

### ***Guanabacoa: Crónica de mi familia: o pioneirismo de Sara Gómez no documentário autobiográfico***

Por Marina Cavalcanti Tedesco\*

**Resumo:** Sara Gómez, mulher negra e primeira diretora cubana, é há algumas décadas estudada pelas questões de gênero e de raça presentes em sua filmografia. Não obstante, existem ainda outros aspectos da carreira da realizadora extremamente importantes e que quase não foram discutidos. No presente texto, trataremos do seu pioneirismo no cinema documental autobiográfico através de uma investigação sobre *Guanabacoa: Crónica de mi familia* (1966). Para uma melhor compreensão da importância deste filme faremos, após uma breve apresentação da cineasta, algumas considerações sobre o documentário em primeira pessoa e autobiográfico. Em seguida, recorreremos à revisão da bibliografia e à análise fílmica a fim de identificar de que forma Gómez construiu sua auto-inscrição cinematográfica e a maneira como esta lhe permitiu acessar sua família e falar sobre algo mais abrangente: ser negro ou negra na ilha, antes e depois da Revolução.

**Palavras-chave:** Sara Gómez, documentário autobiográfico, pioneira, *Guanabacoa: Crónica de mi familia*.

### ***Guanabacoa: Crónica de mi familia: el pionerismo de Sara Gómez en el documental autobiográfico***

**Resumen:** Sara Gómez, mujer negra y primera directora cubana, es estudiada hace algunas décadas, debido a las cuestiones de género y de raza presentes en su filmografía. No obstante, existen otros aspectos de la carrera de la realizadora extremadamente importantes y que casi no fueron discutidos. En el presente texto, trataremos su condición de pionera en el cine no ficcional autobiográfico a través de una investigación sobre *Guanabacoa: Crónica de mi familia* (1966). Para una mejor comprensión de la importancia de este filme haremos, después de una breve presentación de la cineasta, algunas consideraciones sobre el documental en primera persona y autobiográfico. Enseguida, recurriremos a la revisión de la bibliografía y al análisis fílmico a fin de identificar de qué forma Gómez construyó su auto-inscripción cinematográfica y la manera como ésta le permitió acceder a su familia y hablar sobre algo más amplio: ser negro o negra en la isla, antes y después de la Revolución.

**Palabras clave:** Sara Gómez, documental autobiográfico, pionera, *Guanabacoa: Crónica de mi familia*.

### ***Guanabacoa: Crónica de mi familia: Sara Gómez's pioneering spirit in the autobiographical documentary***

**Abstract:** Sara Gómez, black woman and first female Cuban director, has been studied for decades, due to the gender and race issues present in her filmography. However, there are other aspects of the filmmaker's career that are extremely important and were hardly discussed. In the present text, we will treat her condition as a pioneer in autobiographical non-fictional cinema through an investigation on *Guanabacoa: Crónica de mi familia* (1966). For a better understanding of the importance of this film, we will make, after a brief presentation of the filmmaker, some considerations about the documentary in the first person and autobiographical. Next, we will resort to a review of the bibliography and a filmic analysis in order to identify how Gómez built his cinematographic self-registration and how it allowed her to access her family and talk about something broader: being a black man or black woman in the island, before and after the Revolution.

**Key words:** Sara Gómez, autobiographical documentary, pioneer, *Guanabacoa: Crónica de mi familia*.

**Fecha de recepción:** 24/04/2020

**Fecha de aceptación:** 06/02/2021

Sara Gómez, mulher negra que se tornou a primeira diretora cubana,<sup>1</sup> é há algumas décadas estudada pelas questões de gênero e de raça presentes em sua filmografia.<sup>2</sup> Tal interesse acadêmico é motivado, entre outras razões, pela precocidade com que Gómez pautou estes temas dentro do cinema latino-americano, por ter feito isso no Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) em pleno *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), que

---

<sup>1</sup> Diante da atividade da realizadora espanhola Rosina Prado na ilha, é impossível precisar quem foi a primeira cineasta em Cuba. Contudo, não há nenhuma dúvida que Sara Gómez foi a primeira (e por longos anos a única) diretora de cinema cubana.

<sup>2</sup> Podemos citar Ann E. Kaplan (1989), Julianne Burton (1994), Haseenah Ebrahim (2007), Lourdes Martínez-Echazábal (1994), Olga García Yero (2017) e Sandra Álvarez Ramírez (2011), entre inúmeros outros estudos.

---

tinha sua centralidade na classe e na luta anti-imperialista<sup>3</sup>, e pela complexidade com a qual levou o machismo e o racismo para as telas.

Não obstante, existem ainda outros aspectos da carreira da realizadora extremamente importantes e que quase não foram discutidos. Nesse sentido, publicamos um artigo apontando a participação de Gómez na conformação da linguagem do documentário em Cuba após a Revolução de 1959 (Tedesco, 2019), em geral atribuída quase que exclusivamente a Santiago Álvarez. E no presente texto trataremos do seu pioneirismo no audiovisual documental autobiográfico através de uma investigação sobre *Guanabacoa: Crónica de mi familia* (1966).

Para uma melhor compreensão da importância deste filme faremos, após uma breve apresentação da cineasta, algumas considerações sobre o documentário em primeira pessoa e autobiográfico na América Latina e no mundo. Não é nosso objetivo esgotar os debates pertinentes a um tópico tão vasto, mas sim localizar Sara Gómez e *Guanabacoa: Crónica de mi familia* dentro de tal universo.

Por fim, recorreremos à revisão da bibliografia que se dedicou à obra e, principalmente, à análise fílmica para compreendermos de que forma a diretora construiu sua auto-inscrição cinematográfica e a maneira como esta lhe permitiu acessar sua família e, como desdobramento disso, falar sobre algo

---

<sup>3</sup> Com a derrocada de governos mais ou menos progressistas e o início de um novo ciclo de ditaduras na América Latina, Cuba se tornou um lugar estratégico para guardar ou terminar filmes e mesmo para se exilar. E o ICAIC assumiu o papel de "casa" e porta voz do *Nuevo Cine Latinoamericano*. A revista *Cine Cubano* dedicou muito espaço em suas páginas para o movimento, e é na ilha onde ocorre, desde os anos 1970, o Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, e onde estão a Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano e a Escuela Internacional de Cine y Televisión.

mais abrangente e político: ser negro ou negra na ilha, antes e depois da Revolução.

### **Sara Gómez na terceira pessoa**

Nascida no começo da década de 1940 em Guanabacoa, antiga cidade que compõe a Provincia de Ciudad de la Habana, Sara Gómez Yera cresceu em uma família negra em um momento em que parte considerável de seus membros já tinha ascendido à classe média, principalmente através da música. Ela mesma teve uma rigorosa formação musical durante anos. Estas heranças familiares serão muito importantes e perceptíveis em seus filmes. *Guanabacoa: Crónica de mi familia* evidentemente é um deles, mas podemos citar, entre outros, *...Y tenemos sabor* (1967), que leva a música cubana às telas, e sua produção mais conhecida, *De cierta manera* (1974), onde questões de classe, raça e gênero são indissociáveis.

Gómez ingressou muito nova no ICAIC, onde trabalhou 13 dos 31 anos de sua curta vida interrompida pela asma. Não queria ser, como seus amigos ouviram inúmeras vezes, "uma negra de classe média que tocava piano" –falando, assim, de sua família, na qual vários homens eram instrumentistas (o que veremos em *Guanabacoa: Crónica de mi familia*)–. No entanto, como muitos de seus antepassados, manteve-se na área da cultura. Antes de entrar no ICAIC teve uma passagem pelo jornalismo cultural, atuando na revista *Mella* e no semanário *Hoy Domingo*, e foi aluna do Primeiro Seminário de Etnologia e Folclore (1960-1961). Olga García Yero, autora de *Sara Gómez: un cine diferente* (2017), defende que é possível encontrar reverberações das experiências que ela que viveu durante o seminário em quase toda a sua filmografia (análise a qual corroboramos).

Na edição 127 da revista *Cine Cubano*, Tomás Gutiérrez Alea (Padrón et al, 1989: 37), de quem a cineasta foi uma colaboradora muito próxima, afirmou desconhecer como ela chegou até o cinema. Trata-se de uma lacuna na história de Sara Gómez que ainda precisa ser preenchida. Mas sabemos que assim que entrou no instituto Gómez já foi para a área da direção. Como ocorria com os iniciantes, ela conjugava a realização de episódios do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* e da *Enciclopedia Popular* com assistências para nomes como Alea e Roberto Fandiño.

Sara Gómez viveu intensamente aquela que é considerada a década de ouro do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Clássicos do audiovisual latino-americano eram filmados –*Lucía* (Humberto Solás, 1968), *Memorias del Subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), etc–. Havia um enorme trânsito de intelectuais e cineastas na ilha. Gómez, por exemplo, teve a oportunidade de ser assistente de direção de Agnès Varda em *Salut les Cubains* (1963). E a recusa revolucionária ao cinema anteriormente produzido no país incentivou a construção de uma linguagem cinematográfica afinada com o projeto de sociedade recém instaurado, construção da qual ela participou de maneira bastante ativa.

Se a presença da política é marcante em seus filmes, o mesmo pode se afirmar sobre sua participação no ICAIC. No período subsequente a Cuba ter se declarado socialista, houve muita pressão para que o realismo socialista soviético passasse a orientar a produção do instituto. Mariana Villaça (2010) explica que até a criação do Ministério de Cultura (MINCULT), em 1976, o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos gozou de uma certa autonomia em relação às políticas administrativa e cultural vigentes. Mas esta autonomia teve que ser defendida várias vezes. Na edição 14-15 da revista *Cine Cubano* pode-se ler “Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos” (Molina et al., 1963), assinado por 29 realizadores, Sara Gómez entre eles,

argumentando contra a imposição de um modelo exógeno para o cinema cubano.

No nível interno, o cenário também não era calmo. Para mencionar alguns elementos complicadores trabalhados por Villaça (2010), havia uma geração fundadora composta por homens brancos de 30 e poucos anos, divididos entre comunistas (que por sua vez se subdividiam entre os "nacionalistas" e "dogmáticos" do PSP) e revolucionários (M-26). Esta geração teve dificuldades em ceder espaço para os mais jovens. O consenso sobre a inadequação do realismo socialista soviético para a realidade cubana "resultou numa dificuldade de definição estético ideológica que se arrastou por anos a fio dentro do ICAIC" (Villaça, 2010: 49). E a partir do caso *P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez-Leal, 1961), filme censurado em 1961, "os cineastas passaram a ter que considerar novos horizontes de experimentalismo, maquiando suas 'ousadias formais' com mensagens explícitas de engajamento ou evitando incorrer no uso de recursos que lembrassem o paradigma de filme 'burguês', 'pretensioso' que passou a identificar o free cinema de *P.M.* " (Villaça, 2010: 59).

Sobre Sara Gómez, Villaça utiliza a expressão "presença incômoda" dentro do ICAIC (Villaça, 2010: 243). Em entrevista, Lourdes Martínez-Echazábal, pesquisadora e amiga de Gómez relata que:

No ICAIC deixavam ela trabalhar, sabiam o que estava fazendo e a respeitavam. [...] Contudo, a revista *Cine Cubano* não publicou quase nada sobre ela até perto de sua morte e o mesmo aconteceu com a revista *Mujeres*. Não era só com Sara, acontecia também com outras pessoas de muito talento. Essa pergunta [como era a relação de Sara com o ICAIC] creio que foi feita a Alfredo Guevara e ele nunca respondeu, somente deixou que seguisse essa via porque considerava que o que estavam fazendo era importante, mas não se exibia seu trabalho (Martínez-Echazábal, 2014: 245).

Martínez-Echazábal acrescenta, ainda, que Sara Gómez não era enviada aos festivais (espaços de visibilidade e de formação de redes de contato fundamentais para a carreira de qualquer cineasta). Reflexos disso são sentidos até hoje em perguntas importantes sobre sua trajetória que seguem sem respostas, na dificuldade de acesso a alguns de seus filmes que perdura, na suspeita que alguns deles tenham se perdido, na ausência de cópias bem telecinadas.

Entretanto, mesmo com todos os problemas recém elencados, Sara Gómez produziu muito, em especial no campo da não ficção. E através de suas obras contribuiu para a criação e consolidação da famosa linguagem do documentário cubano pós Revolução de 1959. Conhecida pela utilização da ironia e do sarcasmo e pelo abandono da voz sobreposta em prol de outros recursos sonoros para construir sentidos (Prioste, 2015), valendo-se sem preconceitos de materiais diversos (filmes, fotografias, jornais, reportagens televisivas, gravuras, etc.) (López, 2013) e com uma “montagem [que] visa[va] criar a partir de imagens de origem heterogênea um discurso militante homogêneo” (Labaki, s/d: 11), tal linguagem é frequentemente associada apenas a Santiago Álvarez.

É evidente que seria impossível separar o realizador, responsável geral pelo *Noticiero* e diretor de quase metade de suas edições, dessa linguagem. Não obstante, Álvarez não foi um mestre experiente passando conhecimento para os vários jovens cineastas que ingressaram no ICAIC em seus primeiros anos, como a historiografia, por seus silêncios, parece indicar. Tendo começado a fazer filmes apenas com a fundação do instituto, faz muito mais sentido pensar que houve um processo coletivo, com aporte de diferentes pessoas, de distintas gerações, com vontade de experimentar e mostrar seu talento e que

encontraram terreno para isso. A análise que empreendemos de *Historia de la piratería* (1962), de Sara Gómez, aponta exatamente nesta direção.

Da mesma forma que defendemos que sua importância para a linguagem do cinema cubano revolucionário documental ainda não foi suficientemente reconhecida, queremos argumentar que *Guanabacoa: Crónica de mi familia* coloca Gómez em um lugar de pioneirismo dentro do documentário autobiográfico latino-americano e mundial. Para isso, abordaremos rapidamente algumas questões desta possibilidade narrativa.

### **O documentário autobiográfico**

O documentário compartilhou com os filmes ficcionais clássico-narrativos o princípio da transparência durante muitas décadas (e parte importante de sua produção ainda compartilha). Tais obras podem ser bastante diferentes entre si, mas têm em comum o performar como se a câmera não estivesse presente – seja tentando reproduzir um comportamento usual, seja fazendo uma ação diferente cujo caráter de novidade em geral não é explicitado para o público.

Thomas Waugh (2011) destaca que não há documentários sem performances, em oposição a outros que se valem delas. A diferença está na opção por escondê-las (*representation*) ou explicitá-las (*presentation*), explorando abertamente os seus componentes. Partindo das modalidades de documentários propostas por Bill Nichols (2005),<sup>4</sup> é possível verificar a explicitação de performances em audiovisuais interativos, reflexivos e, obviamente, performáticos. Diante de um universo tão vasto de possibilidades para a entrada da direção em cena, nos deteremos nos filmes em primeira

---

<sup>4</sup> Desde que propostas por Bill Nichols, estas modalidades têm sido amplamente debatidas e inclusive questionadas dentro do campo dos estudos de documentários. Não obstante, não entraremos em tal discussão para não perder o foco do texto.

pessoa. Dentro deste espectro, ainda amplo, daremos atenção especial para realizações autobiográficas.

Alisa Lebow (2012) afirma sobre as produções em primeira pessoa:

Filmes em primeira pessoa podem ser poéticos, políticos, proféticos ou absurdos, Podem ser totalmente autobiográficos, ou implicitamente, ou parcialmente. Eles podem assumir a forma de um porta-retrato ou do retrato do outro. Muitas vezes, eles não são um cinema do "eu", mas também de alguém próximo, querido, amado ou intrigante, que aguça a percepção do cineasta de si mesmo. Eles podem não ser sobre uma pessoa, eu ou outro, mas sobre um bairro, uma comunidade, um fenômeno ou evento. A designação "filme em primeira pessoa" é principalmente sobre um modo de endereçamento: os filmes "falam" do ponto de vista articulado do diretor que reconhece prontamente sua posição subjetiva (Lebow, 2012: posição 221).<sup>5</sup>

Apesar de longa e amplamente reproduzida, avaliamos que é útil mobilizar esta citação de Lebow na medida em que a autora oferece uma definição que nos permite reconhecer uma série de documentários, mas, ao mesmo tempo, faz um enorme esforço para propor uma conceituação aberta sobre como pode se dar "a incorporação do cineasta como vetor organizativo da enunciação, da narrativa e da *mise-en-scène*" (Piedras, 2014: 21) no cinema em primeira pessoa.

Pablo Piedras (2014) identifica, a partir da análise de produções muito diversas, três modos de classificar como a subjetividade da direção se materializa no que tange a proximidade entre o objeto da enunciação e o sujeito que enuncia. A primeira seria a autobiográfica propriamente dita, a segunda foi intitulada pelo autor experiência e alteridade e, por fim, ainda nos

---

<sup>5</sup> No caso de livros em formato Kindle tem-se acesso à posição, não à página.

valendo dos termos de Piedras, haveria uma proximidade epidérmica.

Os documentários propriamente *autobiográficos* são aqueles nos quais se estabelece uma proximidade extrema entre o sujeito e o objeto do relato [...] O denominador comum destes filmes é a presença de um realizador que, frente à câmara, organiza seus materiais e dirige a investigação, indagando de forma crítica sobre o passado e o presente de seus vínculos familiares e afetivos (Piedras, 2014: 77).

María Luisa Ortega (2005; 2014) destaca que o cinema direto e o cinema verdade, o jornalismo televisivo e o uso que as vanguardas cinematográficas fizeram do vídeo doméstico possibilitaram/influenciaram as formas documentais que emergiram posteriormente, entre elas as autobiográficas, cujo surgimento data dos anos 1960 e 1970. Sem discordar das críticas que cabem ao cinema direto, a autora (2005) chama atenção para a ruptura trazida pelo movimento, que estimulou realizadores e realizadoras a explorarem procedimentos diferentes dos canônicos.

Já o cinema verdade foi “uma bomba” no pacto feito até então entre documentários e o público (tal pacto seguirá sendo dinamitado por todos os tipos de documentários em primeira pessoa). Outros elementos relevantes seriam, para Ortega (2005), a emergência, através das interações explicitadas, de pequenas verdades e revelações e uma estrutura que põe em diálogo, sem reconciliar, temas pungentes no momento da realização.

Pensando especificamente produções não ficcionais em primeira pessoa, ela aponta o jornalismo televisivo como “antecedente e desencadeante imediato de uma parte importante dos sujeitos performativos do novo documentário” (Ortega, 2014: 23). Porém, haveria uma diferença fundamental entre os sujeitos performativos da televisão e o que Ortega chama de novo

---

documentário. Tendo como expressão máxima Michael Moore, os primeiros podem até fazer um discurso que se contrapõe ao hegemônico. Acabam, porém, sendo tão seguros de si, de suas posições e de seu poder explicativo quanto aquilo que combatem.

O vídeo doméstico, por sua vez, não foi tão trabalhado em seus primeiros anos por cineastas. Não obstante, parte expressiva daqueles e daquelas que se dedicaram a explorar suas potencialidades, em parceria ou não com artistas visuais, “abordar[am] o problema da subjetividade e desenvolver[am] um cinema íntimo, de estilo descontínuo, carente de conclusão, com interrupções reflexivas que buscavam construir a experiência e a memória vivida através do diário e a autobiografia” (Ortega, 2014: 28).

Os documentários autobiográficos, como aponta Michael Renov (2005: 2014), já foram alvo de pesadas críticas. Se hoje há um certo consenso que não se trata de obras egoicas, despolitizadas, alienadas, etc., inclusive pela sua utilização na América Latina e em outras partes do mundo para lidar com traumas recentes, a situação no início era bem diferente.

Nos anos 1960 e 1970, quando apareceram as primeiras produções não ficcionais autobiográficas, o documentário, na imensa maioria das vezes, se apresentava –e era recebido– como “a” verdade. A entrevista se tornava protagonista nos filmes do gênero, tendo, entre outras funções, a de transmitir aquilo que as pessoas viviam e pensavam “na realidade” (o falar a partir da experiência e o suposto dar voz ao outro reforçavam a sensação de veracidade que o contrato de espectralidade trazia para o documentário).

Ao expor, em primeira pessoa, o autoconhecimento em seu caráter incompleto e contingencial, estes audiovisuais autobiográficos instauravam, mesmo que lentamente, dúvidas sobre aquilo que as pessoas relatavam ou contavam a

---

respeito delas mesmas. E, em um contexto de ascensão da entrevista, isso significava um abalo importante nas narrativas sobre verdade (Renov, 2014).

Ademais, desde seu início, obras não ficcionais autobiográficas no cinema promoveram um deslocamento da centralidade da classe, fundamental para o documentário daquele momento, para as chamadas questões identitárias – e optamos aqui pela expressão deslocamento de centralidade porque elas também foram pensadas de forma articulada.

Renov (2005) e Waugh (2011) apontam para a importância de feministas, LGBTQI+ e pessoas racializadas no percurso do documentário autobiográfico, em geral por fora do circuito comercial. Mas, “ao contrário dos críticos que encara[ra]m esta efusão como reacionária –a revolta individualista contra a solidariedade do Movimento ou o solipsismo desenfreado– o trabalho é frequentemente engajado na construção da comunidade e é profundamente dialógico” (Renov, 2005: 243-244).

É fácil imaginarmos esse tipo de questionamento a uma produção documental autobiográfica na América Latina nas décadas de 1960 e 1970, embora não tenhamos encontrado nenhuma crítica nesse sentido a *Guanabacoa: Crónica de mi familia* (que, na verdade, foi ignorado em seu tempo). Como destaca Piedras (2014), o crescimento de filmes documentais autobiográficos na região se deu a partir dos anos 1990, aumentando muito nos 2000. No período em que este cinema surgia na Europa, o documentário latino-americano vivia um ciclo de maior visibilidade, mas operava com uma lógica totalmente diferente: “o documentário foi a forma fílmica privilegiada para a expressão de um cinema político e social cuja prioridade era intervir sobre o real, em um contínuo e conflituoso diálogo com o contexto social” (Piedras, 2014: 95). E, poderíamos complementar, onde a micro-história, a subjetividade da direção, a autobiografia, as fissuras discursivas e as incertezas quase não tinham lugar.

Valendo-nos da literatura que analisa a cinematografia de Argentina e Chile, países de nosso subcontinente que têm uma produção expressiva de obras não ficcionais autobiográficas, encontramos as películas pioneiras que apresentaremos a seguir. No exílio chileno, Marilú Mallet realizou *Journal Inachevé* (1982), “uma das peças cinematográficas pioneiras no exercício de tensionar a violência política (encarnada no exílio) e a experiência cotidiana (encarnada na pequena história doméstica e emocional da diretora e sua família)” (Pinto e Ríos, 2016: 218).

E, em 1980, a argentina Susana Blaustein dirigiu o curta-metragem *Susana*. “Inscrevendo-se em uma linha afim ao cinema experimental estadunidense do fim dos sessenta, o documentário se instala entre a autobiografia e o autorretrato, toda vez que organiza seu discurso a partir de uma narração retrospectiva da vida da própria cineasta” (Piedras, 2014: 49). Nos dois casos, estamos falando da década de 1980 e de cineastas que, por diferentes motivos, filmavam fora da América Latina.

Acreditamos que o que foi apresentado neste tópico do texto permite afirmar que o lançamento de *Guanabacoa: Crónica de mi familia*, em 1966, coloca tal filme (e sua diretora) em um lugar de destaque dentro da história do documentário autobiográfico. Considerando a importância desta obra, e também sua invisibilidade ao longo de mais de cinco décadas, analisaremos as estratégias filmicas de Sara Gómez para se inscrever na produção e, a partir disso, explicitar as contradições de sua família para criticar determinados aspectos da sociedade cubana.

### **Sara Gómez em primeira pessoa**

Em *Guanabacoa: Crónica de mi familia*, a primeira pessoa se apresenta mesmo antes do documentário ser visto, através do próprio título. Ademais, a

imagem de abertura é uma cartela onde se lê: "Em 7 de Agosto de 1966, enquanto esperava a cópia deste documentário, madrinha morreu". A fonte emula uma letra cursiva, o que torna o enunciado familiar, íntimo. É como se estivéssemos lendo o diário da cineasta. E a concisa frase coloca Sara Gómez e sua madrinha na posição de destaque que de fato ocuparão.

O som que faz a transição do silêncio da cartela inicial para a trilha da próxima sequência é um ruído que ouviremos outras vezes e que remete ao aparecer e desaparecer mágico dos filmes da infância, o que não poderia ser mais oportuno, já que vemos o brasão de Guanabacoa e planos na estrada de carros se deslocando, segundo indicam as placas, para a antiga cidade (onde a realizadora nasceu).



Imagem 1: créditos iniciais de *Guanabacoa: Crónica de mi familia*

Começa a parte mais "pública" de *Guanabacoa: Crónica de mi familia*. Após vermos uma fotografia em preto e branco feita em estúdio de uma mulher muito bem arrumada em uma moldura rococó e ouvirmos a voz da narradora em

primeira pessoa dizendo que a obra que se inicia está dedicada a sua madrinha, somos introduzidos a algumas mulheres da família de Gómez em um espaço bastante significativo da trajetória de muitos de seus parentes: uma orquestra.

A orquestra é composta apenas por homens músicos, muitos deles negros (inclusive o maestro), e o público que a assiste é variado. Depois de planos próximos de pessoas aparentemente desconhecidas da plateia, *letterings* identificam três (descobriremos depois) primas de Sara Gómez. Embora neste momento não fique explícito se há parentesco entre a diretora e elas, pela narrativa que está sendo apresentada deduzimos que sim.

Algo bastante sutil, porém fundamental nesta sequência, é o fato das mulheres não estarem sentadas juntas. Ainda não sabemos que as diferenças dentro da família são o ponto central do documentário, então este detalhe pode passar despercebido e só ser recordado no final (ou, eventualmente, nem ser recordado). Mas é bastante significativo da sólida estrutura por trás do filme, mesmo que à primeira vista as passagens de um segmento para o outro possam parecer aleatórias.

A seguir, ouvindo uma música idílica vemos planos de Guanabacoa, alguns deles, segundo Yero (2017), com membros da família de Gómez.

Passa-se imediatamente a um plano em que se escuta apenas a música de iniciação de um *abacué* enquanto aparece em primeiro plano um dos símbolos dessa religião desenhado na entrada do lugar onde se realiza a cerimônia. Sara quis enfatizar este tipo de expressão das religiões afrocubanas, que têm um caráter essencialmente masculino. Será que seus tios pertenciam a essa religião em contraste com o catolicismo da maioria de suas tias? Trata-se de uma pergunta que paira sobre este trecho do documentário (Yero, 2017: 130).

Tal sequência é rica em camadas, mas elas são pouco acessíveis a quem não está familiarizado com a sociedade cubana em geral, e em particular com o universo abordado por Sara. Por isso nossa opção por mobilizar o trecho da análise fílmica de Yero.

Entra uma cartela e surge na tela com a mesma fonte cursiva utilizada até então "Minha família, a de Guanabacoa". Ao mesmo tempo, a música volta a ser idílica, quase infantil, e o ruído mágico que aparecera no começo retorna. Tem início a parte familiar propriamente dita da obra.

A música é novamente central, mas não através de apresentações públicas, e sim de ensaios. E dessa vez ela servirá para conhecermos, outra vez através do recurso do *lettering* com fonte discursiva, pessoas da família de Sara Gómez. Ao lado do professor, em uma aula, está o jovem Ismael. Adriano, de pé, canta em um coral. Um conjunto de músicos ensaia uma peça com estilo próximo ao de um bolero. Um dos saxofonistas é Carlos Manuel. Roberto também é saxofonista. Ele entra em uma sala onde há uma orquestra se preparando para ensaiar e se senta em seu lugar.

O gênero não é pautado explicitamente no filme, mas a divisão entre as mulheres na plateia (ou, como veremos depois, em suas casas) e os homens no palco é bastante representativa de uma das maiores desigualdades da sociedade cubana, e que irá ser tematizada diversas vezes na filmografia da cineasta.



Imagem 2: Sara Gómez apresenta os músicos de sua família

O retorno de uma trilha idílica e não diegética conjugada com uma fotografia fixa cuja visualização tem início com o *close* de um homem negro, que um *zoom out* revela estar de pé com seu instrumento na mão junto a outros homens, brancos e negros, de pé e sentados, também segurando seus instrumentos, cumpre o papel de transição para Gómez levar às telas alguns parentes já apresentados e outros que ainda não conhecemos.

A estética será a manutenção da banda sonora e cartelas pretas com retratos feitos em estúdio – os quais eram caros e muitas vezes exigiam esforço financeiro das famílias –, em preto e branco, com os modelos, sejam eles adultos ou crianças, bem arrumados e posando. As fotografias aparecerão em molduras rococó, como nos créditos iniciais. E a voz da realizadora dirá seus nomes: “Carlos Manuel” (uma criança sentada em uma cadeirinha), “Ramiro” (uma criança sentada em uma cadeirinha), “Carlos, mi padre” (aqui a fotografia de um bebê deitado de bruços ocupa a tela toda), “Cuca” (uma criança de pé em uma cadeirinha), “Julia” (uma criança de pé em uma cadeirinha).

A partir deste ponto temos uma mudança no tratamento imagético, menos centrado no retrato emoldurado que habita as mesas das famílias e com mais movimento. Uma fotografia de uma menina em primeiro plano com laçarote na cabeça ocupa toda a tela. É Carlota. No mesmo enquadramento e com acessório semelhante vemos outra menina: Berta. “Sara, minha avó Nena” aparece primeiro em plano, médio, e depois há um *zoom out* até vermos a imagem toda em um porta-retrato rococó. Com uma fusão, muda a fotografia e a moldura. Ouvimos da diretora-narradora que esta é sua madrinha, enquanto ocorre um *zoom in* para o rosto da mulher. Uma nova fusão leva a uma fotografia diferente. Rosto da madrinha e um pedaço de moldura. Com um *zoom out* voltamos às fotografias em porta-retratos.

As imagens se sucedem e a mudança, agora, é no som. Sara Gómez irá começar a introduzir, lenta e ironicamente, críticas a sua família. “Lembro de visitas a casas de primos velhos que usavam pescoço duro e gravata borboleta. E de primas mulatas enormes e distintas. Casas onde conservam os clarinetes em antigos estojos de pele ou em tecidos amarelados. Casas onde madrinha, com um esforço de oitenta anos, recorda”.

Estas recordações, ouvidas por Gómez durante sua vida e contadas pela madrinha em uma conversa com a cineasta filmada na casa da matriarca, entrelaçada com comentários em voz sobreposta da realizadora, continuarão a pavimentar o caminho para as duas últimas sequências e o argumento que Sara Gómez irá defender no final de *Guanabacoa: Crónica de mi familia*. “O primeiro questionamento que realiza Sara é em sua própria casa. Introduce, com resolução e valentia, a câmara em sua complexa vida familiar. Implica todos seus ascendentes neste assunto. Desmitifica e traz à luz o que permaneceu abandonado no último rincão por pretensão pequeno burguesa ou amulatamento” (González, 1989: 15-16).

Em plano médio, *plongée*, a madrinha, sentada em uma cadeira de balanço, conta que quando a família tinha fome ia para a igreja, que alimentava quem precisava. Intercaladas com estas imagens estão filmagens de lugares que parecem ser aqueles de Guanabacoa aos quais ela está fazendo referência. Gómez comenta o quanto gosta de ouvir o relato, no qual identifica a ingenuidade de outros causos, que pede para a anciã contar.



Imagem 3: Sara Gómez e sua madrinha, na casa da anciã

A conversa continua prosaica até ter início um segmento o qual começa com uma trilha, ao mesmo tempo em que vemos pessoas comungando na igreja. A realizadora fala: "As missas para os mortos da família eram feitas na paróquia de Guanabacoa". Enquadradas de forma próxima, mulheres assistem à missa. "E era preciso levantar muito cedo". Planos mais próximos de mulheres arrumadas, se abanando. "E minhas tias, se estavam de luto, usavam sapato de pele". Surge, ocupando toda a tela, o retrato de Carlota, criança que vimos minutos antes, mas logo a banda imagética volta para as mulheres na igreja.

---

"Porque couro envernizado não é luto, e mangas compridas". Vemos fotos conhecidas da madrinha. "Foram regras de conduta aprendidas com a madrinha".

As regras de boa conduta da família são passadas de geração para geração, como nos informam o áudio e a montagem das imagens. Se já tinham sido insinuados em vários momentos do documentário, o tradicionalismo e a moralidade de uma família negra em ascensão para uma classe média branca por trás de tais regras agora são escancarados. Com um *tilt down* vemos uma bela construção (logo descobriremos que é o Cine Teatro Carral de Guanabacoa). Valendo-se de uma entonação perceptivelmente mais irônica, Sara Gómez afirma: "E ao princípio do século, quando se dançava a *mazucamba* nos bailes públicos do Teatro Carral, madrinha não ia porque era uma senhorita decente". Plano de uma janela com balcão do Teatro Carral. "Como hoje em dia".

Em um plano de conjunto onde vemos a madrinha sentada em sua cadeira de balanço conversando com a diretora (o rosto da madrinha ao olhar para ela fica bem visível para nós, ao contrário do de Gómez, que, virada para a madrinha, fica de perfil para a câmera), a anciã conta que elas iam dançar no Progreso e no Porvenir. A narradora em primeira pessoa nos explica: "Eram sociedades para negros. Para certos negros".

Quem eram os negros que pertenciam a tais sociedades? E quem eram os que ficavam de fora? A realizadora vai responder estas questões nas duas últimas sequências do filme, porém as informações não estão todas disponíveis. É preciso conhecer a realidade cubana da época, deduzir, ler sobre *Guanabacoa: Crónica de mi familia* para apreender mais detalhes do que Sara Gómez nos apresenta.

Ao som de uma trilha um pouco melancólica, executada por piano e sopro, uma mulher está na varanda de costas para a câmera. Ela entra no apartamento e em diferentes planos a vemos se movimentando: vai até a geladeira; se serve e entrega uma bebida para uma mão descorporificada na imagem, mas com certeza de Gómez; caminha em direção à câmera. A montagem intercala tais planos com entidades afrocubanas que há na casa, utensílios de cozinha... A mulher fala, mas não a escutamos, o que é uma opção estética da diretora muito condizente com a posição de sua parente na família e na própria sociedade cubana.



Imagem 4: o início das sequências com Berta

Sobre o mesmo tipo de imagens alternadas, ouvimos a voz de Sara Gómez: "Esta é Berta. Filha de Manuel Hernández y Banqueter. De todas as minhas primas de Guanabacoa prefiro Berta. Porque como diz Cuca ela sim não tem complexos". Um pouco depois deste texto terminar a foto de uma menina com um grande laço na cabeça, que vimos anteriormente, surge, ocupando todo o quadro.

No próximo plano, a câmera está fora da casa, apontada para a porta de entrada. Vemos Berta sair. A narradora-cineasta afirma: “É preciso combater a necessidade de ser um negro distinto, superado, vir a Guanabacoa aceitando uma história total, uma Guanabacoa total e contá-la”. Berta caminha para a sua esquerda, ficando de costas para a câmera, e se afasta cada vez mais dela. Depois de descer uma escada, assistimos, de cima, a Berta sair de um beco e dobrar em uma rua, onde ela desaparece ao passar por baixo de um pórtico. A música fica mais dramática com a entrada de cordas. Há um *fade out* da imagem e surge uma cartela preta com a fotografia de estúdio de Berta menina em um porta-retrato de moldura rococó (no mesmo padrão dos créditos iniciais e da sequência onde muitos familiares da realizadora são apresentados, perto da metade da película). Aparece, na fonte cursiva de todo o filme, a palavra fim.

Explicitando seu carinho e de forma muito respeitosa, a obra confronta a conduta moral da madrinha (mas não a pessoa da madrinha), que no documentário representa a maioria da família, na medida em que, sabemos, ensinou quem veio depois. Sara Gómez não só fala que Berta é a prima favorita; escolhe terminar *Guanabacoa: Crónica de mi familia* com seu retrato, entre o de tantas mulheres fortes que fizeram parte de sua história.

Sabemos que Berta não é católica, e sim pertence a uma religião afrocubana. O que a literatura nos elucida é que além de *santera* ela já tinha sido prostituta (González, 1989: 15-16), o que tornou a produção e a posição de Gómez um escândalo. “Apenas Sara podia [fazer um filme como esse], na verdade, naqueles tempos. Pois ela, como ninguém no terreno da criação cinematográfica, avisou como os componentes familiares de um mesmo grupo subalterno –racial, social e cultural– se desenvolviam de formas diferentes

apesar de terem particularidades culturais e econômicas similares” (Yero, 2017: 122).

A diretora propõe o debate e demarca posição sobre o projeto de ascensão e aceitação social de famílias negras (como a sua) em Cuba –o projeto de se tornarem “negros distintos”–. A estratégia de falar da própria família e de se inscrever na película, seja através da voz sobreposta identificada, seja aparecendo em quadro, parece-nos que era a única maneira de viabilizar a película por duas razões intimamente conectadas. Esta é uma questão muito sutil, perceptível apenas no cotidiano, está no nível da micropolítica. Apenas um contato íntimo, como é o familiar, permitiria Sara Gómez conhecer profundamente e tratar do tema. Ademais, é um assunto tão polêmico e complexo que seria ainda mais difícil realizar *Guanabacoa: Crónica de mi familia* tendo como personagens uma família que não a sua.

Ao levar às telas o projeto de sua família e a exclusão de Berta, ela aponta para o racismo na ilha (sem nomeá-lo de tal forma), apresentando uma cultura e uma moral que privilegiam os valores associados aos brancos como símbolos desse racismo. Demonstra também uma de suas importantes consequências: a necessidade dos negros e negras se mimetizarem nesta cultura branca para ascenderem socialmente. E traz luz para o quanto a desejada transformação da população cubana no “Homem Novo”, após 1959, significava em grande parte o abandono de práticas das classes populares, bastante negra. Basta lembrar da censura de *P.M.*, documentário observacional filiado ao cinema direto que mostrava quase exclusivamente populares afrocubanos.

### **Considerações finais**

Ao analisarmos *Guanabacoa: Crónica de mi familia*, encontramos muitas semelhanças com documentários autobiográficos contemporâneos –embora

seja pouquíssimo provável que algum ou alguma cineasta tenha visto tal obra—. A exposição da família de uma forma complexa, onde afeto não significa ignorar as contradições, é um exemplo disso. Uma montagem que deixa lacunas e que exige do público que faça relações dentro e fora do filme também.

Sara Gómez compreendeu, em um momento no qual poucos e poucas realizadoras o fizeram, que para uma revolução mudar uma sociedade de fato era preciso não falar apenas de classe (o que, igualmente, aplicava-se a um cinema revolucionário). E que algumas questões eram tão sutis e naturalizadas que apenas um mergulho nos ambientes privados, familiares, domésticos permitiriam trazê-las à luz e articulá-las com sua face mais visível, a macroestrutural.

Para tanto, era preciso explorar novas formas, que como vimos recém começavam a emergir. Ao lançar seu curta em 1966, Gómez tornou-se (tendo consciência disso ou não, provavelmente nunca saberemos) uma pioneira da produção documental autobiográfica pessoa na América Latina e no mundo. Lamentavelmente, fatores como a posição periférica de Cuba dentro do cenário cinematográfico internacional, as dificuldades que a diretora e suas obras enfrentaram dentro do ICAIC para circular, as lógicas que orientavam o documentário latino-americano de maior visibilidade à época (e que imagens da América Latina interessavam naquele momento aos Estados Unidos e à Europa), filmar e residir em uma região que apenas a partir dos anos 1990 passou a ter uma filmografia mais significativa no campo do cinema documental autobiográfico, entre outros, invisibilizaram Sara Gómez e o pioneiro *Guanabacoa: Crónica de mi familia*, que poderia ter sido uma influência para o audiovisual do subcontinente.

Quanto mais estudamos o legado de Sara Gómez mais convictas nos tornamos de que sua contribuição vai para além do conteúdo extremamente relevante de seus filmes. É urgente reconhecer e trazer para o primeiro plano a cineasta inventiva e ousada em termos de linguagem que Gómez também foi. Forma e conteúdo são indissociáveis, e a realizadora cubana pautou sua atuação por esta premissa tão cara aos revolucionários e revolucionárias de seu tempo e de todos os tempos.

### Bibliografia

- Burton, Julianne (1994). "Gómez, Sara" em Annette Kuhn e Susannah Radstone (editoras), *The Women's Companion to International Film*. Berkeley: University of California Press.
- Ebrahin, Haseenah (2007). "Sarita and the Revolution: Race and Cuban Cinema" em *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, número 82. Amsterdam: Faculty of Humanities da University of Amsterdam.
- González, Tomas (1989). "Memoria de una cierta Sara" em *Cine Cubano*, número 127. La Habana.
- Kaplan, Ann E (1989). *Women in Film: Both Sides of the Camera*. New York: Methuen.
- Labaki, Amir (s/d). *O olho da revolução. O cinema-urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras.
- Lebow, Alisa (2012). "Introduction" em Alisa Lebow (editora), *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York/Chichester: Columbia University Press.
- López, Mario Naito (2013). "El documental cubano desde sus orígenes hasta nuestros días" em Mario Naito López (editor), *Coordenadas del cine cubano 2*. Santiago de Cuba: Ed. Oriente.
- Martínez-Echazábal, Lourdes (1994). "The Politics of Afro-Cuban Religion in Contemporary Cuban Cinema" em *Afro-Hispanic Review*, volume 13, número 1. Nashville: Vanderbilt Latina/o Studies da Vanderbilt University.
- Molina, Raúl (1963). "Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos" em *Cine Cubano*, número 14-15. La Habana.
- Nicholls, Bill (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus.
- Ortega, Maria Luisa (2014). "Supostas e genuínas subjetividades" em Natalia Christofolletti Barrenha e Pablo Piedras (editores), *Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo*. Campinas: Editora Medita.
- \_\_\_\_ (2005). "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación" em Casimiro Torreiro e Josetxo Cerdán (editores), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

- 
- Padrón, Frank et al (1989). "Retrato múltiple de Sara" em *Cine Cubano*, número 127. La Habana.
- Paranaguá, Paulo Antonio (1996). "Cineastas pioneras de América Latina" em *Hispanística XX*, número 14. Bourgogne: Département d'Études Hispaniques Department da Université de Bourgogne.
- Piedras, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Prioste, Marcelo Vieira (2014). *O cinema documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária*. São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo.
- Ramírez, Sandra Álvarez (2011). "El aporte de Sara Gómez" em Daisy Rubiera Castillo e Inés María Martiatu Terrt (editoras), *Afrocubanas: Historia, Pensamiento y Praacticas Culturales*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Renov, Michael (2014). "Filmes em primeira pessoa - algumas proposições sobre a autoinscrição", em Natalia Christofolletti Barrenha e Pablo Piedras (editores), *Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo*. Campinas: Editora Medita.
- \_\_\_\_ (2005). "Investigando o sujeito: uma introdução", em Amir Labaki e Maria Dora Mourão (editores), *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify.
- Tedesco, Marina Cavalcanti (2019). "A contribuição de Sara Gómez para a linguagem do documentário cubano pós-Revolução de 1959: uma análise de *Historia de la piratería*" em *Doc On-line*, SI 2019. Covilhã: LabCom - Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior.
- Waugh, Thomas (2011). *The Roght to Play Onefelf: Looking Back on Documentary Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Villaça, Mariana (2010). *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda.
- Yero, Olga García (2017). *Sara Gómez: un cine diferente*. La Habana: Ediciones ICAIC.

---

\* Marina Cavalcanti Tedesco é professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Pesquisa cinema de mulheres na América Latina há mais de uma década, tendo publicado diversos artigos sobre o tema. Co-organizou, entre outros, o livro "Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro" (2017). Integra o comitê coordenador da Red de investigación del Audiovisual hecho por Mujeres en América Latina (RAMA). É editora da revista C-Legenda. Contato: [ninafabico@gmail.com](mailto:ninafabico@gmail.com)