

UM INSTITUTO ENTRE DOIS HOMENS: GLAUBER ROCHA E TOMAS GUTIERREZ ALEA - BIOGRAFIAS CRUZADAS PELO ENGAJAMENTO¹

Patrícia Ferreira Moreno²

Resumo:No decorrer dos anos de 1960 e início da década de 1970 surgiu uma forma particular de engajamento político na produção cinematográfica da América Latina. Trata-se do chamado *Nuevo Cine Latino Americano (NCLA)*. Temas ligados aos problemas comuns dos povos da América Latina, como a exploração colonial, a descolonização, o Neocolonialismo, o subdesenvolvimento e a alienação foram recorrentes nessas produções. Destacamos no presente artigo dois cineastas desse movimento, Glauber Rocha e Tomás Gutierrez Alea, por procurarem anunciar suas identidades através de teorias independentes e de uma linguagem cinematográfica própria, sendo o Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica – o ICAIC - um grande, senão o maior, fomentador disso. Analisamos aqui tais teorias procurando perceber como esses dois cineastas criaram discursos que entendiam como relevantes para a perpetuação de suas ideias sobre o cinema latino americano.

Palavras-chave: Glauber Rocha; Tomaz Gutierrez Alea; Cinema Latino-americano.

Abstract: In the course of years of 1960 and early 1970's there was a particular form of political engagement in film production in Latin America. It's called *Nuevo Cine Latino Americano (NCLA)*. Topics related to common problems of the peoples of Latin America as colonial exploitation, decolonization, neocolonialism, underdevelopment and alienation are recurring in these productions. We highlight in this article two filmmakers of this movement, Glauber Rocha and Tomas Gutierrez Alea, for seeking to advertise their identities through independent theories and a cinematic language itself, and the Cuban Institute of Cinematographic Arts and Industry - the ICAIC - a large, but the larger developers that. Here, we analyze these theories seeking to understand how

¹ Este texto sintetiza parte da pesquisa para a tese, intitulada: *América em Transe: Cinema, Identidade e Revolução na América Latina (1967-1971)*, desenvolvida no Programa da Pós graduação em História da UFF, sob a orientação da Profª Drª Ana Maria Mauad.

² Doutoranda em História Social da UFF. Professora titular do Ces/JF.

filmmakers created these two speeches that they considered relevant to the perpetuation of their ideas about Latin American cinema.

Keywords: Glauber Rocha; Tomaz Gutierrez Alea; Latinamerican cine.

Caracterizando o palco...

No início dos anos de 1960 verificamos o surgimento de uma forma particular de engajamento político nas produções cinematográficas de alguns países da América Latina. Temas ligados aos problemas comuns dos povos latino-americanos, como a exploração colonial, a descolonização, o neocolonialismo, o subdesenvolvimento e a alienação foram recorrentes nessas produções e orientaram seus realizadores no projeto de se criar uma nova forma de se fazer cinema. Surgia o *Nuevo Cine Latino-Americano*.

Glauber Rocha, cineasta de destaque no movimento de Cinema novo no Brasil, e o cubano Tomás Gutierrez Alea³, o Titón, conhecido pela realização de filmes como *Memórias do subdesenvolvimento*, *Morango com Chocolate* e *Guantanamera*, são nomes cujas trajetórias individuais são capazes de revelar uma identidade no que diz respeito à sua produção artística, às suas teorias cinematográficas e aos seus objetivos. As principais preocupações desses cineastas estiveram presentes em diversos projetos de libertação, concebidos no decorrer da formação histórica dos povos latino-americanos. Para compreendermos essas interseções é preciso, primeiramente, nos remeter às especificidades da trajetória política, econômica e cultural da América Latina e à importância de alguns temas na formação do seu pensamento.

A emancipação política dos países latino-americanos não significou grandes rupturas com a dominação estrangeira nos planos econômico e cultural. A formação dessas nações e o estabelecimento de seus mercados nacionais só se viabilizou a medida que se ajustou às necessidades e exigências do mercado internacional. A modernização nesses países ocorreu muito mais pela necessidade de adaptação – econômica e cultural – do que devido ao aprofundamento de suas Independências.

³ Além desses dois cineastas Julio García Espinosa, também em Cuba Jorge Sanjinés, na Bolívia, Fernando Solanas e Octávio Getino, do grupo *Cine Liberación*, na Argentina, também produziram uma filmografia engajada, bem como vários manifestos para o projeto unificador do cinema latino-americano.

Desejava-se uma nação a fim de obter-se uma identidade, mas tal obtenção implicava sua tradução para o discurso modernizador dos países hegemônicos, porque só nos termos desse discurso os esforços e os êxitos eram avaliáveis e validados como tais (BARBERO, 2007, 218).⁴

A produção cinematográfica latino-americana entre as décadas de 1930 e 1950 estabeleceu-se como um dos fenômenos culturais mais importantes da época, mas toda essa prosperidade não ultrapassou o fim dos anos de 1950. Pressionada pelas grandes empresas cinematográficas dos EUA, a incipiente produção dos países latino americanos não suportou a concorrência do cinema “hollywoodiano”⁵, que monopolizou o mercado consumidor da América Latina⁶ e de outras partes do mundo.

As primeiras obras cinematográficas do *Novo Cinema Latino Americano* ou *Nuevo Cine*, em espanhol, surgiram a partir deste contexto. Uma das propostas comuns era a de construir uma nova estética para combater a linguagem cinematográfica hegemônica.

A investigação dessa forma de fazer cinema torna-se historicamente importante ao verificarmos uma unidade entre a teoria e a práxis cinematográfica. Alguns cineastas passaram a ter a preocupação em apresentar, aliada à sua obra fílmica, uma teoria que explicasse seu cinema e conscientizasse seu público. O conjunto desses escritos e filmes, produzidos principalmente no decorrer da década de 1960, indica a existência de um rico intercâmbio cultural entre eles, capaz de criar uma troca de influências e de articular propostas políticas e estéticas comuns.

O engajamento político que se fez presente em filmes brasileiros, argentinos, cubanos e bolivianos, apresentava questões próprias da realidade de seu país, porém com um objetivo em comum: a consciência revolucionária para a libertação das amarras

⁴ BARBERO, Jesús M. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. 1997 p. 218.

⁵ O cinema produzido em Hollywood tinha a forma narrativa semelhante à do teatro e do romance. Para viabilizar este modelo, os recursos técnicos, próprios da linguagem cinematográfica, não devem ser perceptíveis ao olhar do espectador. Os cenários e a iluminação das tomadas têm que parecer reais. A montagem do filme deve ser elaborada para transmitir a idéia de sucessão linear dos acontecimentos, para isso amenizava-se o efeito dos cortes entre as seqüências. São filmes voltados para o mercado, elaborados nos moldes da indústria do entretenimento.

⁶ Em 1948 foi implementado um acordo com as Nações Unidas - o GATT , acordo Geral de Tarifas e Comércio -, que facilitava a entrada de produtos dos EUA no mercado latino-americano através de redução das tarifas alfandegárias. Esse acordo contribuiu para o declínio da indústria cinematográfica latino-americana à medida que o número de filmes norte-americanos que chega nos países da América Latina superava, em muito, o índice de produção das indústrias nacionais. Além disso, a qualidade da produção de Hollywood não podia ser comparada ao improvisado dos filmes nacionais. (CATANI, A. e OROZ, Silvia. Op. cit. p. 307)

coloniais. Esse engajamento está diretamente relacionado à conjuntura dos anos 1960. Para Frederic Jameson, as principais expressões políticas e culturais dessa década tiveram seu marco inicial situado nos países periféricos. A emancipação dos países da África que eram dominados pelos ingleses e pelos franceses provocou variadas discussões sobre o chamado Terceiro Mundo. A intelectualidade voltou seus olhares para as movimentações dos países subdesenvolvidos, incrementando os debates acerca do antiimperialismo e da emancipação dos países pobres, tanto no plano político e econômico como no cultural.⁷

Paralela e simultaneamente, Tomás Gutierrez Alea e Glauber Rocha, os dois maiores representantes da filmografia engajada de Cuba e Brasil, iniciavam seus primeiros filmes demonstrando um engajamento político e uma adesão à ideia do uso do cinema para a mobilização e conscientização popular. Para além disso, em seus filmes, havia uma busca por um estilo próprio, de inspiração *Neo-realista*.⁸

Podemos perceber a existência de um mesmo projeto capaz de aglutinar os objetivos principais desses cineastas: a criação de um cinema com identidade própria, que rompesse com as produções cinematográficas hegemônicas, a reflexão sobre os mais variados problemas da América Latina e, principalmente, a permanente discussão sobre o papel do intelectual e do artista engajado. Essas discussões, intensificadas na segunda metade dos anos de 1960, aliadas aos ideais revolucionários próprios do contexto histórico latino-americano, proporcionaram o surgimento de um cinema que buscava conscientizar as platéias para a necessidade de libertação política, econômica e cultural.

Tanto os filmes, quanto suas teorias, que tinham um elevado teor de manifesto, conquistaram platéias internacionais, ganhando prêmios nos mais importantes festivais de cinema na Europa. O reconhecimento internacional do *Nuevo Cine* inseriu esse estilo de fazer filmes nas discussões sobre as teorias de cinema.

Os acontecimentos em Cuba apresentaram uma particularidade histórica e criaram expectativas entre os países latino-americanos. A influência do pensamento revolucionário marxista sobre a intelectualidade da América Latina, que crescia desde o

⁷ JAMESON, F. Periodizando os Anos 60. p. 96 . In: Holanda, Heloísa Buarque de (org.) *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

⁸ Em seu livro *Dialética do Espectador*, Gutierrez Alea expôs suas principais idéias sobre o cinema e Revolução e, principalmente, como deve ser construída a relação entre a obra cinematográfica e seu público.

início da década de 1950, foi estimulada mais ainda a partir da Revolução Cubana, pois se verificou outra possibilidade de ruptura pela via revolucionária. Diversos intelectuais e artistas incorporaram tais ideias como forma de viabilizar a luta contra o neocolonialismo. O impacto desses acontecimentos no campo cultural atingiu a produção cinematográfica e a ideia de Revolução foi incorporada ao projeto dos cineastas que se propuseram a fazer um cinema engajado.

Mediados por este contexto, cineastas argentinos, chilenos, cubanos e brasileiros, tais como Fernando Solanas, Fernando Birri, Miguel Littín, Julio García Espinosa, e sobretudo, Tomás Gutiérrez Alea e Glauber Rocha, compartilharam um desafio comum: a criação de um novo cinema latino-americano, que fosse esteticamente original, consolidasse uma identidade própria no panorama internacional, e que tivesse como projeto subjacente a reflexão sobre os problemas peculiares à América Latina como o subdesenvolvimento, o abuso do poder, as grandes desigualdades sociais, o autoritarismo, a luta pela democracia e, tangenciando todas essas questões, o papel do intelectual e do artista nesse cenário.

ICAIC e seus contornos: apontamentos historiográficos sobre o instituto

O *Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos* (ICAIC), um produto do momento revolucionário cubano, surgiu com a proposta de se tornar um espaço de construção da memória revolucionária, influenciando a criação de redes plurais de sociabilidade. Este instituto foi o centro a partir do qual se consolidou a rede de sociabilidade dos cineastas estudados neste trabalho. Ponto de partida e refluxo das ideologias expressas em cada filme, cada manifesto, o ICAIC fomentou a luta desses cineastas latino-americanos na construção de uma cinematografia autoral e antiimperialista.

Por meio da análise de documentos, revistas, depoimentos, críticas e alguns filmes que repercutiram especialmente os dilemas e questionamentos dos intelectuais cubanos, esse Instituto, pelo qual circularam muitos cineastas latino-americanos e europeus, foi palco de debates, disputas políticas e diversas polêmicas envolvendo filmes e tendências estéticas, como o realismo socialista e a *nouvelle vague*.

Para os historiadores que se dedicaram ao seu estudo, o ICAIC pode ser considerado uma instituição privilegiada no meio cultural cubano, pois consolidou uma

autonomia relativa em relação aos mecanismos de controle governamentais, por meio da ação dos cineastas e da mediação da direção do Instituto. Esta autonomia foi abalada, em diversos momentos, em função de fatores como a reestruturação do Estado, os fracassos econômicos e o acirramento do autoritarismo em Cuba, principalmente a partir dos anos 70. Ainda assim, o Instituto se readaptou as demandas políticas governamentais num jogo político de adesão e resistência à política cultural oficial, que tornou possível a produção de vários filmes ambíguos e críticos ao regime, ao longo desse período.

Dentre as pesquisas realizadas a respeito do ICAIC destacamos a tese *O Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*, de Mariana Villaça, que aborda as relações do instituto com o Estado e analisa a política cultural cubana pós-revolucionária. Villaça demonstra a existência de uma negociação contínua entre os dirigentes do Instituto e alguns dos cineastas, na tentativa de driblar as premissas impostas pelo Estado. Dessa forma, ela rompe com a visão tradicional da historiografia sobre o tema, segundo a qual o instituto seria apenas uma reprodução da política cultural oficial.

Segundo a autora do mais completo trabalho brasileiro sobre o ICAIC, Tomás Gutierrez Alea foi um dos maiores negociadores, conquistando certa autonomia para elaborar suas obras e manifestar-se através, principalmente, de artigos na *Revista Cine Cubano*.⁹ A tese central é a de que o ICAIC estabeleceu com o governo um complexo jogo de adesão e resistência. Analisando a descrição das fontes pesquisadas pela autora, pudemos dimensionar a importância do Instituto como um lugar privilegiado de circulação de ideias e projetos, inclusive o projeto de criação de um novo cinema latino-americano.

Influenciados, de certa forma, pela efervescente produtividade de Glauber Rocha, esses cineastas redigiram ensaios, assinaram manifestos, elaboraram teorias. A circulação desses textos, boa parte publicada na forma de artigo em revistas de cinema, assim como a divulgação informal ou comercial dos filmes produzidos, a troca de ideias e impressões acerca de *como* seria feito esse novo cinema latino-americano, estabeleceram um campo de discussão e sociabilidade bastante profícuo. A partir dele configuraram-se entrecruzamentos de influências, identificação de projetos e resultados

⁹ Cf. Nuñez, F. R. M., sobretudo, o subcapítulo 2.2 de sua tese, intitulado *A Revista Cine Cubano (Cuba)*, p.31-65.

artísticos muito interessantes, de características um tanto similares, ainda que sob propostas por vezes diferenciadas.

Ainda de acordo com Villaça, a trajetória de busca de um *Nuevo Cine Latinoamericano* ganhou seu primeiro impulso no *Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma*, freqüentado nos anos cinquenta por jovens como Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Fernando Birri e outros cineastas latino-americanos que compartilharam uma formação comum, cujos frutos se veriam especialmente nas décadas de sessenta e setenta. Dentre as referências presentes nessa formação destacavam-se o neo-realismo italiano, o cinema épico de Sergei Eiseinstein e, em boa medida, o neo-surrealismo de Luis Buñuel, a *nouvelle vague* francesa e o *free-cinema* inglês. As tendências estéticas presentes na produção européia, aliadas à busca de afirmação da latino-americanidade em termos políticos e culturais, resultaram numa eclética combinação que constituiu a fôrma para a matéria-prima desse *Nuevo Cine*: o conteúdo político-social.

A própria definição de Cinema Novo de Glauber Rocha, pensado como um "fenômeno dos povos colonizados", extensivo a toda a América Latina, encontra-se impregnada desse anseio de busca que amplamente predominava nos meios cinematográficos latino-americanos. Naturalmente, o projeto de dimensões continentais desse *Nuevo Cine* é perpassado por inúmeros outros projetos e movimentos de caráter nacional, com características próprias bem definidas. Este é o caso do Cinema Novo, no Brasil, emergente no início dos anos sessenta, do Cine Liberación, na Argentina, movimento liderado por Fernando Solanas e Octavio Getino, responsável por inúmeras produções entre 1966 e 1972, com ênfase em documentários voltados ao protesto e à conscientização política, ou do Cine Rojo, lançado na revista *Cine Cubano* em julho de 1969 através do manifesto *Jovens cineastas, a filmar!*.

Podemos citar, como exemplo significativo dessa circulação, a trajetória internacional da célebre máxima glauberiana: "Uma idéia na cabeça, uma câmera na mão", que, após sua enunciação em 1961 foi repetida aos quatro ventos, tornando-se uma espécie de *pai-nosso* de toda uma geração de cineastas.¹⁰ Os laços de identidade

¹⁰ Disse Glauber: "Vamos fazer nossos filmes de qualquer jeito (...) com uma idéia na cabeça e uma câmera na mão para pegar o gesto verdadeiro do povo", em "Arraial, Cinema Novo e câmera na mão" — Supl. Dominical do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/8/61. Apud. Villaça, p. 34.

que conectaram esses cineastas e suas respectivas teorias sobre o cinema almejado para a América Latina são visíveis não apenas na estética de seus filmes, mas, sobretudo nas propostas conceituais de suas temáticas e roteiros.

Outro autor que enfatiza a trajetória do Instituto é Fábio Rodrigo Magioli Nuñez, que em sua profícua tese de doutoramento elege dentre seus vários objetos de estudo o próprio ICAIC, como exemplo de rede de sociabilidade. *O que é Nuevo Cine Latino-Americano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*, focaliza a trajetória do ICAIC, enquadrando-o como o primeiro organismo cultural criado em Cuba após a Revolução de 1959, bem como seu papel na política cultural da América Latina, entre 1959 e 1991. Para este autor, tal trajetória financiou uma tomada de consciência dos latino-americanos frente ao que comumente ficou conhecido como a ação imperialista dos países econômica e culturalmente dominantes.

Neste trabalho, Nuñez estuda como no início da década de sessenta, Glauber Rocha e Fernando Birri já anunciavam as duas principais tendências que viriam a constituir o projeto do *Nuevo Cine* e ganhariam repercussão internacional: de um lado, o cinema que pretendia ser o retrato seco, *nu e cru* da realidade da América Latina; de outro, o cinema que também se dispunha a retratá-la, porém violentamente do ponto de vista estético e sem compromissos firmados com o realismo clássico.

Nuñez assevera que, de uma forma ou de outra, era ponto pacífico, entre os cineastas, e preponderante a essa divergência, a ideia de que o cinema latino-americano deveria ter cara própria. Essa cara, hoje já não mais pensada em termos de unicidade, assim como a própria construção do que seja a América Latina (compreendida em sua "unidade dentro da diversidade"), era fervorosamente perseguida nos anos sessenta e foi a "liga" responsável pelos laços entre as diferentes opções estéticas.

O ICAIC reproduz a seu modo o pensamento do governo revolucionário, ao pretender retirar a ilha do subdesenvolvimento, graças a uma sustentação política de industrialização, em vista de pluraizar a economia cubana, calcada anteriormente apenas na agroexportadora indústria açucareira. Sublinha-se o próprio nome do intuito de carregar em si as pretensões industriais: *Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos*. Ainda segundo este mesmo autor, o ICAIC praticamente inventou o cinema cubano, elevando sua cinematografia a níveis superiores tanto em produção,

quanto em distribuição e consciência estética. Se os motes: "América Latina", "subversão", "descolonização" e temas afins são recorrentes na produção artística e intelectual desses cineastas, por serem peculiares ao tom de denúncia entoado de forma consonante — apesar dos sotaques locais —, a receita da combinação estética desses ingredientes sofre variações segundo as concepções ideológicas pessoais, as políticas governamentais e as experiências e frustrações vividas ao longo de suas carreiras. Nesse ponto, chegamos ao momento em que laços são desfeitos e refeitos.

No ICAIC, além de Alfredo Guevara, os cineastas Tomás Gutiérrez Alea, conhecido como "Titón", e Julio García Espinosa nutriram significativo contato com a obra e as ideias do cineasta brasileiro ao longo da década de sessenta. Após a divulgação de "Estética da Fome", manifesto originalmente escrito como comunicação para a V Rassegna del Cinema Latino-Americano, realizada em Gênova, em janeiro de 1965, não foram poucos os espaços de discussão que se abriram em congressos e revistas para o debate desse manifesto estético e, por conseguinte, do próprio cinema latino-americano. Além de eventos promovidos na Itália, os I e II Encuentros de Cineastas Latinoamericanos em Viña del Mar, em 1967 e 1968, constituíram importantes fóruns de debate.

Encontramos em muitas produções cinematográficas cubanas do final da década de sessenta traços muito semelhantes aos dos filmes do Cinema Novo (câmera livre, enquadramento pouco convencional, montagem fragmentária, narrativa alegórica, etc.), e existem diversos artigos e depoimentos, como a publicação pelo ICAIC de uma *Revisión Crítica del Cine Brasileiro*, escrita por Glauber Rocha, que acompanham a repercussão de sua "Estética da Fome" no país. Já Tomás Gutiérrez Alea, quando já consagrado cineasta cubano, publicou nos anos oitenta uma teoria por ele batizada de "Dialéctica del Espectador". Apesar de afirmar que cabia ao cinema extrapolar a representação da realidade, concordando com a crítica glauberiana ao neo-realismo italiano, Gutiérrez Alea enfatizava a responsabilidade do cineasta na tarefa da conscientização política, numa perspectiva diferente do posicionamento de Glauber. Dizia ele: "O cinema deve cumprir sua função social como espetáculo em primeira instância. Mas, além disso, pode — e deve — cumprir uma função de mobilizador da

consciência do espectador. O cinema mais eficaz enquanto obra de arte o é também em sua função mobilizadora”¹¹

Diferentemente de Gutiérrez Alea, que partira das teorias de Glauber mas direcionara sua reflexão para defender um meio-termo entre o cinema político e o cinema-espetáculo, acreditando ser função inerente a essa arte a criação de uma nova realidade a partir da sua própria "irrealidade", García Espinosa, que viria a ser diretor do ICAIC e vice-ministro da Cultura, fazia uma leitura mais engajada da obra de Glauber, salientando o que nela havia de comprometimento com o caráter de protesto, denúncia e disposição revolucionária.

Independentemente das nuances que o cinema latino-americano adquiriu, acreditamos que o interessante dessa emaranhada trajetória, impossível de descrever inteiramente num artigo, tenha sido a intersecção de ideias, a sobreposição de propostas, as influências recíprocas e certos enlaces e desenlaces, como o abordado no caso de Glauber e o cinema cubano, que formaram a teia que até hoje o sustenta. Acompanhar cada fio dessa teia, cada cineasta em suas buscas coletivas e individuais é, sem dúvida alguma, uma tarefa cujo resultado nos revela muito das vicissitudes de uma América Latina em transe, tal como aponte em minha pesquisa de mestrado, cujo desfecho corrobora a ideia formulada por Villaça de que essa América Latina havia sido construída da junção de três elementos: confronto, utopia e desencontro.

Em Cuba, a experiência cinematográfica do curta metragem *El mégano* (1955) realizado pelos jovens Tomás Gutierrez Alea e Julio Garcia Espinosa é considerada o ponto inicial de um cinema que viria a despontar após a Revolução. A produção desse curto filme, segundo Nuñez, reúne pela primeira vez os fundadores do ICAIC. Assim, de acordo com a historiografia do cinema cubano, este seria a única realização pré-revolucionária considerada relevante. Trata-se de uma realização fortemente influenciada pelos preceitos neorrealistas, que por ter sido apreendida pelo regime de Batista, denota o potencial político desse tipo de produção. Será nessa linha que o cinema cubano, com a criação do ICAIC, irá seguir.

Órgão governamental responsável pela atividade cinematográfica da ilha, o ICAIC passa a açambarcar, no decorrer do processo revolucionário, as áreas de produção, distribuição, exibição, conservação e formação cultural e técnica, com a

¹¹ ALEA, T. G. Dialética do espectador. p.5

publicação de livros e periódicos específicos. Fábian Nuñez, chama a atenção para o fato de que a publicação da revista *Cine Cubano*, surgida em 1960, como periódico oficial do ICAIC, foi determinante para consolidação do expediente de manutenção das ações político-culturais relacionadas ao movimento revolucionário. Essa nova produção fílmica manifestará uma diferença qualitativa em relação ao que se realizava antes, expressando, por conseguinte, um caráter considerado moderno, no seu sentido estético-político-ideológico.

Em sua tese, Fábian Nuñez constrói certa anuência sobre o texto de Mariana Villaça, de onde se destaca o seguinte elemento: o fato de que o ICAIC sempre manteve uma “autonomia relativa” frente as pressões do governo. A partir de 1967, o que se verifica é uma maior aproximação dos cineastas cubanos com seus colegas latino-americanos. É nesse contexto de discussão estética e política que se cria esta rede de sociabilidade alimentada pelo ideário de um *Nuevo Cine Latino-americano*.

Embora inicialmente voltado com maior ênfase ao documentário, gênero considerado mais eficaz pela Revolução, o ICAIC não subestima as outras linguagens cinematográficas, sobretudo a ficção. Nesse sentido, concordamos com as ideias dos dois historiadores, quando estes afirmam que, no decorrer dos anos 1960, há no ICAIC um crescente abandono da valorização dos cinemas novos europeus e seus “cosmopolitismo” característico da primeira fase do instituto, em prol de um resgate da identidade nacional. Esse caráter contraditório vivido pelo instituto em fases distintas de sua atuação pode ser mais bem analisado na obra de Villaça.

Outra característica bastante explorada pelos autores supracitados é a percepção acurada que ambos detêm com relação ao discurso oficial que o próprio ICAIC reproduzia. De certa forma, o discurso oficial do estado era reproduzido pelo instituto, produzindo à sua imagem e semelhança, o próprio discurso do governo revolucionário, que “ao assimilar sistematicamente as Teorias da Liberação Nacional, na segunda metade dos sessenta, considera a Revolução de 1959 como o marco inicial da verdadeira Cuba, de sua autêntica independência nacional”¹².

Este discurso será empregado e reapropriado por outros cineastas de outras nacionalidades latino-americanas, comprovando o foco de nossa tese, de que não só no

¹² NUÑEZ, Fábio Rodrigo Magioli. *O que é Nuevo Cine Latino-Americano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese de doutorado. UFF, 2008. p.233.

discurso, mas, sobretudo na ação prática estes cineastas conviviam dentro de uma relação social de bastante aproximação. Havia sim uma cobertura comum a todos estes cineastas: o ideário de liberdade e anticolonialismo, binômio expresso em grande parte dos filmes dos institutos criados para este fim nos países latino americanos.

Uma das primeiras, senão a inicial tarefa do ICAIC além de elevar o gosto estético do público, era lutar contra a hegemonia do cinema comercial, “comercialista” para usarmos um termo de Garcia Espinosa. Buscava-se divulgar as mais diversas cinematografias sem preconceitos estéticos ou ideológicos. O governo instituído com a Revolução, em 1959, ambicionava promover em Cuba, um grande desenvolvimento e ampla popularização dos bens culturais. Por isso, nos princípios dos anos sessenta a prioridade dada às artes que poderiam ser facilmente atingidas pelas massas – sobretudo o cinema – para que a propaganda política do novo governo abarcasse uma grande quantidade de pessoas. Nesse sentido, o ICAIC foi planejado como um verdadeiro complexo cinematográfico.

Concordamos com Villaça para quem no decorrer dos anos 1960 há no ICAIC um crescente abandono da valorização dos *cinemas novos* europeus (o cosmopolitismo característico da primeira fase do instituto) dá espaço ao “resgate das identidades nacionais”, em busca do caráter singular cubano e latino americano, com mais ênfase a partir de 1968. No entanto, a despeito da maioria dos trabalhos acadêmicos sobre o instituto que apenas vislumbram seu caráter apologético com relação à identidade anti-imperialista, é preciso que se diga que, tal como sinaliza a pesquisa de Fábian Núñez, a “defesa em prol de uma “cinema político”, ou de intervenção política, como se fosse o verdadeiro cinema latino americano constitui um raciocínio dogmático, cujos frutos são, no melhor dos casos a criação de estereótipos”.¹³ Ele sugere que, a radicalização política nos filmes latino americanos ocorrida a partir da década de 1960 e reproduzidas em parte pelo próprio ICAIC pode acarretar o argumento de que toda e qualquer produção latino americana para ser, necessariamente, “latino-americana” deve ser antes de tudo, “política”.

Essa exigência, de acordo com o historiador, é encarada como um olhar exótico sob o subcontinente latino-americano, para o qual o estereótipo que representaria este ator social seria apenas o do guerrilheiro, que usa da proposição

¹³ NUÑEZ, Fábio Rodrigo Magioli. Op cit. p.7.

política para se libertar do opressor imperialista. Concordamos certamente que esta caracterização do cinema latino-americano, como sinônimo de produção politizada, se deve exclusivamente pela penetração deste tipo de cinema, o Nuevo Cine Latinoamericano.

A assertiva de que a filmografia latino-americana não pode ser analisada conforme os mesmos critérios das realizações estrangeiras (europeias e, sobretudo, hollywoodanas) talvez seja a principal herança deste NCL. Por isso, não podemos negar que o mote fundamental desta cobrança de “politização” das obras audiovisuais dos países latino-americanos é a fundamental questão da “identidade nacional” que, sem dúvida estimula os debates neste subcontinente desde o século XIX. Uma das variantes deste debate de apropriação identitária se dará, a partir da apropriação da ideia de um cinema autoral, ou, o que chamaremos de cinema de autoria, com uma proposta e formato bem diferente do cinema de autor, consagrado nas produções europeias da década de 1960, sobretudo na França de Godard e Truffaut.

O próprio Getino frisaria que em muitos casos o cinema político é um tipo de *cine de autor*. A apropriação desta ideia, por parte dos cineastas do NCL, torna possível uma distinção qualitativa das obras em relação à cinematografia anterior (sobretudo a partir dos cineastas pertencentes a este NCL). Consideramos como ponto de condensação o texto publicado em 1965 por Glauber Rocha, intitulado: “Estética da Fome”. Neste texto, Glauber rompe com as barreiras especificamente brasileiras e lança um olhar mais complexo sobre o que ele entendia sobre a ideia de Cinema Novo.

O que tornou essa ideia possível (um cinema com dimensões plurais e pontos de convergência com outros países) foi a assimilação e o uso de alguns conceitos do antilhano Frantz Fanon, sobretudo em dois conceitos chave: o anticolonialismo, a partir da definição de colonialismo como violência, e o processo de descolonização como forma de libertação deste julgo colonial. Portanto, tal como se apresenta, o NCL é um corpo coerente de ideias que se manifesta, de forma fiel, os questionamentos que agitavam essa geração.

Nesse sentido, o tipo de cinema que investigamos aproxima-se, em certos aspectos, da criação literária devido, principalmente, à questão de autoria. Cabe lembrar que o discurso do autor é construído no interior de uma sociedade determinada e “toda criação literária é um produto histórico, produzido numa sociedade específica, por um

indivíduo inserido nela por meio de múltiplos pertencimentos”¹⁴. Sendo assim, e estendendo a mesma lógica para o cinema de autor, podemos considerar tais obras como pertencentes a uma dinâmica social própria e, por isso, capazes de nos fornecer dados importantes sobre a sociedade na qual estão inseridas e com amplas possibilidades de serem analisadas.

Para ser um objeto e fonte de estudo a literatura pode, então, ser compreendida “como instância complexa, repleta das mais variadas significações e que incorpora a história em todos os seus aspectos, específicos ou gerais, formais ou temáticos, reprodutivos ou criativos, de consumo ou produção”¹⁵. Dessa forma, as obras literárias indicam importantes aspectos da sociedade em que foram produzidas e que encontram-se escondidos nas “entrelinhas” de seus discursos. Por veicularem idéias, valores e concepções de seus autores, seu estudo pode fornecer ao pesquisador informações diferenciadas daquelas encontradas em documentos tradicionalmente analisados. Nesse sentido, ao considerarmos o cineasta como um autor, o mesmo princípio pode ser aplicado ao filme que investigamos.

As produções artísticas, por estarem inseridas em um determinado contexto e, simultaneamente, apresentarem características próprias, que variam de acordo com o processo criativo de seus autores, não podem ser interpretadas como simples reflexo da realidade.

Não devemos esperar encontrar (ou encontrar sempre), realidades sociais “refletidas” diretamente na arte, já que estas (sempre ou com frequência) passam através de um processo de “mediação”, no qual seu conteúdo original é modificado.¹⁶

A partir destes apontamentos, compreendemos a relação arte/história considerando a idéia de *mediação*. Tal princípio é utilizado buscando compreender a obra de arte como sendo uma parte ativa do contexto social. Desta forma, é possível reconhecer a interação entre obra e contexto, onde a expressão artística é influenciada por seu meio social, mas também é capaz de influenciá-lo.

A opção teórica de reconhecer a especificidade do espaço próprio dos fenômenos culturais resulta na postura metodológica que, diante do texto,

¹⁴ FACINA, A. **Literatura e sociedade**. p. 10.

¹⁵ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**. São Paulo, Cia da Letras, 1996, p. 246.

¹⁶ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro, Zahar, 2002, p. 101

percebe uma realidade que não pode ser esgotada analiticamente pelos fatores que lhe são externos. Interpretar uma determinada manifestação cultural implica reconhecer a relação entre o objeto e seu contexto como uma interação e não uma determinação de mão única. Desenvolvendo essa idéia, pode-se afirmar que a literatura não somente é fruto do mundo social, mas ela também constrói esse próprio mundo. Valores, visões de mundo, idéias, costumes são material para a criação literária, mas são também a própria criação.¹⁷

Assim investigamos a obra desses dois cineastas procurando dar conta de dois aspectos: compreender o discurso do autor, inserido em seu contexto social, e em decorrência disto, destacar as formas como esse discurso pretendia implementar uma determinada compreensão da realidade a qual pertencia.

Caracterizando os personagens...

O projeto de cinema revolucionário de Glauber Rocha/Tomas Gutierrez Alea e os dilemas do intelectual crítico e engajado

É bastante conhecido que os escritos e filmes de Glauber Rocha sobre o conceito de revolução transitavam basicamente entre o sentido político e estético. O cineasta procurava implementar uma nova linguagem cinematográfica que causasse no espectador o estranhamento e o desconforto. Essa estratégia levaria o público a reconhecer que a situação de subdesenvolvimento e miserabilidade que estava sendo mostrada nas telas fazia parte da sua realidade. O objetivo dessas imagens era o de promover o *transe*, uma categoria criada por ele e que consistia em provocar, através do “choque”, a “instabilidade das consciências”. Esse procedimento seria o caminho necessário para se chegar a consciência sobre o subdesenvolvimento.¹⁸

Designado inúmeras vezes de o “mensageiro do delírio”¹⁹, fez parte de uma geração de intelectuais que tiveram sua formação marcada por projetos de mudança. Contavam com uma grande arma para promover a transformação da sociedade: a arte. Segundo Maciel, “(...) acreditava-se realmente que a arte poderia modificar a maneira

¹⁷ FACINA, Adriana. Santos e Canalhas. p. 23

¹⁸ Na dissertação de mestrado traçamos uma análise sobre o processo de elaboração da linguagem cinematográfica de Glauber Rocha, a partir da categoria do “Transe”. Ver: MORENO, P. *Brasil em Transe: cultura nacional e revolução na obra de Glauber Rocha (1961-1967)*. Niterói: UFF, 2000.

¹⁹ Vários “títulos” foram aplicados para designar Glauber Rocha, um “operário do imaginário”, “frágil tirano”, “deputado da cultura brasileira”, etc. O de “mensageiro do delírio” foi de autoria de Carlos Heitor Cony, ver Gomes, J. C. Teixeira. Glauber Rocha: esse vulcão. op. cit. p. XXI.

das pessoas viverem. Essa crença impulsionou a minha geração e levou-a para caminhos inusitados, surpreendentes, criadores”. (MACIEL, 1996, 73)

Investigar aspectos da obra de Glauber Rocha desafia qualquer pesquisador. Suas idéias polêmicas e, muitas vezes, consideradas visionárias, apresentavam, por vias pouco convencionais, apuradas compreensões da realidade. Formulou teorias que, mesmo de forma teatralizada, destacaram-se entre os ideais e lutas de uma geração de intelectuais e artistas. Além de seus filmes, suas declarações, carregadas de expressividade, garantiram a divulgação e repercussão de seu pensamento. Em seus escritos datados de meados da década de 1960 ao início dos anos 1970, percebemos seu intuito de inserir essa nova linguagem na produção cinematográfica latino-americana.

Os objetivos dessa nova linguagem não se esgotavam nos aspectos formais da obra, a transformação pretendida passava pelo nível das consciências. Glauber Rocha estruturou seu cinema baseado em um propósito específico: conscientizar parcelas da sociedade para o engajamento na causa revolucionária. Foi a partir dessa idéia que suas teorias surgiram. Seus escritos, apresentados quase sempre em tom de manifesto, quando analisados em conjunto são capazes de fornecer os dados necessários para a compreensão de sua proposta para a linguagem cinematográfica. A chave para esta compreensão parece estar no entendimento de um processo de construção estética que ele chamou de *Transe*, um elemento essencial para a compreensão de seu cinema.

Nesse sentido, a linguagem dos filmes teria que causar estranhamento e desconforto, o que levaria o público a pensar e reconhecer como sua a realidade subdesenvolvida e miserável que estava sendo mostrada nas telas. Esse estranhamento e a sensação de interminável angústia transmitida pelas personagens, juntamente com as locações em meio à pobreza, os efeitos sonoros intensos em conjunto com aspectos visuais de cortes bruscos e filmagens com a câmera na mão, forçaria o espectador a pensar sobre o que estava vendo. Esse estágio do pensamento causado pelo impacto das imagens não se processaria de forma racional, linear, encadeada. A estratégia de Glauber era provocar, através do choque, a “instabilidade das consciências”. Mas, o espectador não estaria submetido a uma crise sem propósito, ele havia entrado em um dos níveis da conscientização: o *Transe*.²⁰

²⁰ Devemos mencionar aqui a teoria de Walter Benjamin sobre o “efeito de choque” como um dado estético que o cinema aprimorou. Segundo Benjamin, com o dadaísmo, a obra de arte tornou-se choque, “se projeta contra o espectador”, “adquire um poder traumático”. A partir de então, desenvolveu-se o

(...) é um momento de crise, é a consciência do Barravento, que significa 'momento de transformação. Antes do 'Barravento' existe o transe. Depois de 'Deus e o Diabo', isto é depois das dúvidas metafísicas, chegam as dúvidas políticas. Somente depois das crises morais, o homem estará preparado para a lucidez. Isto não é filosofia, é uma explicação do que é, e por que 'Transe'. E transe é também a crise em 'violência', o momento entre o Som e a Fúria é o transe.²¹

Essa estratégia de comunicação cinematográfica preconizava o impacto das imagens. As imagens desconcertantes, mas carregadas de realismo, levariam o espectador ao *transe*, tempo de crise das consciências. A fórmula utilizada para atingir esse momento marcou o estilo desenvolvido por Glauber Rocha. A miséria, a exposição crua da realidade brasileira fazia parte das construções do *Transe* e é possível perceber que toda cinematografia de Glauber Rocha está baseada nesta estratégia, nesta linguagem.

Após a intensificação da censura imposta pela Ditadura Militar no Brasil o autor/cineasta começou a propor a articulação de um cinema entre os países da América Latina, unificado pelos seus problemas comuns. Glauber Rocha passou a buscar, neste momento, uma área de ação mais ampliada. Em seu discurso, a partir de *Terra em Transe*, esteve perpetrado pela discussão sobre o papel do intelectual no processo revolucionário. Como o intelectual deve agir para “superar suas alienações e contradições e atingir uma lucidez revolucionária?”²²

A resposta, para ele, era a criação de uma “cultura revolucionária”, iniciada pelo autoconhecimento e pela avaliação crítica sobre a relação que sempre foi estabelecida entre o subdesenvolvimento e a influência cultural de mundo desenvolvido. Glauber sugere um processo de conscientização envolvendo o autoconhecimento – o colonizado ciente de sua situação -, a reflexão sobre o problema – a dominação pelos valores culturais burgueses – e a reação contra a cultura colonial. A síntese deste “violento processo dialético” resultaria, segundo o cineasta, em duas formas concretas de uma cultura revolucionária:

gosto pelo cinema que também produz significados através do choque exercido pelo movimento das imagens. Benjamin, Walter. A obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Revista Civilização Brasileira*, n.19-20. Rio de Janeiro, 1968. p.278.

²¹ *Folha de São Paulo*, 02/02/1967. In: Rezende, Sidney (Org.). Ideário de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. A menção é sobre seus filmes anteriores à *Terra em Transe: Barravento* (1961) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).

²² Idem, p. 66

“a didática / épica

a épica /didática

A didática e a épica devem funcionar simultaneamente no processo revolucionário: A didática: alfabetizar, informar, educar, conscientizar as massas ignorantes, as classes médias alienadas.

A épica: provocar o estímulo revolucionário.”²³

Retomamos, neste ponto, a discussão sobre a postura do intelectual de vanguarda, apresentada no início deste trabalho. Glauber Rocha prossegue com a necessidade de afirmar novos valores, reforçar o apreço pelo experimentalismo e romper com a tradição. A confluência entre os termos cultura e revolução, no pensamento de Glauber, torna-os inseparáveis. A cultura revolucionária se estabelece enquanto tal por que “criar é revolucionar”, é agir em todos os campos. A revolução cultural pretendida pelo cineasta aproxima-o, mais uma vez, das idéias de Fanon, destacadas por Jameson. O crítico marxista aponta os escritos de Fanon como uma “significativa contribuição a toda uma teoria de revolução cultural como reeducação coletiva”. O autor descreve a revolução cultural em Fanon como “uma estratégia para romper antigos hábitos de submissão e obediência, internalizados como uma segunda natureza em todas as classes trabalhadoras e exploradas na história da humanidade.”²⁴

Guardadas as proporções referentes ao contexto histórico – Fanon viveu na Argélia e estava engajado na luta pela descolonização - as estratégias de libertação em ambos convergem no objetivo que estabeleceram para a Revolução Cultural: romper com a dominação da cultura colonial, muitas vezes imperceptível e, por isso alienante, e reeducar para a libertação. Ao estabelecer uma teoria da “cultura revolucionária”, interagindo os conceitos de cultura e revolução, Glauber ampliava o fazer cinema revolucionário para a atividade política. O autor de filmes, neste momento, se aproximava de forma mais acentuada da caracterização do intelectual de vanguarda. Em carta para Alfredo Guevara, em 1967, explicava a arte épico/didática e mencionava o artigo no qual a descreve:

[...] uma arte épico/didática, isto é, uma arte de agitação política e de propaganda, instrução política intimamente ligada às vanguardas revolucionárias. Em suma, afirma [o artigo] que o único caminho válido para

²³ Idem, p. 67

²⁴ Jameson, F. Periodizando os Anos 60. In: Holanda, Heloísa Buarque de (org.) *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. Op. Cit. p. 96.

o intelectual latino-americano é sua integração total à revolução, livre de qualquer compromisso com a estética e a moral burguesa.²⁵

Seu projeto de “cultura revolucionária” pretendia transformar sociedade e cultura. Assumia a missão dirigente e pioneira, uma posição que, como nos diz Subirats “os artistas de vanguarda herdam das vanguardas políticas”. Além disso, evidenciam-se outras características do artista de vanguarda como o sentido revolucionário que assumem frente à sociedade e a inserção da arte na prática da vida.

Por outro lado, Tomás Gutierrez Alea, o Títón, como era conhecido, travou diversas lutas a favor da liberdade no e do cinema e, como veremos, defendeu a idéia de que o filme deveria estabelecer uma relação dialética com espectador para realizar o processo de conscientização. Mais que um trocadilho, a idéia de que a “sorte está lançada” (*Alea jacta est!*) serviu como pano de fundo para os temas desenvolvidos por Tomás Gutierrez Alea, o Titón. Verificamos que um estudo sobre a trajetória de Alea, bem como do conjunto de sua obra podem fornecer dados sobre as relações do intelectual com o governo cubano, e sua política cultural, assim como, com as instituições regulamentadas pelo Estado, dentre outras questões.

O aprofundamento das leituras acerca do cinema cubano e do *Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica* (ICAIC), órgão que mais recebeu incentivos e subsídios do governo após a revolução, revelou que o mesmo servia de “porta-voz” da revolução, mas, ainda assim, conseguiu manter uma relativa autonomia no que diz respeito aos mecanismos de controle da política cubana. Ao longo dos anos de 1960, o *Instituto*, do qual Gutierrez Alea foi membro e onde produziu a maior parte de sua obra, foi um espaço de discussões sobre as tendências cinematográficas européias e as possibilidades estéticas nas produções cubanas. Tais debates foram veiculados na imprensa cubana e as posturas em disputa eram a dos comunistas *dogmáticos* contrários aos posicionamentos dos cineastas do ICAIC, sob a direção de Alfredo Guevara, que, nessa ocasião, defendia a autonomia do instituto e a liberdade estética dos cineastas.²⁶

²⁵ Carta a Alfredo Guevara, 03/11/1967. In: BENTES, I. op. Cit. p. 304.

²⁶ As posturas em debate e os meios de ação utilizados pelos grupos envolvidos estão apresentados na tese de doutorado intitulada *O Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) e a Política Cultural em Cuba (1959-1991)*, de Mariana Martins Villaça, defendida no programa de Pós-Graduação em História Social da USP, trabalho que subsidiou parte dos apontamentos desta tese, sobretudo no capítulo sobre o instituto.

O posicionamento de Tomás Gutierrez Alea nesses debates, assim como ao longo de sua carreira, foi o de *antidogmatismo* e de defesa da liberdade do artista. Porém, a defesa da liberdade de criação não o impediu de apresentar suas propostas para um cinema revolucionário, sempre demonstrando a preocupação com o desenvolvimento de uma consciência crítica no espectador. Assim, é possível percebermos, através da sua obra, uma postura própria, muitas vezes, considerada como ambígua. Alea não se filiou ao Partido Comunista Cubano, mas, desde a Revolução, em 1959, e a implantação do regime socialista na ilha, em 1961, demonstrou engajamento na causa revolucionária. Porém, observe-se que sua obra apresenta críticas ao regime cubano, expressadas através de metáforas ou alegorias.

Esta postura é claramente perceptível no filme *Memórias do Subdesenvolvimento*, uma obra baseada na novela homônima de Edmundo Desnoes e filmada em 1968. Para além do filme e da novela, também foi analisado um artigo de Alea intitulado *Memorias del Subdesarrollo: notas de trabajo*, publicado na *Revista Cine Cubano*, n. 45-46 e, 1967. Nesse mesmo número da revista consultamos o artigo de Edmundo Desnoes, *Se llamaba Sergio*. A entrevista contida no livro *Gutierrez Alea: os filmes que não filmei sobre Memórias do Subdesenvolvimento* também serviu como fonte para esse trabalho, pois forneceu informações sobre a adaptação realizada por Alea e Desnoes da novela para o cinema.

As relações dos intelectuais com o governo cubano e sua política cultural foram marcadas por permanentes conflitos, como exemplo citamos a menção e crítica ao longo do filme à censura. O próprio contexto de elaboração do filme teve como pano de fundo a intensificação da censura. Desde a preparação para o Congresso Cultural de 1968, realizado em Cuba, o governo já sinalizava para a restrição da liberdade dos artistas e intelectuais. Após o referido congresso houve a extinção do direito autoral e a proibição do uso do termo trabalhador intelectual, para que não mais existisse a diferenciação deste com o trabalhador braçal, já que as possibilidades intelectuais eram iguais para todos. Nesse mesmo congresso houve também a recusa dos chamados vanguardismos nas artes²⁷, pois, as linguagens utilizadas pelos movimentos artísticos de vanguarda são

²⁷ Usualmente, essa expressão refere-se às manifestações artísticas européias das primeiras décadas do século: o dadaísmo, o surrealismo e a vanguarda russa (construtivismo russo). Eduardo Subirats situou o surgimento das vanguardas nos contextos de transformação cultural, o que engloba valores estéticos, éticos e sociais. É interessante ressaltar a relação que Subirats estabelece entre o uso do termo vanguarda em seu significado militar - força de choque e de sentido destrutivo - com o sentido artístico da palavra, o

de difícil assimilação e trazem em si uma postura *pequeno-burguesa*²⁸. Alea, a partir dessas orientações impostas pelo governo, passou a elaborar obras cuja mensagem de crítica aparecia na forma de alegoria. Tal operação foi inaugurada exatamente no filme em questão.

Memórias do Subdesenvolvimento é um filme autoral e, por isso, permeado pelas visões de mundo e opções estéticas de seu autor. Ao procurarmos decifrar as propostas de Alea para sua obra, a partir dos seus próprios comentários, procuramos compreender a sua operação cinematográfica juntamente com seus posicionamentos políticos. A proposta de investigar em conjunto a literatura e o cinema visou, então, auferir às duas linguagens um papel de catalisadoras destas declarações, proporcionando uma compreensão mais acurada dos discursos de seus autores.

A análise do filme como um texto vizinho à produção teórica de Alea, permitiu que aprofundássemos os estudos sobre as teorias cinematográficas produzidas por Tomás Gutierrez Alea, afim de iniciar a busca por interseções entre o seu pensamento com o de Glauber Rocha. As fontes que mais contribuíram para isso foram os livros de Alea, *A Dialética do Espectador* e *Gutierrez Alea: os filmes que não filmei*, que traz um conjunto de entrevistas de Alea, realizadas por Silvia Oroz. Através dessa leitura e análise do discurso de Alea percebemos particularidades em sua forma de filmar e seu posicionamento a respeito do processo revolucionário.

Assim, para compreendermos as contradições que cercavam o intelectual revolucionário em Cuba estabelecemos um diálogo entre o filme de Alea, “*Memórias do Subdesenvolvimento*” e o livro homônimo que originou a película. Ao pesquisarmos a concepção do filme - cujo roteiro foi escrito juntamente com o autor do livro - em paralelo às declarações do autor percebemos não só a operação cinematográfica de Alea como também a forma como ele construiu seu discurso sobre o filme. Sendo assim, procuramos compreender “as memórias” do filme *Memórias do subdesenvolvimento*, ou seja, quais as imagens e quais os posicionamentos foram “selecionados” por esses autores em seus discursos, para que o filme se transformasse nas memórias da Revolução e, principalmente, que memórias seriam essas.

de ruptura da tradição através do choque, da surpresa, do escândalo, objetivando o futuro e a afirmação de novos valores.

²⁸ VILLAÇA, Mariana. **Op. Cit.** P. 181.

Para subsidiar esta discussão, cabe ressaltar que em geral, Alea, em seus textos e filmes, defendia a Revolução, mas não abria mão de tecer comentários e duras críticas ao processo cubano. Como chamaria atenção o historiador Fábian Nuñez, “uma clara lucidez, aguçada ironia, meritória posição autocrítica e singular habilidade artística, o consagraram como o mais prestigiado cineasta cubano.”²⁹

Assim, diante dessas duas matrizes, duas distintas trajetórias com traços comuns ligados às idéias sobre revolução, engajamento, cinematografia dentre outros pontos, percebemos como estes se colocaram no epicentro do debate sobre o cinema latino americano em finais de década de 1960 e princípios de 70. Além disso, podemos verificar suas posturas a respeito do papel do intelectual diante do contexto de engajamento político e radicalização das posturas sobre a arte revolucionária.

De maneira pontual torna-se possível afirmar que esses cineastas engajados possuíam uma consciência de que participavam de uma classe heterogênea, em um momento *sui generis*. Por isso, outros elementos devem ser aduzidos a este contexto de modo que nosso conhecimento sobre a relação entre os cineastas possa ser ampliada, visando uma percepção mais abrangente deste *ethos* revolucionário/libertário latino-americano.

Referências

ALEA, Tomás Gutierrez. *Dialética do Espectador. Seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo: Sumus, 1984.

AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina. Teorias de Cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/ Edusp, 1995.

BARSOTTI, Paulo. e FERRARI, Terezinha. A Propósito de Cuba e da Revolução. p. 141. In: Idem, *América Latina: história, idéias e revolução*. São Paulo: Xamã, 1998.

BENJAMIN, Walter. A obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *Revista Civilização Brasileira*, n.19-20. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

²⁹ NUÑEZ, Fábian Rodrigo M. Op.Cit. p.277.

CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

CATANI, A. e OROZ, Silvia. Indústria Cinematográfica na América Latina: um paradigma de modernidade (Anos 30-40-50). p 307-309. In: BESSONE, T. e QUEIROZ, T. (Orgs.). *América Latina: Imagens, Imaginação e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 1997.

ESPINOSA, Julio García. *La Doble Moral Del Cine*. Madrid: Ollero & Ramos Editores, 1996.

FACINA, A. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

JAMESON, F. Periodizando os Anos 60. In: Holanda, Heloísa Buarque de (org.) *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LAGNY, Michele. *Cine e historia: problemas y métodos em La investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

LOWI, Michel. *Para uma sociologia dos intelectuais Revolucionários*. São Paulo: ciências humanas, 1979.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. 1997.

NUÑEZ, Fábio Rodrigo Magioli. *O que é Nuevo Cine Latino-Americano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese de doutorado. UFF, 2008

REZENDE, Sidney (Org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro : Philobliblion, 1986

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SHOAT, Ella e Stam, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

SOLANAS, F. E Getino, O. La cultura nacional, el cine y la hora de los hornos. Apud. Avellar, José Carlos. *A Ponte Clandestina: teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/ Edusp, 1995.P. 115.

SUBIRATS, Eduardo. Dialética da vanguarda. In: *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. 2 ed. São Paulo: Nobel, 1986 p. 51-52.

VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. In: *Projeto e metamorfose*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

VILLAÇA, Mariana *O Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) e a Política Cultural em Cuba (1959-1991)*. Teses de Doutorado, USP, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 2002.