros países latino-americanos onde a existência destas sociedades negras colocam em questão os mitos fundadores da integração cultural.

Até 1912: Voces para un silencio, os documentários de Gloria Rolando tinham focalizado, quase exclusivamente, as dimensões espirituais e culturais das comunidades e sociedades negras: a crença, o canto, a dança, as inflexões sonoras da própria língua. A diferença, a trilogia sobre a fundação do Partido, a insurreição e o massacre dos Independientes de Color em 1912 explora um acontecimento de dimensões trágicas. Entretanto, não há que deixar - se seduzir facilmente pela divisão hierárquica entre o trauma histórico e as formas ou práticas aparentemente “leves” da “cultura”. Neste sentido, é muito interessante observar como Gloria Rolando mobiliza os recursos (e os estilos) da criatividade cultural neste filme, onde, certamente, a música cumpre uma função política fundamental.

Este documentário implicou anos de investigação. Acarretou uma busca quase arqueológica de materiais impressos, fotográficos e musicais. O documentário facilita uma aproximação à vida material dos discursos, assim como às interpretações de vários historiadores que têm enfatizado a necessidade de analisar o papel da raça e da discriminação racial como um aspecto central da história (inclui entrevistas a Eduardo Torres Cuevas, Tomás Fernández Robaina, Alejandro de la Fuente, Yesenia Selier, entre outros). A colaboração com os historiadores e outros intérpretes põe em cena, em 1912, um drama interno de vozes e autoridades cuja tensão e efeitos no documentário

merecem ser analisados com mais atenção, em outro momento. Neste sentido, 1912 não só documenta um acontecimento traumático da história, também registra o surgimento de novas interpretações, vozes ligadas a sujeitos sociais emergentes, cujos contra relatos conduzem à interrupção e desprogramação das rotinas e hábitos da recordação ou interpretação histórica normativa.

Há uns anos, quando começou a editar a primeira parte de 1912: Voces para un silencio, Gloria tinha clareza do papel fundamental que a trilha sonora deveria cumprir, neste processo de reinterpretação histórica. O que - seguramente - ainda não podia prever era o debate que ia provocar uma das peças musicais que usou no seu documentário: o “rap del dúo” Obsesión (Alexey Rodríguez Mola y Magia López). Sobre este tema, Roberto Zurbano destacou lucidamente (“1912: Voces para un silencio, un grito de alerta para el siglo XXI”, AfroCubaWeb 4-12-2012) como a voz dos rappers encarna, neste filme, a condição futura de uma interpretação alternativa do passado. Gloria Rolando havia montado as vozes dos rappers sobre enquadramentos quase fixos de rostos silenciosos, interrogantes de jovens negros de hoje. Sem dúvida, os jovens rappers marcam uma das instâncias da complexa temporalidade do trauma e do trabalho da memória nesta importante obra cinematográfica.

Júlio Ramos: Felicitações pela estreia do terceiro capítulo de 1912. Voces para un silencio.

Gloria Rolando: O capítulo três e o final desta aventura que inclui a única ficção que eu realizei, Raíces de mi corazón, baseada em uma família que arrasta o passado de um personagem pertencente ao Partido Independientes de Color.

J. R.: O que te levou a produzir este complexo trabalho de revisão histórica? Como se investigam os silêncios e os esquecimentos da história através do material fílmico?

G.R.: Primeiro tenho que me remontar a Raíces de mi corazón em que se começa a tocar o fato histórico no âmbito familiar, individual e da memória coletiva. Minha primeira aproximação ao Partido Independientes de Color e ao massacre de 1912 surgiu da inquietude de querer saber o que aconteceu com essas famílias cubanas que terminaram quebradas, vazias, com o desaparecimento de muitos de seus membros.

Lembro de muitas conversas com a doutora Leyda Oquendo em que esse era um dos temas que mais me comovia: Como haviam se sentido os negros cubanos naquele momento? No futuro, puderam dizer em voz alta e com orgulho, “meu avô ou bisavô foi membro do Partido Independientes de Color”? Por isso, parti desta aproximação mais pessoal. Também me senti motivada pelos mistérios da diáspora africana, pelos silêncios que existem ao redor de nossas famílias, de nosso passado, em que, às vezes, há páginas de glória, mas também há muitas outras tão dolorosas que é melhor esquecer. Eu acredito que os negros contribuíram ao silêncio por diversas razões que se analisam, em seguida, na obra documental, mas a dor deve ter sido um elemento muito importante para convocar esse silêncio e esse esquecimento voluntário. Não é o mesmo dizer que meu avô foi mambí (soldado do exército insurgente durante a Guerra de Independência) que dizer que tinha sido membro do Partido Independientes de Color.

J. R.: Ainda que muitos dos Independientes de Color tenham sido mambises e heróis da guerra de independência...

G. R.: Essa é a grande contradição. Depois, começo a cavar essa história e surge o projeto de 1912. A isso, se soma um acontecimento fortuito: a produção de Raíces se realiza entre 1999 e 2001 e dois anos depois Aline Helg aparece com uma pequena verba da universidade onde trabalhava nos Estados Unidos, para filmar uma série de entrevistas necessárias para seu trabalho docente. Entrevistamos Eduardo Torres-Cueva, Tomás Fernández Robaina, Silvio Castro - que já tinham publicado o libro La masacre de los Independientes de Color en 1912 - e Fernando Martínez Heredia. Também tivemos a possibilidade de ir ao Oriente e contar com a ajuda de Concepción Portuondo, a filha de Serafín Portuondo Linares. Ela nos recomendou algumas pessoas que deveríamos ver e, assim, se deu início a abordagem do tema na região oriental para que não ficassemos somente com as opiniões da zona ocidental. Estas entrevistas dão base a 1912.

J. R.: Os debates sobre a discriminação racial, muitas vezes, registram a tensão entre a experiência da raça e uma ideia geral da cubanidade e da nação. Por exemplo, no seu documentário, tenho a impressão de que uma das tensões que representa o movimento negro naquele momento histórico se deve à tentativa de redefinir uma ideia discriminadora ou exclusiva de cubanidade. Como vê essa contradição hoje em dia?

G. R.: No documentário, ao longo dos três capítulos, se evidencia que uma das razões de sua luta é a inclusão de todos os cubanos. É um Partido de negros e mestiços, mas, no segundo capítulo, se mostra que eles também admitiam pessoas brancas. O jornal *Previsión* está encabeçado por uma frase de José Martí e outra de Maceo. Eles declaram que não são racistas e que buscam a integração. Para eles, essa ideia estava muito clara mas para o ideal de nação cubana era uma espécie de elemento discordante. Um historiador de Guantánamo, que aparece no primeiro capítulo, conta que as mesmas pessoas que haviam criado parques e escolas separadas na sociedade acusavam os *Independientes* de ser racistas... Quando as pessoas tiverem oportunidade de ver os três capítulos vão se dar conta das enormes contradições que existiam ao redor do tema racial que, com certeza, persistem de uma maneira ou de outra no presente, porque são temas não resolvidos que se herdam da história. Mas é, precisamente, visitando a história que se entende muitas coisas do presente. Não está desconectado, somos um mesmo povo que segue uma mesma marcha.

J. R.: Vários de seus documentários mobilizam recursos da investigação de arquivo. Mas aqui há um trabalho diferente, em parte, pelo assessoramento dos historiadores como personagens ou testemunhas do documentário. Isto foi um desafio?

G. R.: Sim, mas não somente por isso. Também porque, essa era a única forma de fazer o documentário pois contava com poucos recursos. Sabia que não ia poder introduzir elementos de ficção, por exemplo, cenas dos *Independientes*, porque isso requeria atores, vestuários, maquiagem da época. Desde o princípio, pensei que ia ser um tremendo desafio pois tinha que ser um projeto muito barato - que já era muito caro para mim - de modo que deixei o projeto descansando. Primeiro, fiz *Nosotros y el jazz*, *Caimaneros* e voltei a retomá-lo. Foi um processo que durou sete anos, de 2003 a 2010. Neste tempo, realizei uma ampla investigação de materiais de arquivo, de fotos. Me dei conta de que devia situar essas figuras em um contexto, falar da participação dos negros na luta pela independência e, assim, surgiu o capítulo um que é muito educativo. Era necessário também, contar o que aconteceu antes da fundação do Partido *Independientes de Color*, encaminhar a explicação do porque de um partido político de negros no início da República.

J. R.: Seu trabalho de edição mistura o material de arquivo com as dimensões mais subjetivas ou, até mesmo, imaginativas da memória...

G. R.: Sim, em todos os materiais foi necessário investigar, mas eu gosto de incluir uma linguagem espiritual mais próxima ao que poderia ser o mundo das lembranças. Por isso, no capítulo dois, se dá a conhecer quem foram estes líderes do Partido Independientes de Color. Eu me aproximo, por exemplo, ao casamento de Evaristo Estenoz, de maneira dramática mas, ao mesmo tempo, bonita porque queria revelar estes aspectos. Quando você trabalha com personagens que foram tão satanizados, deve mostrar quem eram, o que aconteceu com eles. O primeiro capítulo, que é muito didático, também tem momentos de grande espiritualidade, por exemplo, quando se escuta o Hino Nacional em alalúde na cena da morte de Quintín Banderas ou o blues americano quando se fala dos linchamentos.

J.R.: A música contribui à edição dos materiais de arquivo...

G.R.: Quando vou à sala de edição levo a posição de cada melodia. Por isso as imagens fluem, porque estão em sintonia com a música e eu dou muito valor a isso. Neste documentário utilizo música tradicional, como por exemplo, María Teresa Vera para ambientar a cena de ida à guerra de independência; danzones tradicionais para identificar a República y La Habana e também utilizo algumas pontes musicais, como o rap para dar voz aos mais jovens. Eu sempre quero integrar mas, para conseguir, tenho que procurar o mundo sonoro de tudo isto desde o início da investigação. Tenha em conta que minha formação é musical. Na minha época de estudante, entre os 11 e os 18 anos, estudei no Conservatório de Música Amadeo Roldán em La Habana.

J.R.: Em 1912 aparecem uns jovens rappers que dão a impressão de ser a projeção do mundo afro-descendente do futuro. Como chegou a eles?

G.R.: Exatamente. Tomasito Fernández Robaina deu, há muitos anos, uma oficina sobre a história do negro em Cuba e deu este capítulo dos Independientes de Color. Esses rappers, ao ter conhecimento dessa história por meio das conferências

apaixonantes de Tomasito, se perguntavam: “Mas isto aconteceu aqui em Cuba? Como é possível que depois de ter passado pelo ensino fundamental, médio e universitário, além de ter participado de conferências, nunca tinha escutado falar disso?”. Eu utilizo esse rap para dar voz aos mais jovens, introduzo um elemento moderno e lhe dou um pouco de projeção. Esse documentário se chama 1912: Vocês para un silencio. O rap é a voz das novas gerações.

J.R.: Vários de seus documentários nos deixam com a sensação de ter visitado um mundo deslocado por separações profundas, diaspórico, onde a música cria conexões entre lugares e épocas distantes e, ao mesmo tempo, muito próximas da história caribenha. Por exemplo, me refiro a Caimaneros e Los hijos de Baraguá, em que você explora as migrações entre as Antilhas menores e Cuba. Como chegou ao tema das diásporas caribenhas?

G.R.: Eu chego a esses temas através da literatura. Los hijos de Baraguá está dedicado a George Lamming, Nicolás Guillén e Rex Nettleford. Eu comecei a viajar pelo Caribe antes de ter ido ao Caribe, graças à literatura. No Castillo de mi piel, romance de George Lamming, um dos parágrafos conta que a família estava desconectada... Logo depois, você chega a Baraguá e se encontra com os protagonistas dessa história. Um deles diz: “Miss Jones estava com sua avó porque os pais estavam no Panamá, a família destrozada”.

J.R.: Ambos, Caimaneros e Los hijos de Baraguá introduzem uma geografia caribenha que tem sido pouco explorada no cinema porque as lembranças e as músicas dos personagens circulam entre Barbados, Monserrate, Islas Caymán, Panamá, Jamaica... É um Caribe que cruza ilhas, línguas, mapas imperiais.

G.R.: É meu estilo também tomar um capítulo da história de Cuba, a partir de sua relação com o Caribe. Essa era a coisa. Por exemplo, essa migração aqui em Cuba, a princípios do século XX, ao redor do mundo açucareiro, foi uma migração totalmente econômica, no Central Baraguá, que era da Baragua Sugar Company, e que hoje em dia é o Central Equador. A migração é o tema central desses romances que leio e depois converto nos documentários que menciona.

J.R.: Qual foi seu primeiro trabalho sobre as migrações?

G.R.: O primeiro que eu fiz, nos anos oitenta, foi *En la memoria*, com o diretor Santiago Villafuerte. Eu ainda não dirigia, trabalhei como assistente de direção e roteirista. O tema é o emigrante haitiano que vem a Cuba, no mesmo período que emigraram das outras West Indies. Faço esse documentário no ano de 1987 ou 1988. Nessa zona de Camaguey onde nós filmávamos, começo a me encontrar com outro tipo de imigrantes que se autodenominavam “os ingleses”. Eu perguntei quem eram os ingleses. Claro que eu sabia que, em Cuba, havia pessoas da Jamaica, mas ficou gravado o tema, e depois de ter feito *Oggun* e um curso de pós-graduação dedicado à literatura do Caribe (meu tema de pós-graduação foi a migração caribenha), eu retomo isso em *Los hijos de Baraguá*. Os romances que eu li - *El compadre General Sol*, *Gobernadores del rocío*, *En el castillo de mi piel* - que eram os que estavam traduzidos ao espanhol, me levaram a este fascinante tema da migração. Foi assim que surgiu a ideia de fazer *Los hijos de Baraguá*. Em meu próximo trabalho quero retomar, novamente, o tema dos haitianos.

J. R.: Há um trabalho sensorial que distingue seu estilo. Um trabalho com os detalhes da vida material, por exemplo, com o cuidado do corpo e a estilização dos elementos afros - na comida, na corporeidade da dança, na música - que contribui para intensificar o poder afetivo da lembrança nessas geografias diaspóricas.

G.R.: Sim, às vezes isso está presente na própria filmagem, a comida, a paisagem, a música. A música é um elemento fundamental no Caribe, às vezes está na filmagem, mas também é um trabalho de edição, por exemplo, onde se colocam essas danças, essas músicas. O que eu fiz em *Los hijos de Baraguá* com a canção *Matilda* é quase um videoclipe. São licenças que eu me permito. Nos documentários convencionais não se faz isso, um documentário comercial da televisão pública é bem informativo. Como eu não trabalho para nenhum mercado, trabalho por prazer, introduzo o tema de *Matilda* e, quando quero, o interrompo para que as pessoas se apresentem e depois sigo com *Matilda*. Integro esta espécie de clipe, mas, para conseguir isso, desde que estou investigando procuro o mundo sonoro de tudo isto. Lembre sempre que sou música.

J.R.: Em *Nosotros y el jazz*, a música e a dança estabelecem conexões entre o mundo afro-descendente cubano e o norte-americano, laços que haviam sido cortados pela dupla pressão da revolução e do bloqueio.

G.R.: O contexto em que se desenvolve *Nosotros y el jazz* foi um momento bem especial em La Habana, um momento em que se começou a dançar o jazz nas sociedades negras, antes de 1959, quando havia uma conexão muito forte com a cultura americana e o jazz era um componente importante. Nesses anos, da mesma forma que se escutava Benny Moré, se escutava um clássico da música universal. Aí estava o jazz que se escutava nas vitrolas das bodegas e nos bares habaneros. E estava também esse lugar que se chama Two Brothers - que agora não tem nenhum sabor porque se escuta a mesma música que se toca em outros lugares - mas, naquela época, era um lugar de jazz. Aí ficavam os marinheiros que chegavam ao porto e colocavam essa música. Os membros destas sociedades negras habaneras se apaixonaram por aquela música, sem deixar de escutar outros gêneros. Lembrando que essa foi a época de ouro do chá-chá-chá, se dançava também *danzón*...

J.R.: A conexão com o mundo afro-norte-americano também aparece em *The Eyes of the Rainbow*, sobre o exílio de Assata Shakur em Cuba, que conta como este exílio a transforma, pelo contato com a cultura cubana, com a música, a espiritualidade afro-cubana...

G.R.: Já de outra maneira... essa é a história de uma lutadora política que chega aqui e se encontra com todo esse background da cultura afro-cubana e participa, a sente. Por isso a introduzo através da coreografia do grupo da minha irmã, que é o grupo que está cantando e em certas ocasiões dançando no documentário, *Vocal Baobab*.

J.R.: A dança aparecia em outros filmes mas aqui tem uma dimensão espiritual que vai transformando e ampliando a ideia reduzida de militância que carregava Assata Shakur. Quanto tempo você trabalhou com ela?

G.R.: Um ano na preparação do material, embora já a conhecesse antes. Foi ela quem me pediu que fizesse.

J.R.: Está filmada em um estilo diferente...

G.R.: É mais ao estilo de Ogun, un eterno presente. Comparando isso com 1912, se percebe que são linguagens filmicas diferentes.

J.R.: Voltemos a 1912. Embora eu saiba que foi um projeto realizado de forma independente, me pergunto, como esse documentário foi recebido no ICAIC?

G.R.: Ninguém disse nada. Nós realizamos as produções e não nos sentamos para debater. Isso foi em uma época passada, quando havia grandes debates sobre a produção nacional e internacional. Lembrando também que o cinema documental não chama tanta atenção. Tenho recebido mais comentários de gente de fora do ICAIC, mas ninguém se dedicou a escrever muito, exceto Roberto Zurbano, que escreveu sobre os dois primeiros capítulos.

J.R.: Gloria, creio que você é das poucas mulheres diretoras com filiação direta no ICAIC...

G.R.: Bom, há Marina Ochoa, Lourdes Prieto, Lourdes de los Santos, Marilyn Solaya, Lisette Vila, que pertencem ao Projeto Palomas, que é patrocinado pelo ICAIC.

O que acontece é que não há um movimento de mulheres dentro do ICAIC, temos navegado muito sozinhas, apoiando-nos cada uma como possível...

J.R.: Que antecedentes reconhece como diretora negra?

G.R.: Como antecedente, Sara Gómez, a quem não conheci pessoalmente porque eu entrei em 1976 e ela faleceu em 1974.

J.R.: Conhecia os filmes de Sara Gómez?

G.R.: De cierta manera, os outros filmes eu comecei a ver quando quis fazer um documentário sobre ela. Não pude fazer nesse momento porque não tinha apoio, porque esta ideia de cinema independente - de que sou uma das pioneiras - não se entendia muito bem em 1989, 1990.

J. R.: Agora pensa em retomar o projeto de filmes sobre Sara Gómez?

G.R.: Não, o melhor do projeto de Sara foi conhecer sua obra e alguma coisa da geração com que ela se vincula: Pedro Pérez Sarduy, Eugenio Hernández Espinosa, Nancy Morejón, Gladys Ergue, Inés María Martiatu. Isso me ajudou a entender um pouco mais este movimento de intelectuais afro-descendentes, porque me sentia isolada, não somente como mulher, mas também como negra. Eu tinha trabalhado com Sergio Giral em Maluala, em 1979, como assistente de direção. Depois trabalhei bastante com Rigoberto López, o último diretor com quem estive como assistente. Com ele fiz Barrio chino, El viaje más largo, Mensajero de los dioses, um documentário sobre os catalães e outro sobre o último mambí na zona ocidental. Isso me aproximou do tema afro. Depois de Mensajero de los dioses, faço Oggun, un eterno presente...

J.R.: Então, você também toma o rumo das produções independentes?

G.R.: Sim, Oggun foi feito com a Video América em 1990 e terminado em 1991. Foi uma coprodução do ICAIC com a Video América, a única opção que encontrei para fazer esse documentário. No ICAIC não tinha vez, não interessava, e, além disso, ia ser muito difícil em película. Eu tenho feito minha obra em vídeo. É preciso ter em conta que o surgimento da tecnologia de vídeo proporcionou às pessoas como eu a opção de sair da película. Embora outros considerem um meio menor, foi o meio em que pude expressar-me. Estou muito conformada e tranquila com isso porque é preciso ser realista: ou fica com esses temas dentro de você, com esse desejo, morre e seca por dentro ou se adapta e joga para frente. Agora estou tentando conseguir o apoio do ICAIC para retomar o projeto sobre os haitianos.

J.R.: Como e quando você criou o grupo de produção Imágenes del Caribe?

G.R.: O inventei com amigos meus, como, por exemplo, Juan Demósthene, técnico de som; Melvin Díaz, que trabalhou comigo como editor de Oggun; Gilberto Martínez, que era meu marido, de efeitos especiais, e era do ICAIC, e depois foi meu operador de câmara, e também minha irmã, que me ajuda com os arranjos musicais dos cantos tradicionais. Esse é o grupo Imágenes del Caribe. O grupo se forma em 1994 ou 1995 e aparece nos créditos desde Los hijos de Baraguá.

J.R.: Quais são as dificuldades que confronta, hoje em dia, a produção independente em Cuba?

G.R.: Os recursos. Eu demoro muitíssimo em assegurá-los.

J.R.: Como se arrecadam fundos?

G.R.: Eu faço parte de uma geração não muito esperta para buscar financiamento. Os mais jovens vão e tocam a porta de uma embaixada. Eu sou mais conservadora. Não conheço os mecanismos nem as bolsas que oferecem. Não tenho as conexões que os jovens têm agora. Por isso, meus processos de produção são mais angustiantes. O financiamento sai das pouquíssimas vezes que vou aos Estados Unidos, independentemente das pessoas que me ajudam economicamente nos meus projetos. Viajo pouco à Europa e aos Estados Unidos. Há limitações sendo uma cubana que vive aqui.

J.R.: Como o Estado define o trabalho de vocês? Há uma categoria reconhecida de “pessoa jurídica” ou de empresa autônoma do ICAIC?

G.R.: Nós não somos uma empresa, nem temos escritório. Você não se dá conta de que sou eu e meus sonhos?! Junto amigos que me ajudam porque antes fazia as investigações, mas agora não posso dedicar tantas horas na biblioteca, tenho que procurar alguém que me ajude. Na medida em que os temas se complexificam, vou me apoiando nas investigações feitas por outras pessoas.

J.R.: Já há uma discussão organizada sobre o cinema independente? O Estado tem categorias para reconhecer o trabalho e esta forma alternativa de fazer cinema?

G.R.: Não, na última assembléia de balanço do ICAIC, no início deste ano, o presidente propôs buscar formas de se tornarem mais organizados, precisamente, porque depois que você faz as obras em qualquer gênero, o problema seguinte é como distribuí-las... Agora mesmo eu não tenho nada em minhas mãos, nem uma câmara, mas sim, tenho onze filmes terminados. Realmente, eu tenho feito o cinema que quero e essa é minha maior satisfação.