

O caso Padilla em Cuba: debates na história e na tela de cinema

Mariana Villaça¹
Sílvia Cezar Miskulin²

Resumo: O documentário *O caso Padilla* (Pavel Giroud, 2022) levou ao grande público trechos da gravação da polêmica confissão do escritor e poeta cubano Heberto Padilla, que ocorreu na sede da Unión de Escritores y Artistas de Cuba, em 27 de abril de 1971, e marcou o início dos chamados “anos cinzentos” na história da Revolução desse país. Neste artigo, apresentamos o contexto político e cultural que explica historicamente a prisão e a autocrítica feita por Padilla nesse evento e seu impacto no meio intelectual. Em seguida, analisamos a abordagem adotada no documentário dos registros audiovisuais remanescentes, buscando compreender os sentidos construídos pela obra ao mobilizar esse material de arquivo pouco conhecido, além de utilizar outros documentos que atestam a repercussão mundial desse episódio e seus desdobramentos.

Palavras-chave: Caso Padilla, Revolução Cubana, documentário

The Padilla case in Cuba: debates in history and on cinema screens

Abstract: The documentary *The Padilla Affair* (*El caso Padilla*, Pavel Giroud, 2022) brought to the general public excerpts from the recording of the controversial confession of Cuban writer and poet Heberto Padilla, which took place at the headquarters of the Unión de Escritores y Artistas de Cuba on April 27, 1971, and marked the beginning of the so-called “gray years” in the history of the Cuban Revolution. This article addresses the political and cultural context that historically explains Padilla’s arrest and self-criticism at that event, and its impact on the intellectual milieu. Then, we analyse the documentary’s approach to the remaining audiovisual recordings, seeking to understand the meanings constructed by the work by mobilizing this little-known archive material, as well as using other documents that attest to the worldwide repercussions of this episode and its aftermath.

Keywords: The Padilla Affair, Cuban Revolution, documentary

Artigo recebido em: 29/01/2024

Artigo aprovado em: 01/05/2024

¹ Professora associada do Departamento de História da Universidade Federal de São Paulo. Email: mariana.villaca@unifesp.br. <https://orcid.org/0000-0002-1454-5461>

² Doutora em história social pela Universidade de São Paulo, Professora da Licenciatura em Ciências Humanas da Faculdade Sesi de Educação, Email: silmiskulin@uol.com.br. <https://orcid.org/0000-0003-4616-9074>

Notas introdutórias

A ideia para este artigo surgiu após nossa participação em um evento organizado pelo Cinusp Paulo Emílio, no dia 15 de agosto de 2023, na Universidade de São Paulo, que contou com a exibição do documentário *O caso Padilla* (Pavel Giroud, 2023)³ e um debate subsequente, com a moderação de Mariana Villaça e a participação, de forma remota, dos produtores da obra: Alejandro Hernández (na Espanha) e Lia Rodríguez (nos Estados Unidos).

Ao longo do debate, algumas questões instigantes foram levantadas pelo público presente acerca do papel desse marcante episódio na história cubana, a atualidade de certas discussões envolvendo engajamento político e liberdade de expressão, bem como a importância do material documental inédito que o filme revelou. Considerando a presença desse tema em nossas pesquisas acadêmicas que abordaram a política cultural em Cuba, pensamos que seria interessante recuperar a história desse “caso” e sistematizar algumas discussões neste artigo. Assim, retomamos as questões políticas que estiveram em jogo nesse episódio histórico, conjugadas à análise de aspectos centrais do documentário, que é sua primeira tradução às telas do cinema e levanta desafios ainda latentes na sociedade cubana.

O documentário *O caso Padilla* estreou em festivais internacionais com enorme repercussão ao trazer à luz as imagens, desconhecidas do grande público, da confissão do escritor e poeta cubano Heberto Padilla, que aconteceu na sede da Uneac (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) em 27 de abril de 1971 e durou cerca de três horas. Essa confissão, permeada pelo reconhecimento de determinados erros e o conseqüente arrependimento, muito polêmica por ter sido resultado inegável da prisão durante 38 dias e das pressões sofridas pelo escritor, tornou-se um episódio marcante não apenas na história da Revolução Cubana, como também na história da relação de engajamento político de escritores latino-americanos e europeus na defesa do socialismo cubano, que estava então completando dez anos.

³ Título original: *El caso Padilla*. Direção, roteiro e montagem: Pavel Giroud. Música: Pablo Cervantes. Documentarista: Ana Blázquez. Duração: 78 min. País: Espanha e Cuba (2022). Produtora: Ventu Productions. Premiações: Melhor documentário no X Premios Platino del Cine Iberoamericano (2023) e finalista na 29ª edição de Prêmios Forqué (2023). O filme é predominantemente em preto e branco. Cf: <https://www.filmaffinity.com/es/film762973.html>. Acesso em 25 de janeiro de 2024.

A autocrítica de Padilla é considerada um evento crucial na história da política cultural cubana, pois teria marcado o início de uma fase de recrudescimento da repressão aos intelectuais: os chamados *años grises*, ou anos cinzentos. Esse evento também permite estabelecer uma relação entre o Congresso Cultural de 1968 e o Congresso Nacional de Educação e Cultura de 1971⁴. Essa confissão forçada, coroada por delações feitas por Padilla a colegas e à esposa, foi difundida à época por meio da imprensa, com a reprodução de trechos supostamente escritos pelo próprio poeta. A indignação provocada pela constatação de que em Cuba, os intelectuais mais críticos, do “naipe” de Padilla, estariam sendo vigiados e punidos, submetidos à prisão e coerção violenta para a obtenção de uma retratação pública, gerou cartas, manifestos e dossiês em diversos países, como veremos a seguir. O escândalo, logo designado como um “caso” (possivelmente em alusão a outros “casos” envolvendo intelectuais, como o Dreyfus), e que remetia ao cerceamento da liberdade de expressão em um processo político considerado de caráter progressista, se mostrava crucial e urgente para a discussão dos limites do engajamento político dos intelectuais na América Latina.

No Brasil, grande parte das pesquisas acadêmicas sobre Cuba compreendendo esse período histórico (início dos anos 1970) aborda o caso Padilla e sua repercussão⁵, especialmente aqueles que focaram na relação entre intelectuais do meio literário e a Revolução Cubana, caso das teses de doutorado de Sílvia Cezar Miskulin⁶ e Adriane Vidal Costa⁷. As consequências desse evento foram sentidas no meio artístico cubano, nas instituições governamentais especialmente abertas à diplomacia cultural, como era o caso do ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Indústria

⁴ O Congresso Cultural de Havana, que ocorreu em janeiro de 1968, reuniu em Cuba intelectuais de várias partes do mundo, que se comprometeram com um engajamento na luta anti-imperialista contra a Guerra do Vietnã e a favor das revoluções do Terceiro Mundo. Esse evento foi um marco importante na política cultural cubana, em que os intelectuais foram convocados a participar na prática e ativamente das tarefas da Revolução e se condenou o “vanguardismo” como uma estética pequeno-burguesa. Já o Congresso Nacional de Educação e Cultura, que foi realizado em abril de 1971, marcou o início dos “*años grises*” em Cuba, pautados pela censura e pelo endurecimento da política cultural. Nesse congresso foram estabelecidos parâmetros rígidos éticos, morais e de condutas sexuais que os intelectuais e professores deveriam seguir, além de diretrizes para suas obras, que deveriam ser didáticas e fazer a defesa da Revolução.

⁵ A tese de doutorado de Mariana Villaça abordou a história do cinema cubano e do Icaic e, dentre muitos debates, como os cineastas vivenciaram o caso Padilla. Já a dissertação de mestrado de Tarcio Azevedo analisou as memórias autobiográficas de Padilla e de Reinaldo Arenas, e, como o caso Padilla, ocupou um espaço significativo na obra e nas memórias do próprio autor. Ver: VILLAÇA, Mariana. Cinema Cubano. Revolução e Política Cultural. São Paulo: Alameda, 2010; AZEVEDO, Tarcio Vancim de. Reinaldo Arenas e Heberto Padilla: memórias dissidentes à Revolução Cubana no ocaso do Socialismo Soviético. Dissertação de mestrado em história, Franca, Unesp, 2014.

⁶ MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda/Fapesp, 2009.

⁷ COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina*. São Paulo: Alameda/Fapemig, 2013.

Cinematográficos) e da Casa de las Américas, e na postura publicamente assumida por intelectuais renomados como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, Susan Sontag, Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, entre muitos outros.

Uma vez que o caso Padilla já foi abordado de forma detalhada em diversos trabalhos, dentro e fora do Brasil⁸, nossa intenção neste artigo não é aprofundar a análise desse episódio, mas sim revisitar os fatores históricos fundamentais para sua compreensão a fim de destacar ao leitor a dimensão de seu impacto na história cubana. Tais informações, a nosso ver, são valiosas para a interpretação do documentário homônimo, permitindo ao espectador perceber nuances da abordagem conferida às imagens de arquivo, bem como a leitura que essa obra audiovisual constrói desse evento. Assim, dividimos este texto em duas partes bem delimitadas: a primeira se dedica a situar o caso Padilla no contexto da história da Revolução Cubana, enquanto a segunda analisa os registros documentais e a abordagem fílmica conferida pelo documentário.

Um pouco da história do “caso Padilla”

Os problemas de Padilla vieram a público em 1967, com a publicação de um artigo no suplemento cultural *El Caimán Barbudo*, que polemizou com Lisandro Otero, o qual era o vice-presidente do *Consejo Nacional de Cultura*, a respeito do prêmio Biblioteca Breve, recebido em 1967 por Guillermo Cabrera Infante, por seu romance *Tres Tristes Tigres*. Lisandro Otero também havia concorrido ao prêmio com o livro *Pasión de Urbino*.

Padilla foi convidado pelos diretores de *El Caimán Barbudo* para escrever sobre o livro de Otero, sendo que, além de criticá-lo duramente, defendeu a premiação do livro de Cabrera Infante, que na ocasião já se encontrava exilado em Londres (era um tema tabu na ilha publicar sobre um escritor que já havia se exilado). Apesar de os editores do suplemento terem publicado um esclarecimento de que sua posição era contrária àquelas emitidas por Padilla, o fato de terem

⁸ As argentinas Marcela Croce e Claudia Gilman, por exemplo, também abordaram o caso Padilla em suas publicações voltadas ao campo intelectual e literário na América Latina. Ver: CROCE, Marcela (comp.). *Polémicas intelectuales en América Latina. Del “meridiano intelectual” al caso Padilla (1927-1971)*. Buenos Aires, Ed. Simurg, 2006; GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

publicado o artigo polêmico foi motivo de grande descontentamento por parte da direção da União de Jovens Comunistas (UJC), da qual o suplemento era o órgão cultural.

O diretor Jesús Díaz foi removido da direção do suplemento e toda a equipe editorial de *El Caimán Barbudo* foi substituída em janeiro de 1968, como fruto dessa polêmica⁹. Padilla já saiu muito marcado e isolado desse episódio, que ficou conhecido como o fim da primeira época da publicação.

Em 1968, Padilla e Antón Arrufat ganharam o IV Concurso Literário da *Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos* (Uneac), com as obras *Fuera del Juego* (poesia) e *Los siete contra Tebas* (teatro), respectivamente. Apesar de premiadas com voto unânime dos jurados J.M. Cohen, César Calvo, José Lezama Lima, José Z. Tallet e Manuel Díaz Martínez, as obras foram consideradas pela direção da Uneac como “politicamente conflituosas”, já que eram “construídas sobre elementos ideológicos francamente opostos ao pensamento da Revolução”¹⁰.

Em sua autobiografia, *La mala memoria*, Padilla explicou que *Fuera del Juego* foi elaborado em parte durante sua estadia a trabalho em Moscou, Budapeste, Praga e finalizado em Havana¹¹. Como havia perdido seu emprego e se encontrava marginalizado desde a polêmica em *El Caimán Barbudo*, Heberto Padilla narrou em suas memórias a delicada operação que realizou com a ajuda de sua esposa, Belkis Cuza Malé, para inscrever seu livro no Concurso da Uneac. Belkis levou seu trabalho no último minuto antes do encerramento da inscrição e contou com o auxílio de um amigo, funcionário da Uneac. Segundo a versão de Padilla, quando a direção da Uneac descobriu sobre sua inscrição, seu texto já havia sido enviado aos jurados, que não cederam às pressões para desclassificar seu livro do concurso. Apesar de haver obtido o prêmio por unanimidade, Padilla nunca recebeu a soma de dinheiro e a viagem à União Soviética que faziam parte da premiação¹².

As obras premiadas foram publicadas em novembro, após reunião entre o comitê diretor da Uneac e os jurados do concurso, mas foram precedidas de uma declaração da Uneac, em que se esclarecia sua discordância com o prêmio outorgado pelo júri. A direção da Uneac avaliou o livro de

⁹ Para mais detalhes sobre o polêmico artigo de Padilla em *El Caimán Barbudo* e o fim da primeira época da publicação, ver: MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda/Fapesp, 2009.

¹⁰ “Declaración de la Uneac”. In: ARRUFAT, Antón. *Los siete contra Tebas*. Havana: Ed. Unión, 1968, p. 7-9

¹¹ PADILLA, Heberto. *La mala memoria*. Barcelona: Plaza & Janes, 1989, p.128.

¹² *Ibidem*, idem p.147.

poemas de Padilla como “individualista” e expressão da “ideologia liberal burguesa”. Padilla também foi acusado de “cético” e “reacionário”, de ostentar atitudes típicas dos intelectuais liberais dentro do capitalismo, além de não ter nenhuma “militância pessoal” e haver se ausentado nos momentos de dificuldade nos quais Cuba enfrentou o imperialismo. *Fuera del Juego* também foi malvisto, pois sugeria “perseguições” e “climas repressivos” na ilha, sendo que para a direção da Uneac, a Revolução sempre se havia caracterizado por sua “abertura” e “generosidade”. Além disso, os poemas demonstraram compaixão pelos “contrarrevolucionários” que abandonaram o país e por aqueles que foram “fuzilados por seus crimes contra o povo”, na visão da Uneac.¹³

Nessa declaração, a direção da Uneac passou a defender também a União Soviética, pois o livro de Padilla havia questionado o governo russo por suas numerosas prisões e pelo terror que se instalou no período dos “obscuros crimes de Stalin”¹⁴. Por fim, o prólogo elaborado pela direção da Uneac mencionou e criticou os artigos polêmicos de Padilla, publicados em *El Caimán Barbudo*, em que o escritor defendeu o escritor exilado Guillermo Cabrera Infante, quando o exilado acabara de declarar à revista argentina *Primera Plana*, em julho de 1968, suas primeiras críticas públicas à Revolução, desde sua saída da ilha¹⁵. Esse episódio comprometia ainda mais a situação de Padilla, já que Cabrera Infante foi considerado pela direção da Uneac “um traidor da Revolução”.

Fuera del juego gerou críticas também na revista *Verde Olivo*, das Forças Armadas¹⁶. Muitos viram na obra “uma conspiração dos intelectuais contra a Revolução”. No entanto, era o governo que estava restringindo a liberdade de criação, sobretudo porque naquela época chegavam a Cuba notícias de dissidências entre os intelectuais da União Soviética, Polônia e Checoslováquia, o que certamente desagradava os representantes governamentais na ilha¹⁷.

Como desdobramento dessas polêmicas, Padilla foi cada vez mais marginalizado no meio cultural cubano, o que culminou com o episódio de sua prisão alguns anos depois. Ele e sua esposa,

¹³ “Declaración de la Uneac”. In: PADILLA, Heberto. *Fuera del juego*. Miami: Ediciones Universal, 1998, p.117-118.

¹⁴ Ibidem, idem p. 119-120.

¹⁵ CABRERA INFANTE, Guillermo. *Mea Cuba*. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.26-34.

¹⁶ Sobre a premiação de Padilla em 1968 e as reações no meio político e intelectual cubano, ver: MISKULIN, Sílvia Cezar. “O ano de 1968 em Cuba: mudanças na política internacional e na política cultural.” *Esboços. Revista do programa de pós-graduação em história da UFSC*, Florianópolis, n. 20, segundo semestre de 2008, p. 47-66.

¹⁷ DÍAZ MARTÍNEZ, Manuel *apud* BARQUET, Jesús “Subversión desde el discurso no-verbal y verbal de Los siete contra Tebas de Antón Arrufat”. *Latin American Theatre Review*, n.2, vol. 32, 1999, p.30.

Belkis, foram presos em 20 de março de 1971, tendo ela permanecido presa por um tempo menor: três dias¹⁸. Segundo a versão de César Leante, Fidel Castro anunciou a prisão de Padilla naquele mesmo dia, durante uma conversa com um grupo de estudantes na Universidade de Havana, quando declarou que havia pessoalmente ordenado sua detenção, por se tratar de “contrarrevolucionário”¹⁹.

O escritor permaneceu preso até 27 de abril. Em seu livro de memórias, relatou seu confinamento na Seguridad del Estado, na Villa Marista, no Hospital Militar de Marianao, e os interrogatórios conduzidos pelo tenente Alvarez, seguidos de torturas físicas e psicológicas. Relatou ter sido obrigado a escrever uma autoconfissão, que foi em muitas partes redigidas, na verdade, por agentes da Seguridad del Estado, além de concordar em memorizá-la para fazer sua *mea culpa* na Uneac, condição para se ver novamente em liberdade²⁰.

Na autocrítica, Padilla confessou ter “conspirado contra a Revolução”, envolvendo sua esposa Belkis Cuza Malé e os escritores Manuel Díaz Martínez, César López, Norberto Fuentes, Pablo Armando Fernández, José Yanes, David Buzzi e José Lezama Lima²¹. Manuel Díaz Martínez e José Lezama Lima haviam sido membros do júri que premiou seu livro *Fuera del Juego*. Esse seria um dos motivos que explicaria serem citados no discurso de Padilla. Norberto Fuentes havia desagradado muitos oficiais ao publicar seu livro *Condenados de Condado*, pois, segundo Padilla, a própria Seguridad del Estado havia fornecido documentos, que o escritor consultou para escrever seu livro premiado²². Pablo Armando Fernández foi acusado de “desafeto” e “contrarrevolucionário”, César López, de escrever poesias de “épica derrotista”, além de enviar um livro à Espanha antes que fosse publicado em Cuba, e José Yanes, de produzir uma poesia “doente” e “derrotista”.²³ David Buzzi havia estado preso na Seguridad del Estado por tentar sair ilegalmente de Cuba, em 1964. Depois de cumprir sua pena, obteve menção no Concurso *Casa de las Américas*, em 1966, por seu romance *Los desnudos*, além de ganhar o Prêmio Nacional de Romance e viajar à União Soviética. Entretanto,

¹⁸ Logo após sua prisão, o livro *Juego de Damas* de Belkis Cuza, que se encontrava no prelo da Editora Unión, foi confiscado e destruído. Ver: CUZA MALÉ, Belkis. *Juego de Damas*. Cincinnati: Término editorial, 2002.

¹⁹ LEANTE, César. *Revive, historia. Anatomía del castrismo*. Madri: Biblioteca Nueva, 1999, p. 212-213.

²⁰ PADILLA, Heberto. *La mala memoria, Op. Cit.*, p.149-199.

²¹ PADILLA, Heberto. *Fuera del juego, Op. Cit.*, p. 149.

²² *Ibidem*, idem p.146.

²³ *Ibidem*, idem p.144-145.

segundo a confissão de Padilla, Buzzi continuava com suas atitudes e conversas inapropriadas ao ânimo revolucionário.

Padilla também acusou os intelectuais estrangeiros René Dumont e K. S. Karol de serem “contrarrevolucionários”, além de atacar Hans Magnus Enzensberger, por ter escrito um ensaio “injusto” e “mal-intencionado” sobre a Revolução. Sua autocrítica foi feita publicamente na sede da Uneac, no dia 27 de abril de 1971, em sessão presidida pelo vice-presidente da Uneac, José Antonio Portuondo. Padilla fez sua confissão diante de muitos colegas, agentes de segurança do Estado e cinegrafistas que filmaram o episódio²⁴. O presidente da Uneac, Nicolás Guillén, justificou sua ausência ao declarar que estava doente.

Em sua confissão, Padilla esclareceu que a reunião na Uneac estava se realizando “por sua solicitação, sem a imposição de ninguém” e que sua prisão pela Seguridad del Estado se motivou por ter sido acusado de “contrarrevolucionário”, já que havia pronunciado uma série de “injúrias” e “difamações” contra a Revolução. Fez também uma autocrítica por haver ocupado o espaço oferecido por *El Caimán Barbudo* para atacar Lisandro Otero, de quem era amigo há vários anos. Padilla se questionou por haver defendido Cabrera Infante em nome de “valores artísticos”, já que ele era um “ressentido social”, um “agente da CIA”, um “traidor”, um “contrarrevolucionário”, que desde o princípio fora “inimigo irreconciliável da Revolução”. O *mea culpa* de Padilla também se estendeu aos organismos que ele atacou nos artigos no suplemento, como a Uneac, o Ministério de Relações Exteriores e um agente da Seguridad del Estado²⁵.

Ao reconhecer que havia realizado “atividades inimigas”, que resultaram em “danos à Revolução”, Padilla afirmou que seus erros eram imperdoáveis e não merecia estar livre. Declarou ter levado posições equivocadas ao terreno da poesia, com seu livro *Fuera del Juego*, ao inaugurar em Cuba uma poética cheia de “ressentimento”, “amargura”, “pessimismo”, sinônimos da “contrarrevolução” na literatura. Na autocrítica, Padilla avaliou o livro como uma forma de “colonialismo”, pois “importava estados de ânimos alheios”, “experiências históricas alheias”, e não

²⁴ Segundo Padilla, a agência *Prensa Latina*, ao divulgar seu discurso, suprimiu algumas passagens, além da intervenção de René Depreste. Ver: PADILLA, Heberto. *La mala memoria*, Op. Cit., p. 195.

²⁵ “Intervención en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, el martes 27 de abril de 1971.” In: PADILLA, Heberto. *Fuera del juego*, Op. Cit., p. 129.

“interiorizava a experiência cubana”, já que manifestava “desencanto”, “ceticismo”, espírito “derrotista” e levava à “contrarrevolução”.

O objetivo da autocrítica de Padilla era advertir a seus amigos escritores que tinham uma atitude parecida com a sua de que o governo cubano não iria mais tolerar que a frente cultural fosse “débil” na ilha. Seu discurso serviria de alerta para os intelectuais, indicando que os dirigentes estavam dispostos a fazer mais detenções, se assim fosse preciso:

Eu estou seguro de que eles estarão muito preocupados, de que estiveram muito preocupados, ademais, pelo meu destino durante todo este tempo, de que ocorreria comigo. E de que ao ouvir estas palavras agora ditas por mim pensaram que com igual razão a Revolução haveria podido detê-los. Porque a Revolução não podia seguir tolerando uma situação de conspiração venenosa de todos os grupos de desafetos das zonas intelectuais e artísticas. (...) E se digo isto diante de vocês é porque vejo em muitos dos companheiros que estão aqui, cujas caras estão aqui, erros muito similares a erros que eu cometi. E se estes companheiros não chegaram ao grau de deterioração moral a que eu cheguei, isso não os exime de nenhum modo de nenhuma culpa.²⁶

A conclusão da confissão de Padilla era de que os setores da cultura e da arte “estavam a reboque” e “não se portavam à altura” da Revolução Cubana. Os intelectuais não haviam participado da colheita de açúcar para a safra dos 10 milhões, em 1970, além de não se mobilizarem para o trabalho voluntário. Padilla pediu aos escritores presentes que revissem suas posições, como ele já havia feito, para estarem à altura da “responsabilidade de viver em uma trincheira extraordinária e exemplar no mundo contemporâneo”, como era Cuba.

O caso ganhou repercussão internacional. A primeira carta de protesto dirigida a Fidel Castro contra a prisão de Padilla, assinada pelos escritores mexicanos do Pen Club do México, foi publicada em 2 de abril de 1971, no jornal *Excelsior*²⁷. Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, José Revueltas, entre outros intelectuais, manifestaram nessa carta sua desaprovação quanto à prisão do escritor e

²⁶ “Intervención en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, el martes 27 de abril de 1971.” In: PADILLA, Heberto. *Fuera del juego, Op. Cit.*, p. 141. Tradução de Sílvia Cezar Miskulin.

²⁷ “Carta del Pen Club de México a Fidel Castro”. *Excelsior*, México, 2 de abril de 1971. In: PADILLA, Heberto. *Fuera del juego, Op. Cit.*, 1998, p. 122.

ênfâtizaram a importância do “direito da crítica intelectual” e da liberdade, para Cuba não incorrer em um ato “repressivo” e “antidemocrático”²⁸.

Muitos outros escritores de esquerda europeus e latino-americanos, simpatizantes da Revolução Cubana, assinaram outra carta enviada a Fidel Castro, publicada no jornal *Le Monde*, em 9 de abril de 1971, em que declararam seu desacordo em relação à prisão de Padilla e ao uso de “medidas repressivas” contra intelectuais que exerceram “o direito de crítica dentro da Revolução”²⁹. Conhecida como *Declaración de los 54*, foi redigida por Julio Cortázar e Juan Goytisolo, e assinada também por Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Marguerite Duras, Carlos Franqui, Alberto Moravia, Octavio Paz, Hans Magnus Enzensberger, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Jorge Semprún, Carlos Barral, Maurice Nadeau, Rossana Rossanda, Susan Sontag, entre outros. Na carta, alertavam também como a prisão do escritor poderia abalar o “símbolo” e o “estandarte” que a Revolução Cubana representava para os latino-americanos.

A terceira carta dirigida a Fidel Castro foi publicada em 21 de maio no jornal *Madrid* e também em Paris, em que 62 intelectuais condenavam os métodos que haviam sido utilizados para obter a confissão de Padilla, que muito se assemelhavam aos “momentos mais sórdidos da época stalinista”. Assinaram a *Declaración de los 62* Nathalie Sarroute, Susan Sontag, Pier Paolo Pasolini, Alain Resnais, André Gorz, Rodolfo Hinostroza, Juan Rulfo, José Agustín Goytisolo, entre outros, além da maioria dos intelectuais que subscreveram a carta anterior, publicada no *Le Monde*. Protestaram enfaticamente diante da confissão pública de Padilla, que se redimia de crimes políticos que tinham sido “forjados”:

Creemos um dever comunicar-lhe nossa vergonha e nossa cólera. O lastimoso texto da confissão que assinou Heberto Padilla só pode ter-se obtido por meio de métodos que são a negação da legalidade e as justiças revolucionárias. O conteúdo e a forma de dita confissão, com suas acusações absurdas e afirmações delirantes, assim como o ato celebrado na *Uneac*, na qual o próprio Padilla e os companheiros Belkis Cuza, Díaz Martínez, César López e Pablo Armando Fernández se submeteram a uma penosa mascarada de autocrítica, recorda os momentos mais sórdidos da época stalinista, seus juízos pré-fabricados e suas caças às bruxas. Com a mesma

²⁸ No México, as outras adesões a esta carta foram de José Álvaro, Fernando Benítez, Gastón García Cantú, José Luis Cuevas, Salvador Elizondo, Isabel Fraire, Juan García Ponce, Vicente Leñero, Eduardo Lizalde, Marco Antonio Montes de Oca, José Emilio Pacheco, Carlos Pellicer, Jesús Silva Herzog, Ramón Xirau e Gabriel Zaid.

²⁹ “Primera carta de los intelectuales europeos y latinoamericanos a Fidel Castro.” *Le Monde*, Paris, 9 de abril de 1971. In: PADILLA, Heberto. *Fuera del juego*, Op. Cit., p.123.

veemência com que temos defendido desde o primeiro dia a Revolução Cubana, que nos parecia exemplar em seu respeito ao ser humano e em sua luta por sua liberação, o exortamos evitar a Cuba o obscurantismo dogmático, a xenofobia cultural e o sistema repressivo que impulsionou o stalinismo nos países socialistas, e de que foram manifestações flagrantes sucessos similares aos que estão sucedendo em Cuba. (...) Quiséramos que a Revolução Cubana voltasse a ser o que em um momento nos fez considerá-la um modelo dentro do socialismo.³⁰

Os escritores também apelavam para que Cuba voltasse a ser um modelo dentro do socialismo e evitasse o “obscurantismo dogmático, a xenofobia cultural e o sistema repressivo que impôs o stalinismo nos países socialistas”. Octavio Paz não assinou essa última carta, pois se sentia “alheio à decepção que a motivava”. O escritor mexicano aclarou muitos anos depois que “não havia compartilhado das excessivas esperanças com que a maioria de meus colegas viu o movimento cubano”³¹, ou seja, suas críticas a Cuba eram anteriores ao episódio. Carlos Barral e Julio Cortázar também não assinaram essa terceira carta e permaneceram com seu apoio ao governo cubano. Cortázar afirmou que essa última carta era “paternalista, insolente, inaceitável”³².

O governo cubano rechaçou essas cartas internacionais por meio de várias publicações de instituições e intelectuais, como na revista *Casa de las Américas*, na revista *El Caimán Barbudo* e na Uneac, que registraram declarações e manifestos de intelectuais, escritores e cineastas cubanos e latino-americanos favoráveis ao governo diante do “caso Padilla”³³. A revista *Casa de las Américas* lançou no número 67 um dossiê intitulado “*Posiciones*”, em que reuniu declarações dos intelectuais latino-americanos que se posicionaram a favor do governo cubano e contra Mario Vargas Llosa, que havia acabado de renunciar ao Comitê de Colaboração de *Casa de las Américas*, ao enviar uma carta à imprensa internacional criticando o governo cubano por atentar contra a liberdade de expressão. Nesse dossiê, a carta de Vargas Llosa foi publicada junto à resposta de Haydée Santamaría, diretora

³⁰ “Segunda carta de los intelectuales europeos y latinoamericanos a Fidel Castro”. *Madrid*, 21 de maio de 1971. In: PADILLA, Heberto. *Fuera del juego*, *Op. Cit.*, p. 160-161. Tradução de Sílvia Cezar Miskulin.

³¹ PAZ, Octavio. Nota introdutória a “Las confesiones de Heberto Padilla”. (*Siempre!*, junho de 1971). Barcelona, 11 de junho de 1993. *Obras Completas*. Vol. 9, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p.171. Ver também: PAZ, Octavio. “La autohumillación de los incrédulos”. *Índice*, Madri, julho de 1971. In: PADILLA, Heberto. *Fuera del juego*, *Op. Cit.*, p. 171.

³² CORTÁZAR, Julio. “Cartas” apud COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina*. São Paulo: Alameda/Fapesp, 2013, p. 203.

³³ COSTA, Adriane Vidal, *Op. Cit.*, p. 183-189. A revista uruguaia *Cuadernos de Marcha* também publicou um dossiê sobre o “caso Padilla”. Ver: *Cuadernos de Marcha*, Montevideu, n. 49, maio 1971.

de *Casa de las Américas*³⁴. Nas páginas de *El Caimán Barbudo*, seus editores deixaram claro que Padilla era um escritor “contrarrevolucionário” e que os escritores estrangeiros que o defendiam, como Mario Vargas Llosa, por exemplo, faziam o jogo dos “inimigos da Revolução” e da “propaganda anticomunista internacional”³⁵. *El Caimán Barbudo* também publicou a carta resposta de Santamaría a Vargas Llosa e reforçou seu apoio à instituição dirigida por ela e à política cultural oficial³⁶.

A confissão de Heberto Padilla, ao invés de atenuar o escândalo internacional desencadeado com sua prisão, acabou por acentuar e abrir uma ruptura entre a política repressiva do governo cubano e a atitude dos intelectuais de várias partes do mundo, que, até aquele momento, não acreditavam que o governo reproduzisse em Cuba os métodos de Stálin³⁷. Padilla, ao ter se submetido às exigências da *Seguridad del Estado* e realizado a “farsa” de sua autocrítica, evidenciou o caráter autoritário do governo cubano. Sua confissão não foi sincera, mas produto da imposição dos órgãos de repressão do governo, pois continha muitas passagens com duplo sentido, que beiravam a “hipocrisia”³⁸.

Para Juan Goytisolo, a confissão de Padilla era “caricaturesca” e seu tom era “burlesco”, ou seja, tratava-se de uma mensagem codificada, que deveria ser interpretada, com leitura nas entrelinhas. Padilla havia feito suas “auto-inculpações abjetas”, exagerando ao absurdo as fórmulas e os clichês, com um aparente “servilismo sem limites”, que escondiam a farsa que ele foi obrigado a representar³⁹.

Na interpretação de Roger Reed, a autocrítica de Padilla utilizou uma “linguagem dupla” e foi pronunciada para ser entendida de duas maneiras. Padilla queria transmitir que sua autoconfissão não era sincera e que havia sido forçado a fazer aquela declaração, segundo Reed. Ao declarar desde o

³⁴ Posiciones”, *Casa de las Américas*, Havana, n. 67, jul-ago 1971 *apud* MOREJÓN ARNAIZ, Idalia. *Política y polémica en América Latina. Las revistas Casa de las Américas y Mundo Nuevo*. México, Educación y Cultura, 2010, p. 149-150

³⁵ “Editorial”. *El Caimán Barbudo*, Havana, n. 49, agosto de 1971, p. 3.

³⁶ MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução*, *Op. Cit.*, p. 238.

³⁷ Stálin comandou uma campanha ostensiva contra os dirigentes do *bureau* político da época de Lênin. Bukharin, Zinoviev, Kamenev, Rykov, Radek, entre outros, foram afastados da direção, presos e mortos. O ápice dos expurgos e das autoconfissões ocorreu durante os Processos de Moscou, entre 1936 e 1938, quando cinco milhões de soviéticos foram condenados à prisão, à morte, ou aos campos de trabalhos forçados. Ver: FERRO, Marc. *O Ocidente diante da Revolução Soviética. A História e seus mitos*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.

³⁸ PADILLA, Heberto. *Fuera del juego*, *Op. Cit.*, p. 9.

³⁹ GOYTISOLO, Juan *apud* LEANTE, César, *Op. Cit.*, p. 220-221.

princípio que seu discurso não era imposto pela Revolução, Padilla queria manifestar exatamente o contrário e que toda sua fala seria “pura hipocrisia”.⁴⁰

Na reedição de seu livro *Fuera del Juego*, em 1998, Padilla avaliou que sua confissão havia sido uma “burla”, pois repetiu de memória um texto previamente redigido na prisão pelos órgãos da Seguridad del Estado. Padilla foi utilizado como bode expiatório pelo governo cubano para provar o alinhamento de Cuba com a política cultural soviética, além de abafar qualquer pretensão de uma política cultural mais aberta e eclética na ilha. As restrições aos intelectuais foram explicitadas, não só quanto à liberdade de criação e de expressão, mas também em relação ao controle da sua conduta pública e privada.

Em contraposição à explosão criativa revolucionária dos anos 60, a década de 70 em Cuba ficou conhecida como os anos cinzentos e o “caso Padilla” foi sem dúvida um marco importante no fechamento da política cultural cubana⁴¹, que se iniciou em 1968, mas se consolidou com o encerramento e repercussões desse caso, e com as diretrizes estabelecidas pelo Congresso Nacional de Educação e Cultura, que ocorreu concomitantemente, entre 23 e 30 de abril de 1971⁴².

As resoluções desse congresso criticaram setores da intelectualidade internacional que foram denominados “pseudo-esquerdistas do mundo capitalista”, pois se utilizaram da Revolução para ganhar prestígio, já que em suas obras abordavam a realidade do continente, mas depois se mudaram para as “sociedades decadentes da Europa ocidental e dos Estados Unidos”⁴³. Essas resoluções configuraram um ataque direto aos escritores do *boom* literário latino-americano, que haviam assinado as cartas denunciando o “caso Padilla”. O discurso de Fidel Castro que encerrou o Congresso Nacional de Educação e Cultura, além de reafirmar em diversos momentos a importância das resoluções finais, de forte controle sobre os intelectuais e educadores, fez uma dura crítica aos livros indesejáveis, dos quais não deveriam ser publicados “nem um só exemplar” em Cuba, além de rechaçar também os intelectuais estrangeiros que no início se apresentaram como “simpatizantes da Revolução”, mas depois se revelaram como “raposas” e “agentes da CIA”. Castro reforçou a necessidade de controle sobre os jurados que seriam convidados no futuro para participar de

⁴⁰ REED, Roger *apud* LEANTE, César, *Op. Cit.*, p. 213.

⁴¹ Para maiores informações e documentos sobre o “caso Padilla”, ver: CROCE, Marcela (comp.). *Polémicas intelectuales en América Latina. Del “meridiano intelectual” al caso Padilla (1927-1971)*. Buenos Aires, Ed. Simurg, 2006

⁴² MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução*, *Op. Cit.*, p. 227-236.

⁴³ RESOLUÇÕES do Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura, São Paulo: Livramento, 1980, p. 36.

concursos literários na ilha, pois deveriam ser “escritores de verdade” e “revolucionários de verdade”. Seu discurso foi considerado uma ruptura na frente que existia entre o governo e a intelectualidade de esquerda internacional, pois reduzia os intelectuais amigos da Revolução apenas àqueles que não faziam nenhuma crítica, fosse sobre o “caso Padilla” ou sobre outros aspectos da política cultural e de outras políticas governamentais⁴⁴.

Assim, o “caso Padilla” significou uma quebra de confiança interna entre grande parte dos escritores e artistas e seus líderes políticos. No plano internacional, o “caso Padilla” representou o fim da “lua-de-mel” entre os intelectuais de esquerda, já que muitos escritores e artistas retiraram definitivamente o seu apoio ao governo cubano.

Um documentário sobre registros de época da confissão de Padilla

Um dos méritos indiscutíveis do documentário *O caso Padilla* foi a possibilidade de dar a conhecer, de forma ampla, principalmente para as novas gerações, o evento paradigmático que marcou a história do regime instalado após Revolução Cubana, em sua relação com os intelectuais. O material de arquivo primordial desse documentário é o registro fílmico original, feito em 1971, da mencionada confissão daquele que então expunha suas falhas como “revolucionário”, tanto em sua vida pessoal como em sua conduta pública e em sua produção literária.

Ainda que a versão escrita da confissão de Padilla tenha sido divulgada na época em várias publicações impressas (com indícios de se tratar de um texto editado), as imagens gravadas desse evento, que durou quase três horas e foi registrado na íntegra, não foram divulgadas à época e permaneceram guardadas durante muito tempo: “por meio século” conforme se afirma nos intertítulos iniciais. Apesar de terem sido feitas, ao que indicam alguns relatos, por cinegrafistas do Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos, provavelmente com o propósito de serem difundidas a fim de que ficasse claro o posicionamento do governo diante de intelectuais e artistas considerados refratários às diretrizes da política cultural da Revolução, essas imagens não circularam e nenhum registro fora aproveitado, por exemplo, nas edições semanais do *Noticiero Icaic Latinoamericano*, o

⁴⁴ Discurso de encerramento de Fidel Castro. In: *RESOLUÇÕES do Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura*, São Paulo: Livramento, 1980, p. 43- 57; MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução*, *Op. Cit.*, p. 233-235.

cinemanal que era o veículo oficial do governo e que difundia para todo o país os principais acontecimentos que envolviam a ilha.

A gravação, arquivada no ICAIC, chegou às mãos do diretor e roteirista Pavel Giroud de forma clandestina, por meios e intermediários os quais ele prefere não revelar, dadas as possíveis represálias que tal divulgação poderia acarretar aos envolvidos. Passaram por um trabalho cuidadoso de edição para a construção de uma narrativa documental permeada de suspense e dramaticidade, que recupera a importância desse acontecimento, seus desdobramentos na vida do protagonista e sua repercussão mundial⁴⁵.

Transcorridos alguns minutos do início do documentário, não é difícil imaginar por que o longo testemunho de Padilla, proferido em tom artificialmente coloquial, detrás de uma mesa com microfone, em que o poeta está devidamente acompanhado por autoridades⁴⁶, ficou por décadas oculto. A sessão de confissão pública contou com uma plateia de prestígio, na qual vemos vários dos principais escritores e poetas de Cuba daquele momento, dentre os quais sua esposa e vários amigos pessoais, ali presentes por terem sido convocados pela Seguridad del Estado. Diante deles, Padilla faz sua reiterada e excessiva auto culpabilização por meio de palavras muito duras contra si mesmo⁴⁷. O espectador acompanha o tom dramático e afetado da entonação de sua voz e o suor que goteja abundantemente de sua frente – elementos audiovisuais que “entregam” o caráter performático, teatralizado, daquele difícil momento de humilhação pública. Não é preciso conhecer a obra do poeta nem ser um grande conhecedor do histórico das difíceis relações entre governos de países socialistas e intelectuais críticos para intuir que, por trás do discurso pronunciado com muito empenho para soar espontâneo (e Padilla realmente se esmera nessa performance), há um claro processo de coerção.

Se o texto escrito da confissão podia fazer crer, a leitores desavisados ou engajados na defesa apaixonada do processo revolucionário cubano, que Padilla havia vivido de fato uma “conversão” política legítima, dados os argumentos racionalmente apresentados em seu arrependimento, essa

⁴⁵ Deve-se destacar que, ainda que se possa inferir a existência de um processo de edição do material original na feitura do documentário, ao espectador não é explicitado que os registros de época totalizam mais horas de filmagens (cerca de três horas) e que, portanto, não estão reproduzidos na íntegra na obra em questão.

⁴⁶ José Antonio Portuondo, presidente da UNEAC

⁴⁷ Padilla se diz responsável por “injúrias, difamações”. Diz que gostaria de encontrar palavras agressivas o suficiente que definissem sua conduta. Em vários momentos, declara sentir vergonha de si e do que escreveu, bem como ter destruído algumas de suas obras (como sua “*novelita*”, assim por ele chamada sua obra *En mi jardín pastan los heroes*, publicado na Espanha após seu exílio, em 1981).

percepção é menos provável ao espectador do registro audiovisual. A escuta das oscilações da voz de Padilla, associada à linguagem corporal marcada pela excessiva gesticulação, pelo frequente baixar de olhos ao final de frases contundentes (possivelmente por não resistir aos olhares inquiridores dos colegas) revelam sofrimento e esforço. E aqui cabe pontuar que o trabalho de direção e montagem realçam esses momentos. Iluminam, por meio da câmera lenta, do zoom no olhar arregalado de alguém da plateia, ou do acréscimo de trilha musical, as nuances dramáticas do espetáculo triste que foi essa confissão. Essas interferências (usuais e desejáveis na realização cinematográfica), por mínimas que sejam, atuam na construção dos sentidos e são fundamentais na análise do próprio documentário como um documento histórico. Vale destacar, por exemplo, aos 44 minutos do filme, como o uso de câmera lenta enfatiza o gestual hiperbólico de Padilla, sob uma trilha musical de sons contínuos, sustentados de forma a causar incômodo e tensão no espectador⁴⁸.

Nem traidor, nem mártir, nem intocável, nem *enfant terrible*

Vemos um cuidado, na construção do arco narrativo que estrutura o documentário, em não transformar o filme em um discurso simplista sobre o cerceamento da liberdade de expressão em Cuba. Também não há a vitimização banal de Padilla e nenhum dos rótulos mencionados em seu depoimento e posteriormente questionados por outros intelectuais (como “mártir” ou “traidor”)⁴⁹ ou por ele mesmo, na ocasião (como “intocável” ou “*enfant terrible*”) é endossado pelo documentário. Busca-se uma abordagem respeitosa da complexidade da relação do próprio Padilla com o regime até aquele momento, tendo ele exercido funções como funcionário do governo e participado ativamente dos círculos intelectuais organizados em torno de publicações e entidades “oficiais”. Nesse sentido, vemos fotografias do poeta em países europeus, representando o Ministério de Comércio Exterior.

⁴⁸ Essa e outras menções à minutagem do filme neste artigo correspondem à versão digital que foi disponibilizada pelos produtores, de forma restrita, aos debatedores, antes da sessão pública realizada no Cinusp Paulo Emílio, em agosto de 2023. Mesmo havendo alguma eventual variação nessa marcação temporal, conforme o suporte utilizado para a visualização do filme, as indicações contribuem para a localização da passagem citada ao longo da narrativa.

⁴⁹ “*Ni traître, ni Martyr*” é o título de um artigo que contém declarações de Julio Cortázar sobre ele, segundo o que nos apresenta o documentário aos 21min54s São termos que também figuram no cartaz de divulgação do documentário, disponível em: <https://www.fotogramas.es/festival-de-san-sebastian/a41206320/el-caso-padilla-critica-pelicula/> Acesso em 25 de janeiro de 2024.

Ficamos sabendo que Padilla voltou a viver em Cuba em 1966 e lá permaneceu apesar de sempre ter exercido um olhar crítico sobre as transformações políticas em curso. Vivia intensamente as dores e as delícias de ser um partícipe daquele processo. Sua relação visceral com seu país e sua identidade de cubano ficam evidentes nos depoimentos que dá durante o exílio. Por outro lado, o documentário nos mostra também as dificuldades que enfrentou, ao lado de outros intelectuais, em sua relação com os circuitos e organismos culturais cada vez mais cerceados pelo controle estatal. Para que o espectador conheça suas redes, há a inserção de fotografias para corroborar depoimentos como o do chileno Jorge Edwards, que afirma que o grupo de escritores a que Padilla pertencia⁵⁰ estava marginalizado dos espaços oficiais. Pouco depois de conhecermos os colegas de Padilla, por meio das fotografias, um corte nos leva de volta à sala da Uneac, onde alguns deles (Pablo Amando, César López e Manuel Díaz Martínez) olham atônitos para o protagonista da confissão. Gradualmente vamos tomando contato, por meio das imagens e das palavras, da complexidade daquela situação limite e o histórico que a antecedeu. Mais adiante, o documentário reitera a afirmação de Edwards ao mostrar um memorando da CIA, de 22/06/1971, que revela o interesse dessa agência pelo caso e a avaliação do relator, concluindo que até 1968 havia uma liberdade incomum, mas que depois isso teria mudado consideravelmente.⁵¹

Ainda em se tratando do tratamento fílmico conferido à abordagem de uma conjuntura complexa, destacamos que o documentário não apresenta “explicações” imediatas, preservando eventuais dúvidas do espectador sobre o que levou esse poeta a não só concordar em se “arrender” publicamente como também a delatar seus colegas, formulando todo um discurso justificador. A reprodução farta das imagens de época, nesse sentido, é um mérito do filme. Ao acompanhar cronologicamente o processo da confissão, o espectador pode, inclusive, questionar as prováveis expectativas de Padilla com esse gesto ou o grau de ambiguidade das suas falas, sem ignorar o fato de que estava sendo vítima de um processo controlado. Seu discurso seria um teatro conscientemente encenado por alguém que se rendia às regras do jogo, plenamente ciente de que esse era um mal

⁵⁰ Jorge Edwards havia sido representante diplomático do governo de Allende em Cuba, era amigo de Padilla e foi expulso de Cuba alguns dias antes de sua prisão, acusado de ser agente da CIA. Ver: EDWARDS, Jorge. *Persona non grata*. Barcelona: Tusquets Editores, 1991. O depoimento de Edwards se dá aos 28min 39s. Nesse momento há fotos desse grupo, em que vemos Padilla, José Triana, Manuel Díaz Martínez, César Lopez e Pablo Amando Fernández.

⁵¹ O documento impresso, exibido aos 43min do filme e considerado “secreto”, se intitula “Intelligence Memorandum Padilla: Castro’s Solzhenitsyn?” e é datado de 22/06/1971.

necessário à sua sobrevivência? Padilla contava com compreensão tácita de seus amigos em relação àquela performance? Ele esperava, de fato, que poderia ser anistiado, com aquele gesto, e prosseguir de algum modo sua vida de escritor no país? O espectador, por meio da forma como o documentário narra os eventos, vai buscando traçar um perfil daquele intelectual, avaliando e reavaliando constantemente sua situação. Ele pode se perguntar também sobre a ingenuidade ou a perspicácia de Padilla, e as oscilações entre momentos que parecem ser ora demonstração de “fraqueza”, ora demonstração de “coragem”. Essas perguntas não são respondidas claramente e o “dossiê” de documentos apresentados pelo documentário (entrevistas de época, notícias de jornais de várias partes do mundo e trechos de obras de Padilla), além do próprio registro do evento alimentam o suspense de maneira perspicaz, como veremos mais adiante.

Na atuação de Padilla, não são poucos os indícios, como já frisamos, de seu nítido esforço em parecer convincente, contrariando muito do que dissera ou escrevera até o momento. Ao longo do documentário vemos um Padilla cada vez mais suado. Aos 20 minutos de filme, já vemos o escritor com seu colarinho e as laterais do cabelo empapados de suor. A performance do escritor e seu esforço em fazer crer que suas palavras eram verdadeiras incluem a declaração de que aquela reunião estava acontecendo exclusivamente a seu pedido. Encena um rompante de amassar vigorosamente uma folha de papel na qual teria tomado notas para organizar sua fala, já no início da sessão, como prova de que sua fala seria espontânea. Sabemos hoje que o nível de satisfação das autoridades com aquele ato dependia fortemente da competência de Padilla em convencer a plateia, e ele se esmera nesse propósito.

A câmera mostra que o poeta baixa os olhos sempre que declara algo mais improvável de soar verídico, como no momento em que diz esperar que os intelectuais estrangeiros entendam, a partir daquele episódio, a generosidade da Revolução ao vê-lo “conversando livremente” com seus companheiros. Podemos captar também, no registro de época, oscilações de volume e entonação que tornam “estranhas” certas convicções proferidas. Intuímos, inclusive, alguma ironia (que não sabemos se involuntária ou premeditada) na escolha de certos termos, como quando Padilla se refere muito elogiosamente à inteligência dos jovens agentes da Seguridad del Estado que teriam entabulado com ele, na prisão, um denso debate sobre o papel do intelectual. Esses elementos visuais e sonoros, mais ou menos sutis, contribuem fortemente para desmentir a armação de uma autocrítica forjada,

tornando o registro audiovisual uma espécie de “prova” cujo destino deliberado pelo governo foi o de ser rapidamente engavetada no ICAIC.

Das delações às autocríticas em “efeito cascata”: o clímax do documentário

O momento mais dramático da “*mea culpa*” de Padilla é o da delação, que coroa seu longo depoimento e também perfaz o clímax do documentário. Ali vemos Padilla se servindo de um retórica que procura amenizar as acusações, com elogios iniciais ao talento e ao valor do intelectual mencionado⁵², buscando dissuadir completamente o colega de qualquer intenção de contrariá-lo. Repetidas vezes ele usa variações da seguinte fórmula “tenho certeza de que Fulano não discordará...”⁵³ Sobre sua esposa, também poeta, diz: “Se eu mencionasse agora minha própria mulher, Belkis, que tanto sofreu com tudo isso, e toda a amargura e ressentimento que ela acumulou, ela seria incapaz de ficar de pé e de me desmentir. Ela sabe que estou dizendo a verdade”.⁵⁴

Vemos, assim, que Padilla se protege de eventuais réplicas, ao mesmo tempo que publicamente “dá a senha”, poderíamos dizer mais informalmente, para a compreensão por parte da plateia e precisamente dos delatados, de que não havia qualquer espaço para a discordância, que o melhor seria acatar a acusação e, como de fato faz a maioria, admitir a culpa, seguindo a fórmula por ele didaticamente exemplificada. Há, assim, uma convocação explícita para a adesão àquela performance. E, de fato, aparentando maior ou menor contrariedade, todos, na sequência, vêm à mesa para “seguir o roteiro” daquele espetáculo, expressando sua gratidão a Padilla pela oportunidade de fazê-los enxergar seus erros e terem a chance de se retratarem por meio da autocrítica.

Há nuances, contudo, nesses gestos de concordância e gratidão, que o documentário faz questão de realçar. Manuel Díaz Martínez, por exemplo, admite não ter méritos revolucionários nem amadurecimento político, enquanto Pablo Armando Fernández chama aquele momento de “esplêndido” e assume a postura da modéstia excessiva como Padilla o fizera: “Não tenho tanta certeza se minha poesia realmente merece”. César López, o primeiro a vir à mesa, não é tão

⁵² Diz, por exemplo, que são honrados, honestos, bons poetas, e que tem plena certeza de que vão consertar as coisas.

⁵³ Usa também “Tenho certeza de que (...) eles seriam incapazes de me contradizer” (aos 50 min e 23 s); “(...) *fulano* sabe que tenho razão” (aos 52min e 18 s.)

⁵⁴ Aos 56 min e 45 s.

derramado: termina sua fala dizendo se sentir feliz, mas finaliza seu depoimento de modo algo abrupto, com meias palavras: “Não há a necessidade de continuar. Vocês todos entendem e eu entendo”. Belkis, a única mulher a se pronunciar nesse dia, confirma seu lugar de subalternidade, afirmando “como esposa de Heberto Padilla e como poeta”, que concordava com tudo o que o marido dissera, dizendo-se pronta a corrigir seus erros e ajudar seu esposo.⁵⁵

No entanto, Norberto Fuentes foge do script esperado, e a narração do documentário explicita isso transcrevendo as memórias de Reinaldo Arenas (escritor que estava na plateia) desse momento, por meio da reprodução de um trecho de *Antes que anochezca*: “Quando tudo parecia haver terminado, tal como havia sido preparado pela Seguridad del Estado, Norberto Fuentes pediu a palavra e voltou ao microfone”. Ele diz, dirigindo seu olhar a Padilla, ao seu lado, (diferentemente dos demais, que olham para a plateia ou para baixo), que não tinha atitudes contrarrevolucionárias, que Padilla havia sido injusto ao acusá-lo, que tinha opiniões honestas e continuaria a tê-las. Em sua argumentação, lança mão de várias provas de que era um revolucionário autêntico⁵⁶.

Essa atitude inesperada de Fuentes, cujas objeções Padilla procura desacreditar⁵⁷, é logo interrompida por Armando Quesada (tenente das Forças Armadas), que grita: “Isso não é verdade! (...) Você está mentindo/!”, no meio da fala de Fuentes. Ele logo assume o microfone e se apresenta, “para quem não o conhece...” como atual editor do periódico *El Caimán Barbudo*⁵⁸. O militar, de forma rude, e com uma linguagem corporal amparada por seu físico avantajado, contesta alguns depoimentos e desautoriza os intelectuais ali presentes, afirmando que cientistas, técnicos e professores também eram intelectuais. Diz ainda que era “inadmissível que Norberto Fuentes venha dizer que sua atitude [revolucionária] está correta, pois seu livro vai contra os interesses das Forças Armadas, que tornaram possível o triunfo da Revolução”.⁵⁹

⁵⁵ Esses depoimentos aparecem no filme por volta dos 59 min, estendendo-se até os 63 min.

⁵⁶ Tradução nossa, assim como as demais falas do filme citadas em português neste artigo. Fuentes afirma ser miliciano desde 1959, comandante dos *Jóvenes Rebeldes*. Diz ter percorrido todas as instituições estatais. Norberto Fuentes, escritor e jornalista, era amigo de Padilla e havia lhe contado que era oficial da Seguridad del Estado. Ver: VERDECIA, Carlos. *conversación con Heberto Padilla*. Chile/Buenos Aires, Editorial InterMundo, 1992, p. 68-69.

⁵⁷ Padilla afirma que não vai enumerar concordâncias ideológicas que tiveram no passado (comprometedoras) para não o colocar numa situação difícil.

⁵⁸ Armando Quesada assumiu a partir do número 41, em outubro de 1970, a direção do suplemento *El Caimán Barbudo*, publicação oficial da UJC. Sua fala, no documentário, se dá aos 68 minutos.

⁵⁹ Refere-se ao livro *Condenados de Condado*. Ver: FUENTES, Norberto. *Condenados de Condado*. Havana: Casa de las Américas, 1968.

Esse episódio das sucessivas “idas ao microfone” dos escritores presentes desnuda as balizas controladas daquela confissão que nada tinha de espontânea, assim como as autocríticas induzidas que dela se desencadearam. Também podemos deduzir, pelos movimentos de câmera que integram a gravação de 1971, que provavelmente os cinegrafistas já tivessem tido acesso, previamente à filmagem, a um “roteiro” das declarações de Padilla, visto que, algumas vezes, segundos antes de Padilla nomear o companheiro a ser acusado, a câmera já foca o rosto do indivíduo na plateia. Esses detalhes sutis contribuem para compreendermos esse registro audiovisual como um documento histórico cuja análise fílmica também nos serve, como historiadores, de ferramenta valiosa à investigação das circunstâncias do evento.

Nesse momento, o protagonismo de Padilla dá lugar a outros presentes. Até então, o foco no público havia sido bastante pontual, destacando algum olhar estarecido, uma ou outra expressão boquiaberta, gestos de tédio e cansaço. Em termos gerais, a câmera se mantém quase o tempo todo em Padilla, e quando capta o público, percebemos pouca movimentação na sala, estando esta já bastante cheia, com pessoas sentadas e em pé, escoradas em colunas e paredes. É, portanto, uma opção do processo de montagem mostrar apenas parcialmente os intelectuais ao longo do documentário, criando certa expectativa e curiosidade no espectador, para, nesse momento, conferir um maior destaque a eles, inclusive lançando mão do efeito de zoom, na edição da filmagem de época, para aproximar o espectador de seus rostos e reações.

Quando os escritores começam a também fazer suas autocríticas, temos uma ordem parecida com as menções de Padilla em sua fala. Não sabemos se fruto de edição ou já presente na filmagem original, o fato é que há uma sequência previsível de falas, harmonizada com as menções de Padilla: César Lopez é o primeiro, aos 59 min, seguido de Pablo Armando Fernández, Manoel Díaz Martínez, Norberto Fuentes e, por último, Belkis Cuza Malé. Por fim, temos um “epílogo” caracterizado pelas declarações finais de Fuentes e a intervenção escandalosa de Quesada. Quem fecha a sessão, naquela longa noite, é José Portuondo, em nome da UNEAC, com palavras fáceis, concluindo que todos tiraram uma lição daquele evento: “respeitar e amar melhor a Revolução”.⁶⁰

As personas gratas e as non gratas no documentário

⁶⁰ Sua fala se dá por volta dos 70 min e 50 s.

Como em todo documentário, neste também há uma voz fílmica⁶¹ por trás das escolhas e opções sobre como abordar essa história, que revelam o posicionamento da equipe, as inquietações e questionamentos que pretende enfatizar. Vejamos como essa voz fílmica é construída.

Aos 25 minutos, aproximadamente, passamos a ver na tela o poema de Padilla, *En tiempos difíciles*, do livro *Fuera del Juego*, de 1968. A projeção dos versos, solene, se dá sem trilha sonora. Podemos considerar esse momento um marco, no documentário, do mergulho na discussão sobre os limites do engajamento político do intelectual. O poema aborda o grau de sacrifício exigido por um indeterminado “eles” a um velho (o *eu* lírico), que, aos poucos, cede seu tempo, suas mãos, seus olhos, lábios, pernas, peito, coração, ombros e a língua, mediante o argumento de que isso seria extremamente urgente e necessário “em tempos difíceis”. Depois de tudo ceder, “eles” pedem a esse homem que siga em frente⁶², porque “em tempos difíceis”, essa seria, “sem dúvida, a prova decisiva”. O sentido dessa obra poética, cujo conteúdo, em 1968, parecia algo premonitório do destino reservado a Padilla três anos depois, acaba sendo confirmado, no documentário, pela narrativa que vem a seguir, sobre o caso de Boris Pasternack, e por um poema seu em que também aborda a questão do sacrifício e sua necessidade de não “abdicar do azul”, depois de já ter abdicado de outras “cores”. (38:40)

A abordagem do caso Pasternack, apoiada por notícias de jornal, tem como trilha sonora uma música coral, grandiloquente, com vozes masculinas e femininas. No minuto seguinte, por meio de fotos e simulacros de fichas de arquivo, vemos outros casos de escritores também condenados pelo regime socialista soviético: Andrei Sinyavsky, Yul Daniel, Natália Gorbanevskaya e Aleksander Solzhenitsyn. Nessa ficha, além das fotografias, temos, telegraficamente, a síntese de quais foram seus alegados delitos e suas condenações, sempre muito duras, como reclusão em hospital psiquiátrico, trabalhos forçados e exílio.

É de se notar a grande quantidade de documentos que o filme traz e mobiliza, principalmente reportagens e notícias da imprensa escrita, revelando uma acurada pesquisa arquivística. Em alguns

⁶¹ O conceito de voz fílmica, ou voz do documentário (no caso dessa modalidade cinematográfica) é uma categoria chave de análise do audiovisual que pressupõe considerar o conjunto de opções e recursos que compõem a linguagem cinematográfica e que constroem uma enunciação, um determinado sentido. Assim, a voz fílmica é interpretada a partir da análise dos principais elementos estruturais da obra, ou seja, a montagem, os enquadramentos, a trilha sonora, o uso de material de arquivo etc. Cf: NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*: Volume II; documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. p. 47-67.

⁶² No original, que “*echase a andar*”, algo como “*se pusesse a andar*, “*se mandasse dali*”, em uma tradução livre.

momentos em que eles são apresentados, vemos alguns dispositivos fílmicos (recursos ou trucagens, dito de forma mais simples) que contribuem para a impressão de legitimidade, de valor histórico daquela fonte: alguns trechos extraídos de Atas institucionais ou da imprensa, por exemplo, ganham uma aparência de papel recortado (como se tivesse sido rasgado com cuidado de um jornal)⁶³; as fichas acima mencionadas também são criações gráficas. Em vários momentos, uma antiga máquina de escrever “Olivetti Studio 45” aparece diante do espectador, em ação, como a materialização do ofício de escritor e sua natureza solitária. Ela também funciona como uma espécie de gancho que nos transporta para as obras de Padilla. Aos 46 minutos e meio, por exemplo, é a máquina que pontua um corte no depoimento de Padilla para trechos de seu livro cujo título, notadamente irônico, é *En mi jardín pastan los heroes*⁶⁴.

Compõem também a voz do documentário as inserções de imagens de Fidel, em tom crítico, demonstrando contrastes e contradições de suas falas ao longo do tempo: o espectador é apresentado ao comandante com imagens de imprensa, de 1959 com a manchete “Toda Cuba apoia a Fidel”. Posteriormente, outra inserção quebra aquela percepção de “consenso”: em uma tomada do encontro de Fidel com os intelectuais em 1961, na Biblioteca Nacional, a propósito dos protestos de artistas e intelectuais contra a censura ao curta “P.M.”⁶⁵, este declara que não havia visto o filme (que estava proibido), mas confiava na opinião de companheiros, como o presidente do ICAIC⁶⁶.

Em outro momento (aos 27 minutos) também relacionado ao evento na Biblioteca Nacional, ao longo de uma tomada panorâmica de Havana que aos poucos vai se ampliando e se distanciando espacialmente (zoom out), ouvimos a voz de Fidel exaltando os valores e direitos de uma Revolução

⁶³ Isso é feito com Declarações da UNEAC, com uma Ata do Júri que premiou o livro *Fuera del Juego*, de Padilla, em 1968.

⁶⁴ Padilla esclareceu que o título desse livro veio de um poema de Roque Dalton, poeta salvadoreño que morava na ocasião em Cuba e concordou com o seu uso. Esse poema de Dalton começava e terminava com esse mesmo verso, que Padilla achava bonito e engenhoso, mas afirmou que toda vez que mencionava esse título em alguns círculos, era como um insulto ou causava muita irritação. Ver: VERDECIA, Carlos, *Op. Cit.* p. 66; PADILLA, Heberto. *En mi jardín pastan los héroes*. Barcelona: Argos Vergara, 1981, p. 13-14.

⁶⁵ Aos 14 min e 24 s. do documentário, exhibe-se o documento “Acuerdo del ICAIC sobre la prohibición del film P.M.” com a seguinte frase grifada: “prohibir su exhibición, por ofrecer una pintura parcial de la vida nocturna habanera, que empobrece, desfigura y desvirtúa la actitud que mantiene el pueblo cubano contra los ataques certeros de la contrarrevolución a las órdenes del imperialismo yanqui”. Sobre a censura ao documentário *P. M.*, em 1961, ver: VILLAÇA, Mariana, *Op. Cit.* p. 51-59.

⁶⁶ Aos 13 min e 09 s.

por mais que fossem respeitáveis os direitos dos artistas⁶⁷. Suas declarações em voz over, fazem o papel da chamada “voz de Deus”, cujo alcance é acentuado simbolicamente pela imagem da paisagem da vista aérea de Havana⁶⁸.

Ainda em relação a Fidel, temos também trechos de sua declaração de apoio à invasão soviética à Praga, “em defesa do socialismo”. No último terço do documentário, a abordagem de suas oscilações em relação a ser ou não comunista fica mais contundente: há declarações do líder afirmando não ser comunista, em 1959, e uma entrevista sua, em 1961, respondendo a essa questão de forma bem mais hesitante e lacônica, ao dizer que esperava que a própria história respondesse. Na sequência, vemos imagens de TV de um quarteto musical masculino cantando festivamente “Viva Cuba, a URSS, a paz e o socialismo”, que confere ao encadeamento de cenas um efeito jocoso⁶⁹.

Pouco depois temos cenas de Fidel (estas também exibidas, à época, pelo Noticiero Icaic Latinoamericano) visitando alegremente a URSS e sendo saudado efusivamente. Na última cena dessa sequência, o documentário lança mão do efeito de câmera lenta, ao mostrar Fidel sorrindo, atirando uma bola de neve em direção à câmera. Simbolicamente, ele parece zombar do espectador. Após um corte, lê-se a manchete do jornal *Diario de la mañana*, de 20/04/1964, com a declaração do líder: “Sou marxista leninista e serei sempre”⁷⁰.

Depoimentos de algumas “personas non gratas” ao regime cubano, como o peruano Vargas Llosa, o cubano Guillermo Cabrera Infante⁷¹ e o chileno Jorge Edwards são escolhas que também contribuem para a compreensão da voz fílmica e as questões colocadas pelo documentário. No início do documentário, por volta dos 9 minutos, a partir de uma menção sobre o assunto, na fala de Padilla, a reconstituição das polêmicas que envolvem as premiações literárias é guiada pela narrativa de Cabrera Infante, em uma entrevista concedida a um canal de televisão. Mais adiante, dos 28 aos 32

⁶⁷ Aos 27 min.

⁶⁸ De modo semelhante a essa estratégia de composição de sentido por contraste, algumas outras cenas oferecem, por segundos, contraposições entre discurso e imagem. Um outdoor conclamando à *Ofensiva Revolucionaria* contrasta, por exemplo, com a fala de Edwards sobre a crise econômica daquele momento (1968).

⁶⁹ As cenas mencionadas se dão aos 41 min.

⁷⁰ Aos 43 min e 13 s.

⁷¹ Sobre o escritor Guillermo Cabrera Infante, que foi diretor do suplemento cultural *Lunes de Revolución*, fechado em 1961, e que posteriormente se exilou em Londres em 1965, ver: CABRERA INFANTE, Guillermo. *Mea Cuba*. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; MISKULIN, Sílvia Cezar. *Cultura ilhada: imprensa e Revolução Cubana (1959-1961)*. São Paulo: Xamã/Fapesp, 20003; FAVATTO JR., Barthol. *Entre o Doce e o Amargo: Memórias de exilados cubanos, Carlos Franqui e Guillermo Cabrera Infante*. São Paulo: Alameda, 2014.

minutos, Edward também exerce uma importante função de narrador indireto e, na sequência, é Vargas Llosa que ocupa esse posto, dividindo-o com Julio Cortázar e, em menor medida, Gabriel García Márquez. Nota-se, assim, uma abordagem documental empática com os intelectuais que romperam com o regime.

Mesmo quando o documentário concede espaço para declarações gravadas à época de intelectuais que apoiaram o governo cubano em sua condenação a Padilla, ou buscaram uma posição “em cima do muro”, evitando críticas frontais, são escolhidas falas que colocam em xeque seus discursos, elegantemente. Em uma entrevista concedida a um canal de televisão, Julio Cortázar diz que um escritor não deve fazer nenhuma concessão ao escrever⁷². Gabriel García Márquez, identificado de modo irônico como um “*firmante involuntário de la carta de Apoyo a H. P.*”⁷³, diz, a certa altura, que escrever bem já é uma forma de ativismo político. Mais adiante, em um contexto de condenação da autocritica de Padilla, reconhece que “O tom da autocritica é tão exagerado, que parece ter sido obtida por métodos ignominiosos (...)”⁷⁴.

Considerações finais

Nos primeiros minutos do filme, antes dos créditos, as seguintes frases servem de “epígrafe” da obra: “Diga a verdade/ Diga ao menos, tua verdade/ E depois deixe que qualquer coisa ocorra/ que te rompam a página querida/ que as pessoas/ amontoem-se diante de teu corpo/ como se fosse/ um prodígio/ ou um morto”⁷⁵.

Esses versos de ode à verdade, ainda que seja a uma verdade (a “tua verdade”, como se lê), além de fazerem lembrar as palavras de Fidel Castro nas Resoluções do Congresso Nacional de Educação e Cultura, já comentadas, parecem pretender homenagear um escritor que viveu as agruras de ser preso, de se humilhar dizendo mentiras de maneira coagida, ser considerado um “traidor” pelo regime, um dedo-duro por seus colegas, e depois exilado, desprezado pela esquerda e pela direita

⁷² Aos 35 min e 55 s.

⁷³ As falas de García Márquez se dão aos 35 e 36 min. Ele é assim identificado (“*firmante involuntário*” por meio da legenda, uma vez que seu nome fora inserido, sem consulta prévia, no primeiro manifesto publicado na imprensa. Ver: COSTA, Adriane Vidal, *Op. Cit.*, p. 207-210.

⁷⁴ Aos 59 min.

⁷⁵ No original: “*Di la verdad/ Di al menos, tu verdad/ Y después deja que cualquier cosa ocurra/ que te rompan la página querida/ que la gente/ se amontone delante tu cuerpo/ como si fueras/ un prodigio/ o un muerto*”.

por não se identificar com a defesa do socialismo e nem com certos movimentos anticastristas de Miami⁷⁶.

Padilla, em sua autocrítica, fala contra a “duplicidade” de seu próprio comportamento, ao mesmo tempo em que adota uma estratégia que nos remete à “*double moral*”, ao falar o que queriam que falasse adotando um discurso muito distante da sua forma de expressão. Sua verdade, nesse momento, era o imperativo de “mentir e sobreviver”. Como ele mesmo falou um dia, fazendo um trocadilho com seu romance *Fuera del juego*: o inesperado, em seu caso, foi ter jogado o jogo, e ter sido colocado para fora em seguida⁷⁷.

Essa alusão que faz a “epígrafe” à questão da verdade contrasta com uma declaração de Fidel, nos minutos finais do documentário, feita no encerramento do Congreso de Educación y Cultura, em 1971, após o “caso Padilla”, e que soa como um “veredito” direcionado aos escritores: “E para voltar a receber um prêmio em concurso nacional ou internacional, tem que ser revolucionário de verdade, escritor de verdade, poeta de verdade. Terão lugar unicamente os revolucionários”. (grifos nossos)⁷⁸

Padilla sofreu as consequências desse evento nos anos em que permaneceu em Cuba e sofreu com o exílio, partindo em 1980. Chegou a afirmar estar “desesperado” para voltar a Cuba⁷⁹. Talvez tivesse, em 1971, alimentado uma esperança de que poderia ficar em segurança no seu país e até voltar a trabalhar, após a autocrítica. Processo que aconteceu com alguns envolvidos que cederam, de forma semelhante, e negociaram sua “reinserção”, como Pablo Armando Fernández, que nunca se exilou, ou outros que permaneceram ainda um bom tempo na ilha, como Manuel Díaz Martínez (até 1992)⁸⁰, ou Norberto Fuentes (que se exilou só em 1994).⁸¹

⁷⁶ Em uma entrevista à televisão, ouvimos Padilla dizer (01:12:22) “É verdade que a direita falou bem de mim, mas depois eles descobriram que eu não estava à direita. Então a esquerda descobriu que minha atitude não correspondia ao ideal da esquerda. Sempre existe a Igreja da direita e a da esquerda. Eu não gosto de Igrejas”. Tradução de Mariana Villaça. O documentário conta que Padilla foi obrigado a deixar Miami, mudando-se ao Alabama, onde faleceu, em 2000, após ter aceitado participar de um evento literário em Estocolmo, no ano de 1994, junto com escritores apoiadores do governo cubano.

⁷⁷ Ele diz, referindo-se à sua saída forçada de Miami: “Saí uma vez mais do jogo. Mais uma vez estou fora do jogo”.

⁷⁸ Aos 71 min. No original: “*Y para volver a recibir un premio en concurso nacional o internacional, tiene que ser revolucionario de verdad, escritor de verdad, poeta de verdad. Tendrán cabida unicamente los revolucionarios*”.

⁷⁹ Aos 73 min e 14 s.

⁸⁰ Manuel Díaz Martínez havia sido redator chefe das publicações *Hoy Domingo* e *La Gaceta de Cuba*. Em 1992, exilou-se na Espanha, passou a publicar muitas obras e participar ativamente na direção da revista *Encuentro de la Cultura Cubana*. Faleceu em 2023 em Las Palmas de Gran Canárias.

⁸¹ Norberto Fuentes publicou *Dulces guerreiros cubanos* após seu exílio nos Estados Unidos, e relatou seus últimos anos na ilha e os bastidores dos processos sumários em 1989, que culminaram com as execuções do general Arnaldo Ochoa e

O documentário opta por não revelar o destino dos envolvidos nesse episódio, deixando a curiosidade para o público. Também não se vale de depoimentos recentes sobre o caso (opção plausível considerando que parte dos envolvidos está viva, como Belkis Cuza Malé e Norberto Fuentes), optando por trabalhar com a memória recente do evento, mobilizando declaração próximas à data do evento, 1971 (exceção feita aos depoimentos de Padilla).

Muitos cubanos que compartilharam essa noite de 27 de abril de 1971, como Padilla, viveram, posteriormente, experiências trágicas, caso de Reinaldo Arenas, Virgílio Piñera e tantos outros⁸². Nessa perspectiva das continuidades, o filme não se furta em propor reflexões sobre permanências do cerceamento da liberdade em Cuba, ao expor imagens dos acontecimentos em San Izidro (2018)⁸³. O próprio filme não está livre de restrições: sabemos, pelos depoimentos dos produtores, que não há muitas chances, até o momento, de que o documentário seja exibido em Cuba. De todo modo, esperamos que sua difusão seja cada vez mais abrangente e acessível, uma vez que a obra audiovisual motiva a revisitação e o debate desse importante momento da história de Cuba, que continua instigando reflexões sobre a história de Cuba e, particularmente, sobre a história dos intelectuais e das políticas culturais na América Latina, na segunda metade do século XX⁸⁴.

Nos limites de nossos propósitos neste artigo, procuramos iluminar reciprocamente cinema e história no intuito de estimular o leitor/espectador, munido de conhecimento histórico e das percepções que

do coronel Tony La Guardia, acusados de tráfico de drogas. Eles eram amigos próximos de Fuentes, e em seu testemunho ficou evidente que o escritor também foi perseguido e marginalizado, o que o levou em um ato de desespero, tentar sair de Cuba em uma balsa em 1993. Preso, foi solto 20 dias depois graças a uma campanha de amigos escritores, quando finalmente conseguiu se exilar em 1994 com a ajuda de Gabriel García Márquez. Ver: FUENTES, Norberto. *Dulces guerreros cubanos*. Barcelona: Seix Barral, 1999.

⁸² Reinaldo Arenas passou muitos anos preso no Castillo del Moro e em 1980, conseguiu sair da ilha pelo êxodo de Mariel, estabelecendo-se nos Estados Unidos, onde editou a revista *Mariel* e publicou sua autobiografia *Antes que anoiteça*. Após contrair HIV, acabou se suicidando em 1990. Ver: ARENAS, Reinaldo. *Antes que anoiteça*. Trad. Irène Cubrie. Rio de Janeiro: Record, 1995. Virgílio Piñera foi duramente perseguido nos anos 1970, foi impedido de publicar e sobreviveu apenas como tradutor, morrendo no ostracismo em 1979. Ver: BARRETO, Teresa Cristófani; GIANERA, Pablo; SAMOILOVICH, Daniel. “Virgílio Piñera. Cronologia.” Trad. de Teresa Cristófani Barreto. *Revista Usp*, São Paulo, n.45, mar/mai 2000, p. 151-4.

⁸³ O Movimento de San Izidro reuniu artistas e intelectuais que a partir de 2018 passaram a se opor ao Decreto n. 349, que centralizava e regulamentava as manifestações artísticas e culturais em Cuba. No ano de 2020, com a prisão do líder do grupo, o cantor de rap Denís Solís, o movimento organizou vigílias, inclusive em frente ao Ministério da Cultura, para exigir a sua libertação e a garantia da liberdade de expressão e de democracia na ilha.

⁸⁴ Como exemplo de um esforço de reflexão sobre o tema, citamos o livro *Políticas Culturais na América Latina: entre conflitos e negociações* (Ed. Unifesp, 2023), organizado por Mariana Villaça, Natália Ayo Schmiededecke e Tânia da Costa Garcia. Sílvia Cezar Miskulin colabora, nesse livro, com o capítulo Políticas Culturais em Cuba nos anos 1960 e 1970 (p. 225-241).

compartilhamos a partir de nossas pesquisas, a seguir atento aos debates sobre a complexa questão do engajamento dos intelectuais latino-americanos, tema que se atualiza constantemente ante os desafios políticos que a história da América Latina insistentemente nos impõe nestes nossos tempos.

Referências Bibliográficas

- ARENAS, Reinaldo. **Antes que anoiteça**. Trad. Irène Cubrie. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- ARRUFAT, Antón. **Los siete contra Tebas**. Havana: Ed. Unión, 1968.
- AZEVEDO, Tércio Vancim de. **Reinaldo Arenas e Heberto Padilla: memórias dissidentes à Revolução Cubana no ocaso do Socialismo Soviético**. Dissertação de Mestrado em História, Franca, Unesp, 2014.
- BARQUET, Jesús Subversión desde el discurso no-verbal y verbal de Los siete contra Tebas de Antón Arrufat. **Latin American Theatre Review**, n.2, vol. 32, 1999, p. 19-33.
- BARRETO, Teresa Cristófani; GIANERA, Pablo; SAMOILOVICH, Daniel. Virgilio Piñera. Cronologia. Trad. de Teresa Cristófani Barreto. **Revista USP**, São Paulo, n.45, mar/mai 2000, p. 151-4.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. **Mea Cuba**. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COSTA, Adriane Vidal. **Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa**. São Paulo: Alameda Editorial/Fapemig, 2013.
- CROCE, Marcela (comp.). **Polémicas intelectuales en América Latina**. Del “meridiano intelectual” al caso Padilla (1927-1971). Buenos Aires, Ed. Simurg, 2006.
- CUZA MALÉ, Belkins. **Juego de Damas**. Cincinnati: Término editorial, 2002
- Editorial. **El Caimán Barbudo**, Havana, n. 49, agosto de 1971, p. 3.
- EDWARDS, Jorge. **Persona non grata**. Barcelona: Tusquets Editores, 1991.
- FAVATTO JR., Barthón. **Entre o Doce e o Amargo: Memórias de exilados cubanos**, Carlos Franqui e Guillermo Cabrera Infante. São Paulo: Alameda, 2014.

- FERRO, Marc. **O Ocidente diante da Revolução Soviética**. A História e seus mitos. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FUENTES, Norberto. **Condenados de Condado**. Havana: Casa de las Américas, 1968.
- **Dulces guerreiros cubanos**. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil**: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- LEANTE, César. **Revive, historia. Anatomía del castrismo**. Madri: Biblioteca Nueva, 1999.
- MISKULIN, Sílvia Cezar. **Cultura ilhada**: imprensa e Revolução Cubana (1959-1961). São Paulo: Xamã/Fapesp, 20003.
- **Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)**. São Paulo: Alameda/Fapesp, 2009.
- O ano de 1968 em Cuba: mudanças na política internacional e na política cultural. **Esboços. Revista do programa de pós-graduação em história da UFSC**, Florianópolis, n. 20, segundo semestre de 2008, p. 47-66.
- MOREJÓN ARNAIZ, Idalia. **Política y polémica en América Latina. Las revistas Casa de las Américas y Mundo Nuevo**. México, Educación y Cultura, 2010, p. 149-150.
- PADILLA, Heberto. *Fuera del juego*. Miami: Ediciones Universal, 1998.
- **La mala memoria**. Barcelona: Plaza & Janes, 1989.
- **En mi jardín pastan los héroes**. Barcelona: Argos Vergara, 1981.
- PAZ, Octavio. Nota introdutória a “Las confesiones de Heberto Padilla”(Siempre!, junho de 1971). Barcelona, 11 de junho de 1993. **Obras Completas**. Vol. 9, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- PRADO, Giliard da Silva. **A construção da memória da Revolução Cubana**: a legitimação do poder nas tribunas políticas e nos tribunais revolucionários. Curitiba: Appris, 2018.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: Volume II; documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.
- RESOLUÇÕES do Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura**, São Paulo: Livramento, 1980.
- VERDECIA, Carlos. **Conversación con Heberto Padilla**. Chile/Buenos Aires, Editorial InterMundo, 1992.

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

— Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. **Trascultur@- Dicionário de história cultural transatlântica** - Sécs. XVIII-XXI. Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines/ Université de São Paulo/ Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Institut des Hautes Etudes de l'Amérique latine/Fapesp/ANR, 2020) Disponível em: <https://www.transatlantic-cultures.org/pt/pdf/record/icaic-instituto-cubano-del-arte-e-industria-cinematograficos.pdf>

VILLAÇA, M.; SCHMIEDECKE, N. A. e GARCIA, T. C. **Políticas culturais na América Latina: entre conflitos e negociações**. São Paulo: Editora Unifesp, 2023.

Fontes digitais

ARESTÉ, José Maria . Pavel Giroud, diretor de El Caso Padilla . **DeCine21**, 31/05/2023, Disponível em <https://decine21.com/entrevistas/125794-pavel-giroud-director-de-el-caso-padilla-los-cubanos-estamos-hartos-de-que-nuestras-victimas-no-puntuen-lo-mismo> Acesso em 26 de janeiro de 2024.

“El caso Padilla, un documental que busca ‘remover conciencias’ sobre libertades en Cuba.” **Voz de América**, 13/05/2023. Disponível em: <https://www.vozdeamerica.com/a/el-caso-padilla-un-documental-que-busca-remover-conciencias-/6999780.html> Acesso em 26 de janeiro de 2024.

HERNÁNDEZ, Ramón. Mejor documental de lo Premio Platino: El caso Padilla, de Pavel Giroud. **Cambio 16**, 23/04/2023. Disponível em: <https://www.cambio16.com/mejor-documental-de-los-premios-platino-el-caso-padilla-de-pavel-giroud/> Acesso em 26 de janeiro de 2024.

LOUREDA, Carlos El caso Padilla, de Pavel Giroud, un desconcertante ‘yo, me acuso. **Fotogramas**, 18/09/2022. Disponível em: <https://www.fotogramas.es/festival-de-san-sebastian/a41206320/el-caso-padilla-critica-pelicula/> Acesso em 26 de janeiro de 2024.