

PATRICIA FERREIRA MORENO CHRISTOFOLETTI

AMÉRICA EM TRANSE: Cinema e Revolução na
América Latina (1965-1972)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em História.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Maria Mauad

Niterói, 2011

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

M843 Moreno, Patrícia F.

América em transe: cinema e revolução na América Latina (1965-1972) / Patrícia F. Moreno. – 2011.

232 f. ; il.

Orientador: Ana Maria Mauad de Souza Andrade Essus.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.

Bibliografia: f. 192-195.

1. Cinema latino americano. 2. Cinema novo; aspecto histórico. 3. Cinema; aspecto político. I. Essus, Ana Maria Mauad de Souza Andrade. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 791.43

Banca Examinadora

Defendida em: 11/07/2011

Profª Drª Ana Maria Mauad (orientadora)

Prof. Dr. Mauricio Bragança (UFF)

Profª Drª Sonia Cristina Lino (UFJF)

Profª Drª Samantha Viz Quadrat (UFF)

Profª Drª Lúcia Nagib (Unirio)

Agradecimentos

Entendo que a hora de agradecer é também um momento de prestar homenagens. Dessa forma, rendo homenagens à minha orientadora Profa. Dra. Ana Maria Mauad, pela sua competência e sabedoria, intelectual que tenho o privilégio de conhecer e admirar desde o mestrado. Agradeço-a imensamente pela compreensão que sempre teve diante dos meus momentos mais difíceis, panos de fundo da elaboração desse trabalho.

Agradeço também às diversas contribuições da Profa. Dra. Sonia Cristina Lino, seus apontamentos, precisos e preciosos, com os quais conto também desde o mestrado, sempre me ajudaram na construção desse objeto de pesquisa.

Agradeço ao Prof. Dr. Maurício Bragança pela minuciosa leitura que fez do meu material de qualificação, suas contribuições auxiliaram, em muito, nesse presente resultado final.

Aos professores do PPGH/UFF, em especial ao Prof. Dr. Daniel Aarão Reis, do qual fui aluna no início do doutorado e, nessa ocasião, através de seus ensinamentos e experiência, pude descobrir algumas das especificidades de meu objeto de pesquisa.

Devo agradecer, num plano mais pessoal, aos meus irmãos Marcelo e Marcio, formas diferenciadas, mas igualmente belas de viver o amor fraternal. Suas ajudas e apoios moral, financeiro e psicológico foram preciosidades ao longo desse trabalho.

Ao meu pai, Wanderley, que sempre esteve ao meu lado, prestando um incondicional apoio de uma forma muito particular: com quietude nas palavras e certeza nos atos.

Agradeço a minha mãe por ser exatamente quem é e como é. Sua singular presença já me basta para obter a força necessária para construir uma trajetória.

Por último, e entendo isso como a melhor forma de realizar um *grand finale*, agradeço ao meu marido Rodrigo Christofolletti, sem o qual nenhuma dessas palavras existiria, sua presença ao meu lado e até mesmo sua espécie de "supervisão" foram as peças chave para a elaboração desse trabalho. Agradeço-o também por ser meu companheiro, por compartilhar comigo a vida e por me dar o mais belo presente que alguém pode receber.

À minha filha Sofia, que desde muito pequena tanto me ensinou.
Ao meu marido Rodrigo, dono das qualidades que mais admiro.
À minha mãe e ao meu pai, meus maiores exemplos de fé na vida.

RESUMO

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*. As principais preocupações dos cineastas vinculados a este novo cinema estiveram presentes em diversos projetos de libertação, concebidos no decorrer da formação histórica dos povos latino-americanos. Esta pesquisa objetiva analisar como se deu a construção deste engajamento, entendendo-o como fruto da relação de um dado grupo que se fortaleceu por meio da construção de uma rede de sociabilidades. Trata-se de compreender como se deram os debates em torno de questões vistas como fundamentais para a consolidação do chamado *Nuevo Cine Latino-Americano*.

Palavras chave: Nuevo Cine Latino-Americano; rede de sociabilidades; engajamento

ABSTRACT

In the early 1960's we see the emergence of particular form of political engagement in the movie production of some Latin American countries. Topics related to common problems of Latin American peoples as colonial exploitation, decolonization, neocolonialism underdevelopment and alienation applicants were guided in these productions and their makers in the project to create a new way of making movies. That was the Nuevo Cine Latino-Americano. The main concerns of the filmmakers linked to this new cinema were present in several projects of liberation, conceived during the historical formation of Latino American peoples. This research aims to analyze how was the construction of this engagement, understood as the result of the relationship of a given group that was strengthened through the building and a network of sociability. It is about understanding how to have discussions around issues seen as crucial for the consolidation of so-called Nuevo Cine Latin-American.

Keywords - Nuevo Cine Latin-American; network of sociability; engagement

SUMÁRIO

Introdução	13
Vanguarda e cinema moderno	18
Entre o engajamento e a representação	22
Temporalidade e fontes	26
Cinemas Novos – Discussões conceituais sobre projetos de memória	28
Engajamento e crítica	29
Cap. I: Cinema, História e Memória: o ICAIC como fomentador de uma rede de sociabilidade	37
1.1 - O <i>Cinema moderno</i> como fonte de pesquisa: uma investigação entre a Memória e a História	40
1.2 – A Revolução latino-americana: discurso identitário de uma geração	45
1.3 - As Vanguardas Cinematográficas e o <i>Cinema Moderno</i>	51
1.4 - ICAIC: um espaço para a construção de uma identidade revolucionária latino-americana	58
1.5- Leitura em metonímia: o ICAIC como um espaço de sociabilidades	70

Cap. II: Partes do mesmo – <i>O Terceiro Cinema na América Latina</i>	76
2.1 - O projeto de revolução dos Novos Cinemas na América Latina e seu contexto	78
2.2 - Ecos do discurso: estética de <i>un tercer cine imperfecto</i>	84
2.3 - Dialética do engajamento: entre o espectador contemplativo e o espectador ativo	92
2.4 - Engajamento e Romantismo revolucionário: um binômio controverso	95
2.5 - A relação obra/espectador para os cineastas do <i>Nuevo Cine</i> : as visões particulares de Tomás Gutierrez Alea e Glauber Rocha	101
2.5.1 – Alea e o espectador – filmes pensados a partir da dialética	102
2.5.2 - <i>Idiossincrasias glauberianas</i> – onde começa o cinema e onde começa o público?	104
Cap. III: Tomás Gutierrez Alea e as Memórias da Revolução	110
3.1 Tomas Gutierrez Alea - "Alea jacta est": os dilemas do intelectual crítico e engajado	112
3.2 Das páginas à película: diálogos entre o cinema e a literatura	115
3.2.1 - Cuba e a Revolução no filme Memórias do Subdesenvolvimento ou Quando o cinema e a História encontram a Literatura	119

3.2.2 - Memórias do Subdesenvolvimento: memórias de si?	121
3.3 - As memórias de "Memórias..."	136
Cap. IV: Glauber Rocha: o projeto da América em Transe	139
4.1 – O projeto de cinema revolucionário de Glauber Rocha	142
4.2 - Um micro foco do engajamento: o figurino de Terra em Transe "entre o som e a fúria"	146
4.2.1 -Apêndice: Resumo do filme	151
4.3 - Um cineasta Tricontinental: depois da Terra, a América em Transe	159
Considerações Finais	168
Fontes	176
Referências	178
Anexos	185
Algumas capas da Revista Cine Cubano	
Uma Estética da fome	
Hacia el tercer cine	
Por un cine imperfecto	
A Revolução é uma Estetyka	
Revolução cinematográfica	
Estekyka do sonho	
Espectador contemplativo, espectador ativo	
Fichas técnicas dos filmes analisados – Terra em Transe e Memórias do subdesenvolvimento.	

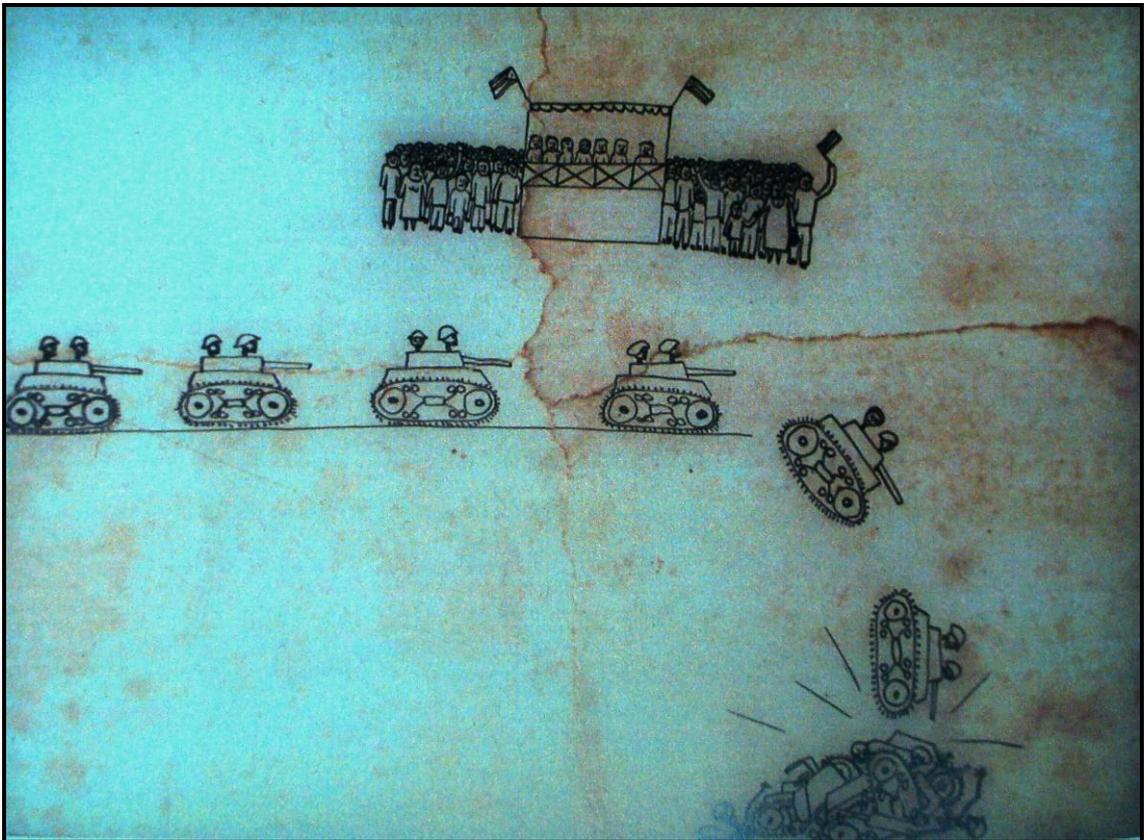


Figura 1 – A Entrada da Revolução - desenho de Tomás Gutierrez Alea

A vanguarda política latino-americana é sempre desencadeada por intelectuais, e aqui, com muita frequência, os poemas precedem os fuzis

(Glauber Rocha – Manifesto Tricontinental, 1967)

Na sociedade capitalista o típico espetáculo cinematográfico de consumo é constituído pela comédia ligeira ou o melodrama cujo final invariável, o happy end, foi uma arma ideológica de certa eficácia para alentar e consolidar o conformismo em grandes setores do povo. Trata-se então é de estimular e encaminhar a ação do espectador no sentido em que se move a história, pelo caminho do desenvolvimento da sociedade. Para provocar essa resposta no espectador é preciso, como condição primeira, que no espetáculo se questione a realidade, se exprimam e se transmitam inquietações, se façam interrogações. Isto é, é preciso um espetáculo "aberto".

(Tomás Gutiérrez Alea, Dialética do Espectador, 1984)

Introdução

No início dos anos de 1960 surgia 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, o que, posteriormente, foi chamado de *Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)*. Esta pesquisa objetiva analisar como se deu a construção deste movimento, entendendo-o como fruto da relação de um dado grupo que se fortaleceu por meio da construção de uma rede de sociabilidades. Procuramos compreender como se formularam os discursos em torno de questões vistas como fundamentais para a consolidação do chamado *Nuevo Cine Latino-Americano*. Escolhemos, como forma de melhor “ilustrar” essas práticas discursivas, dois renomados cineastas do período: o brasileiro Glauber Rocha e o cubano Tomás Gutierrez Alea. Essa escolha foi necessária por tratarmos de um universo constituído por muitos cineastas, o que impossibilitou uma análise de forma individualizada. Além disso, percebemos nesses dois ícones do cinema latino americano particularidades que mereceram atenção no que se referem às ideias sobre a cultura cinematográfica difundida pelo NCL.

Glauber Rocha, juntamente com Tomás Gutierrez Alea e Julio García Espinosa, em Cuba, Jorge Sanjinés, na Bolívia, Fernando Solanas e Octávio Getino, na Argentina entre outros, produziram uma filmografia engajada, bem como vários manifestos para o projeto unificador do cinema latino-americano. Estes são alguns nomes de cineastas 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.¹

Para compreendermos esse pensamento é importante lembrarmos que as principais preocupações desses cineastas estiveram presentes em diversos projetos de libertação, concebidos no decorrer da formação histórica dos povos latino-americanos, tratam-se de questões próprias da trajetória política, econômica e cultural da América Latina e da 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.

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.²

Dessa forma, a construção da identidade nesses países ficou submetida aos padrões eurocêntricos. A incorporação do discurso hegemônico impôs um processo “civilizador” que buscou o desenvolvimento, a modernização e o progresso. Isso acarretou um lento e desordenado crescimento, vivenciado durante o século XX, que esteve subordinado aos interesses europeus, em um primeiro

¹ ESPINOSA, Julio Garcia. *La Doble Moral Del Cine*. Madrid: Ollero & Ramos Editores, 1996. P.125

² BARBERO, Jesús M. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. 1997 p. 218.

momento, e, posteriormente, ao imperialismo empreendido pelos EUA.³ No campo cultural, ao longo do século passado, a influência estrangeira também marcou a produção latino-americana e a vontade de ruptura com isso, por uma parcela de intelectuais fez surgir, a partir de 1920, manifestos pregando a valorização do nacional e a defesa de uma arte politizada. Destacam-se nessa época a *Semana de Arte Moderna* de 1922, no Brasil e o *Muralismo*, no México. Este último teve como característica fundamental a intervenção social e política através da arte e se consolidou no contexto pós Revolução Mexicana, que foi iniciada em 1910, sob influência do Socialismo, e viu seus líderes populares mais radicais – Villa e Zapatta – serem derrotados pelas facções liberais no decorrer do processo. Tais movimentos culturais veicularam a ideia de mudança e, a partir de então, esta se tornou uma orientação mais efetiva.

A proposta de autonomia cultural atingiu também a área cinematográfica, e este é o nosso ponto de inflexão! O cinema, que chegou aos países latino-americanos com muita rapidez (em 1897), desenvolveu nas primeiras décadas do século XX uma indústria cinematográfica de pequeno porte que alcançou a Argentina e o Brasil.

Essa primeira fase do cinema latino-americano mostrou-se criativa e independente, destacando-se entre essas produções o melodrama mexicano, na década de 1940. Com filmes enraizados na cultura popular, o cinema mexicano, que se consolidou como indústria, chegou a conquistar platéias norte-americanas e européias. Seguindo a mesma proposta, o cinema argentino produziu uma cinematografia que alcançou um relativo desenvolvimento industrial.

O objetivo principal dos realizadores dessas produções era o de atender às necessidades de identificação das plateias. Além do melodrama, a comédia também foi um gênero muito explorado. Os enredos eram construídos procurando

³ SUBIRATS, Eduardo. Viagem ao Fim do Paraíso. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Oito Visões da América Latina*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2006. p 89.

mostrar situações que envolviam personagens rurais, que, precisando se adaptar ao mundo urbano que crescia desordenadamente viam-se obrigados a inventar formas variadas de sobrevivência individual.⁴

No Brasil, o auge desta fase foi na década de 1950, com as chanchadas. Esses filmes, ligados ao gênero da comédia, estavam na preferência das camadas populares que se identificavam com os personagens, os quais apresentavam os estereótipos da vida cotidiana popular. As chanchadas da Companhia Cinematográfica Atlântida tornaram-se as mais conhecidas, alcançando elevados índices de bilheteria. Desse modo, percebemos, nessa breve apresentação, como a produção cinematográfica latino-americana entre as décadas de 1930 e 1950 estabeleceu-se como um dos fenômenos culturais mais importantes da época. Porém toda essa prosperidade não ultrapassou o fim dos anos de 1950, pressionada pelas grandes empresas cinematográficas dos EUA, a 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 de "combate ao cinema comercial", por isso apresentavam como uma das pautas comuns a de **construir**

⁴ CATANI, A. e OROZ, Silvia. Indústria Cinematográfica na América Latina: um paradigma de modernidade (Anos 30-40-50). p 307-309. In: BESSONE, Tânia. e QUEIROZ, Tereza (Orgs.). *América Latina: Imagens, Imaginação e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 1997.

⁵ O cinema produzido em Hollywood tinha a forma narrativa clássica, linear. 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 a medida em 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 imprevisto dos filmes nacionais. (CATANI, A. e OROZ, Silvia. Op. cit. p. 307)

uma nova estética para combater a linguagem cinematográfica que se tornara hegemônica. A investigação sobre o NCL ganhou contornos históricos interessantes ao percebermos em seus discursos uma tentativa de criar 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. Esse conjunto de escritos e filmes, produzidos principalmente no decorrer da década de 1960 e início de 70, indicou-nos a existência de um rico intercâmbio cultural entre eles, capaz de criar uma troca de influências e de articular algumas propostas políticas e estéticas comuns.

Percebemos assim que o engajamento político que se fez presente em filmes brasileiros, argentinos, cubanos e bolivianos, apresentou questões próprias da realidade de cada país, porém havia um discurso comum centralizado, principalmente, na criação de uma "consciência revolucionária para a libertação das amarras coloniais". Em seus discursos pudemos 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, possibilitaram o surgimento desse cinema que buscava "conscientizar as plateias para a necessidade de libertação política, econômica e cultural".

Foi nesse contexto que, paralela e simultaneamente, Tomás Gutierrez Alea e Glauber Rocha, os dois maiores representantes da filmografia engajada de Cuba e Brasil, iniciavam sua atividade fílmica demonstrando um engajamento político e

uma adesão à ideia do uso do cinema para a mobilização e conscientização política.⁷

Somada a essas diretrizes, a Revolução Cubana aparece como um importante marco histórico, pois a influência do pensamento revolucionário marxista sobre a intelectualidade da América Latina, que crescia desde o início da década de 1920, foi estimulada ao ver-se materializada uma real possibilidade de ruptura pela via revolucionária. 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, visto que desde o início da década de 60, Glauber Rocha já sinalizava para a proposta de unificar o cinema latino-americano em torno de uma linguagem revolucionária inspirada na Revolução Cubana e Tomás Gutierrez Alea vivenciou todo o processo revolucionário, bem como seus desdobramentos.

Vanguarda e cinema moderno

Alguns diálogos e influências cinematográficas também foram aspectos importantes na construção da linguagem que os cineastas do NCL propuseram. Entre as décadas de 1920 e 1960, várias correntes cinematográficas contestaram a hegemonia do cinema narrativo. Surgiram cineastas de vanguarda, como Sergei Eisenstein, investindo nos mecanismos de montagem e priorizando o propósito de “pensar por imagens”. São desse mesmo período as experiências do expressionismo alemão. Na década de 1950, a vanguarda cinematográfica expressava-se através do *neo-realismo* italiano. Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Roberto Rossellini foram alguns dos cineastas que produziram no contexto do pós Segunda Guerra e procuraram realizar em seus filmes uma descrição da sociedade,

⁷ 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.

tematizando suas desigualdades e injustiças. Foram produções sem recursos de montagem e com tomadas realizadas fora dos estúdios.

A partir do final da década de 1950, o cinema francês também se tornou referência através dos filmes da *Nouvelle vague*. Nomes como os de Jean-Luc Godard e de François Truffaut consolidaram o "cinema de autor". Os cineastas do *Nuevo Cine Latino Americano* produziram sob influência dessas vanguardas, sobretudo de S. Eisenstein e do *Neo-realismo*, e dialogaram com as vanguardas europeias da década de 1960, a *Nouvelle Vague*, principalmente. Consideraremos o conjunto dessas produções como pertencentes ao chamado *Cinema Moderno*. As características do *Cinema Moderno* são opostas às do cinema clássico. A narrativa é descontínua e não há uma compreensão imediata da relação entre a imagem e o conteúdo do filme, o dado subjetivo é o que mais importa. É também um recurso comum o jogo com a temporalidade. Trata-se de um cinema de autores onde cada cineasta apresenta um estilo de filmar e montar.⁸

O *cinema moderno* engloba os filmes de cineastas que entenderam a prática do cinema como *locus* privilegiado de reflexão. O *Nuevo Cine* apresentou filmes em sintonia com a prática desse cinema. Foram filmes revolucionários no conteúdo e na forma. Além disso, verificamos, principalmente nas obras de Glauber Rocha e de Tomás Gutierrez Alea um **apreço pela questão autoral**, "foram cineastas cuja forma de exercer a sua consciência da técnica, da forma e dos modos de produção ensejou um exercício da autoria".⁹ A linguagem era oposta à do cinema convencional e seu sentido era o de proporcionar o que Glauber Rocha chamou de "o despertar das consciências".

Essa intenção de Glauber aparece em suas reflexões sobre a construção de um cinema latino americano. No texto *"Teoria e prática do Cinema Latino Americano"*, ele expôs essa proposta da seguinte forma:

⁸ CARDOSO, Ciro F.S.. *Uma proposta metodológica para a análise histórica de filmes*. Niterói, UFF. Mimeo. p.5.

⁹ XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. P 16.

A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problemas comuns.¹⁰

Nesse texto, o cineasta procurou identificar a prática cinematográfica latino-americana como pertencente a uma mesma realidade dominada e que precisava se emancipar. Da mesma forma, o tema da libertação está presente nos escritos de Fernando Solanas, cineasta argentino, autor do clássico *La Hora de los Hornos (1968)*¹¹, cujo subtítulo apresenta sua proposta de forma explícita: *“Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violència y la liberación”*. Solanas, que também aliou sua obra fílmica à teoria, no texto *“Hacia un tercer cine”*, com o subtítulo *“Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”*, defendeu um projeto estético sedimentado na ideia de uma "terceira via" para a linguagem cinematográfica na América Latina. Em 1969, expôs sobre a necessidade de um cinema envolvido na luta *“por la liberación nacional e social argentina, entendiendo ésta como algo inseparable de la liberación latinoamericana”*.¹²

Para compreendermos as formas de combate adotadas por esses movimentos de vanguarda no cinema, em especial o do *Nuevo Cine*, é necessário uma caracterização geral do significado de vanguarda artística. Usualmente, essa expressão refere-se às manifestações artísticas européias das primeiras décadas do século: o dadaísmo, o surrealismo e a vanguarda russa pós-revolucionária

¹⁰ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1981. p. 50.

¹¹ Ver a interessante interpretação e análise de Fábian Rodrigo M. Nuñez em sua tese. Op. Cit. pp.342 – 348.

¹² 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.

(construtivismo russo). Eduardo Subirats, situa 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 ruptura da tradição através do choque, da surpresa, do escândalo, objetivando o futuro e a afirmação de novos valores.¹³

As ideias de Glauber Rocha no que concerne à Revolução, no sentido político e estético, apontam para o fato de que o cineasta procurava implantar uma nova linguagem cinematográfica que causasse no espectador o estranhamento e o desconforto.¹⁴ Essa estratégia levaria o público a reconhecer que a situação de subdesenvolvimento e miserabilidade que estava sendo mostrada nas telas era a sua própria 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 à consciência do subdesenvolvimento. As estratégias da linguagem revolucionária de Glauber são facilmente associadas à ideia de vanguarda artística.

É relevante destacar que as propostas revolucionárias do cineasta brasileiro ultrapassavam as fronteiras nacionais. **Este dado nos motivou a indagar como, através de seus filmes, de suas teorias, sua correspondência e suas declarações à imprensa - durante o período de 1965 a 1972 - o cineasta brasileiro, juntamente com outros autores do cinema latino-americano, passou a tematizar a América**

¹³ SUBIRATS, Eduardo. Dialética da vanguarda. In: *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. 2ª ed. São Paulo: Nobel, 1986 p. 51-52.

¹⁴ Em nossa dissertação de mestrado o foco central da pesquisa foi a linguagem cinematográfica desenvolvida por Glauber Rocha e sua relação com seu pensamento sobre revolução. O *Transe* aparece como uma categoria criada pelo cineasta para designar sua operação cinematográfica cuja estratégia envolvia o estranhamento e o choque no espectador para que, assim, chegasse à tomada de consciência. Ver MORENO, P. F. *Brasil em Transe: cultura nacional e Revolução na obra de Glauber Rocha* (1961-1967). Niterói: UFF, Dissertação de Mestrado, 2000.

Latina e a formular um projeto revolucionário para o cinema dos países que a compunham? Como se consubstanciou essa rede de sociabilidades?

Como forma de demonstrar as identidades entre esses cineastas, propusemos a investigação, na mesma perspectiva, da obra de Tomás Gutierrez Alea. Durante o mesmo período ele também realizou filmes cuja linguagem se mostrou revolucionária.¹⁵ Consta nessas produções uma visão crítica em relação à realidade de seu país após a Revolução Cubana, bem como a exposição das marcas, quase insuperáveis, do subdesenvolvimento. Alea apresentou propostas que demonstravam igual preocupação com o desenvolvimento de uma consciência crítica no espectador.

Entre o engajamento e a representação

Outro referencial bastante importante em nossa análise é o de representação. Analisamos aqui o movimento do NCL como uma rede de sociabilidade construída por estes cineastas a partir de como eles próprios se auto percebiam e eram representados em seus discursos, manifestos e obras fílmicas. Nesse sentido, tomamos a representação a partir dos pressupostos formulados por Roger Chartier¹⁶, que a define como o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler. Este conceito nos é útil para que possamos perceber como este grupo de cineastas construíram, pensaram e deram a ler suas práticas políticas de engajamento. Na busca das representações construídas por um grupo ou indivíduo, Chartier aponta caminhos a serem seguidos. Segundo o próprio autor:

¹⁵ Referimo-nos ao uso de uma montagem fragmentada, a filmagem das seqüências com a câmera livre, a escolha das tomadas com ângulos pouco usuais. Esses recursos, assim como na obra de Glauber Rocha, compuseram uma forma particular de elaboração fílmica.

¹⁶ CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990. P,17. Ver também: O mundo como representação. In. À beira da falésia. A história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 2002, p. 61-79.

O primeiro diz respeito às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real. Variáveis consoante as classes sociais ou os meio intelectuais, são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado.¹⁷

As representações são categorias que tanto definem o que é o real para um determinado grupo/indivíduo, quanto mantém uma relação de mão dupla com esse social/real, pois as representações tanto se originam de esquemas intelectuais incorporados quanto servem de delimitadores e chaves de compreensão da realidade social. As representações estariam fundamentadas no espaço de tensão entre o "eu - indivíduo" e o "nós - sociedade", nessa "balança" das relações sociais apontadas por Norbert Elias¹⁸, em que o social não seria completamente definidor e constrangedor dos atos e vivências individuais, como o indivíduo não seria por completo independente do viver em sociedade.

Esse jogo estabelecido entre o indivíduo e o social levou Roger Chartier a pensar nas representações como coletivas e definidoras de identidades sociais, ou seja, ao serem partilhadas por um grupo podem constituir um referencial comum de entendimento do mundo e de si, uma identidade.

Nesse trabalho de relacionar representação e identidades sociais, torna-se necessário articular o "trabalho de classificação", ou seja, as categorias através das quais o social é percebido por este grupo de cineastas e as formas pelas quais o grupo/indivíduo se percebe como participante do social; as "práticas", os meios objetivos de ação pelo qual um determinado grupo/indivíduo exhibe uma maneira

¹⁷ CHARTIER, Idem, p.67.

¹⁸ ELIAS, Norbert. A Sociedade dos Indivíduos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

própria de estar no mundo; e as “formas institucionalizadas” pelas quais um indivíduo/grupo marca, singulariza e legitima a sua existência. Isso se reforça ainda mais quando o ato de representar está ancorado em um trabalho de construção deliberada da memória através de uma narrativa, ou mesmo por meio de um dado grupo vinculado à uma rede sociabilidades. Este parece ser o caso deste grupo de cineastas estudados nesta pesquisa, e por isso, estudaremos este encontro a partir das representações que cada um deles nutria sobre o conceito de engajamento e proposição de mudança. Esta reflexão sustenta a tese de que as distintas representações construídas sobre Glauber Rocha, Alea e *Nuevo Cine* conferiam aos seus produtores um lugar social de fala e uma forma de estar no mundo.

Nessa dinâmica da representação como elemento das configurações simbólicas de um grupo, o que se define é a maneira com a qual este grupo se expressa e é identificado. No caso específico dos filmes produzidos por este grupo, estes necessariamente espelham a experiência prática de seus cineastas, pois a relação existente entre os mesmos (agentes sociais críticos e transformadores e que se destacaram por sua ação engajada e suas obras fílmicas) os colocam numa posição de destaque, justamente devido às “suas experiências comuns”.

É partir dessa percepção de *experiência comum* que buscaremos trabalhar a dialética que faz deste grupo um exemplo diferenciado com relação ao cinema anteriormente produzido na América Latina. É justamente por este projeto de um novo cinema, diferente dos congêneres, a partir desse olhar do “novo”, que essas redes sociais se consubstanciam, evidenciando muito mais pontos de descontinuidade e de rupturas, do que propriamente de continuidades. Trata-se de uma experiência de transformação do imaginário deste grupo e a alegoria aqui pode ser usada como facilitador da interpretação do real.

Entendemos que esta geração, comumente chamada de utópica, definiu uma agenda do que se mostrava relevante naquele momento, e utilizou algumas

alegorias para interpretarem contextos similares. Por isso, propomos aqui um estudo do filme *Memórias do Subdesenvolvimento* do cineasta cubano Tomás Gutierrez Alea, o Titón, uma obra baseada na novela homônima de Edmundo Desnoes, com o propósito de verificar como se deu o diálogo do texto escrito com o discurso imagético. O principal elemento investigado foram as imagens de Cuba no contexto revolucionário e os olhares afinados que Alea e Desnoes lançaram sobre esse contexto. Nossa forma de "entrada" nesse discurso priorizou decifrar como tais olhares reconheciam o contexto cubano no imediato pós Revolução, ou seja, interessou-nos a maneira pela qual foram construídas as estruturas simbólicas do filme.

Outro tipo de alegoria será analisada no filme *Terra em Transe*, que apresenta uma narrativa fragmentada e seus movimentos de câmera propõem uma estética de ruptura e de inovação, características próprias do cinema moderno, como vimos. Uma das construções menos estudadas desta narrativa diz respeito ao figurino que compõe o filme, um importante elemento desta diferenciada estética. Glauber Rocha demonstrou ter tido uma concepção apurada da importância do figurino na constituição dos personagens e usou-o como aliado na apresentação do perfil psicológico de cada um deles. Mais ainda, Glauber Rocha introduziu cenas no filme que são compreendidas somente ao analisarmos o figurino dos personagens. Nossa análise deter-se-á prioritariamente, como veremos mais adiante, nos figurinos "de época" que chamaremos aqui de "figurinos com intenção alegórica". Da mesma forma como propomos uma análise da construção das estruturas simbólicas no filme *Memórias do Subdesenvolvimento*, também apresentamos aqui tal leitura, na medida em que buscamos como as alegorias foram usadas e serviram de argumento para a apresentação de questões importantes do filme como o passado colonial, a dominação estrangeira e o imperialismo. Nesse sentido, cinematografia/literatura e figurino serão os motes para interpretarmos como estes cineastas se percebiam e quais leituras tinham da realidade que os cercava.

Base comum de comparação, o poder simbólico, bem como a representação, aparecem, então, como alegorias que buscam explicitar o real, ou pelo menos o que se apresenta como possibilidade do real. Estes são os desafios de se trabalhar com esta categoria de análise, mas também, deriva dessa dificuldade o prazer de perceber o que apenas os discursos prontos não revelam.

Temporalidade e fontes

A escolha pela baliza temporal indicada se deve a dois marcantes episódios representativos do ponto de vista do engajamento político de Glauber Rocha e os demais cineastas latino-americanos. O ano de 1965, porque é este o ano do lançamento do *Manifesto Estética da Fome*, momento em que Glauber Rocha começa a sinalizar a ideia de um cinema latino americano, e 1972, que marca o último ano de Glauber Rocha em Cuba, período em que se concretizou o diálogo do brasileiro com os cineastas cubanos, justamente em um momento de endurecimento e opressão política na ilha. Portanto, o período abarcado por esta pesquisa demarca um conjunto de significativas manifestações de engajamento político desse grupo.

Por outro lado, as principais fontes utilizadas para respondermos às questões suscitadas abrangeram um determinado espectro documental, pois a articulação dos cineastas dos cinemas novos foi realizada em encontros especializados e festivais e as principais fontes de pesquisa para se compreender tais diálogos são os manifestos e as publicações nas revistas especializadas. Através dessas fontes, pudemos verificar como se construiu um *lugar de sociabilidade* entre os cineastas latino-americanos no período. A começar pela produção teórica encontrada em artigos assinados por ambos os cineastas ao longo do período de 1965 a 1972, dos quais se destacam: artigos de Glauber Rocha veiculados na imprensa especializada e que estão publicados no livro *Revolução do Cinema Novo*; artigos de Tomás Gutierrez Alea publicados na revista *Cine Cubano*; artigos

de outros cineastas do *Nuevo Cine* que abordaram a temática da construção estética e da proposta do cinema latino americano, publicados na revista *Cine Cubano*. Buscamos principalmente nos manifestos dos cineastas do NCL os dados referentes ao projeto do *Nuevo Cine*, bem como, suas escolhas estéticas e como pensavam o papel do artista de vanguarda frente os problemas da América Latina.

A análise e a decodificação das obras fílmicas também fizeram parte deste processo. Assim os filmes *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha e *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968), de Tomás Gutierrez de Tomás Gutierrez Alea, foram utilizados como exemplos de linguagem cinematográfica de *vanguardia* dos dois autores do *Nuevo Cine*, bem como serviram como demonstração de como os cineastas pensaram temas comuns, formularam discursos semelhantes, mas apresentaram linguagens cinematográficas independentes.

Outro conjunto documental usado nesta pesquisa foi a correspondência ativo/passiva dos cineastas. Correspondências trocadas entre Glauber Rocha e Alfredo Guevara, presidente do ICAIC, entre 1967-1971 e cartas enviadas por Glauber Rocha a outros cineastas que contenham informações sobre os encontros, a elaboração e divulgação de manifestos e festivais cuja temática foi a América Latina e seu cinema. Relevantes informações sobre a concepção do *Nuevo Cine*, bem como os "espaços" em que ele se concretizou, aparecem nessas cartas.

Ao aprofundarmos o contato com tais fontes pudemos perceber a importância do ICAIC na construção do projeto do *Nuevo Cine Latino-americano*. A revista do ICAIC, publicação oficial do Instituto que contou com a colaboração de vários intelectuais vinculados ao projeto do *Nuevo Cine*, foi um *lócus* privilegiado de discussão sobre os caminhos que o cinema latino americanos deveria tomar. Por isso, apresentamos nessa tese um capítulo sobre o ICAIC e seu importante papel na materialização do NCL.

Cinemas Novos – Discussões conceituais sobre projetos de memória

A discussão sobre a relevância e o papel da memória nos dias atuais sinaliza a escolha, por parte considerável da historiografia, de eleger como foco de suas preocupações os chamados *lugares da memória* que nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, e que por isso torna-se urgente criar arquivos, manter aniversários, organizar celebrações, justamente porque estas operações não são naturais. É, neste sentido, a defesa de uma *memória refugiada* sobre focos privilegiados. Pois, como afirma Pierre Nora, “sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria”. São eles, os *lugares da memória*, portanto, bastiões sobre os quais se escora toda a escolha do lembrar.¹⁹

Nora sinaliza também a problemática dos lugares da memória e da história sugerindo uma dialética que, longe de apontar ambas as categorias como sinônimas, as coloca como antípodas. A história seria, portanto: “(...) a representação sempre problemática e incompleta do que não existe mais, uma representação do passado, ao passo que a memória, um elo atual, um elo vivido no eterno presente”²⁰ (Nora, 1995: p. 9).

No caso específico dos cineastas do Cinema Novo, a relação existente entre os que *memorializavam* e os que vivenciavam esta memória criada (cineastas do movimento e militantes), sempre como baluarte a ser reverenciado, pode ser interpretada como um exemplo pontual de *gestão de passados*. Portanto, tais memórias são aqui interpretadas como ato e sentido, pois, estes utilizarão suas relações sociais, suas redes de sociabilidade para buscar uma solidez calcada na cristalização de sua memória e de seus projetos para o cinema latino americano.

Sendo assim, propomos um pensar que ultrapasse a ideia de lugar de memória – por demais banalizada pela historiografia corrente - para a de *Projeto de Memória*. O tema se justifica tendo em vista que os cineastas articularam suas

¹⁹ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: Projeto História. São Paulo, nº 10, p. 7-28, dez. 1993.p.13.

²⁰ Idem, p.15.

ideias e as fizeram circular em espaços específicos, criando uma notada rede de sociabilidades, sendo que os temas trabalhados diziam respeito à renovação do cinema latino americano, bem como sua preservação e ampla divulgação. Dessa forma, visavam garantir o “futuro” do movimento, no sentido de tornarem-se herança para as gerações vindouras, reescrevendo à sua maneira sobre o passado cinematográfico e gerenciando a circulação de suas ideias sobre os temas principais de seu projeto. Os cineastas imprimiram “ato e sentido” aos seus discursos buscando conscientemente perenizar sua obra e seus registros.

Engajamento e crítica

Em 1967, Glauber Rocha realizou *Terra em Transe*. Esse filme inaugurou os debates acerca dos acontecimentos históricos que geraram dúvidas e expuseram os pontos frágeis da intelectualidade de esquerda não só do Brasil, como de outros países latino-americanos²¹.

Convulsão, choque de partidos, de tendências políticas, de interesses econômicos, violentas disputas pelo poder é o que ocorre em Eldorado, país ou ilha tropical. Situei o filme aí porque me interessava o problema geral do transe latino e não do brasileiro em particular.²²

A preocupação de Glauber Rocha passou a ser a reflexão sobre o *transe* da América Latina. Seus escritos até 1971, ano em que foi para Cuba a fim de realizar o filme *America Nuestra*, com o apoio do *Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica* (ICAIC) - cuja trajetória é apresentada em um dos capítulos -

²¹ No Brasil vivenciávamos uma ditadura instaurada desde o Golpe Civil-Militar de 1964. Na Bolívia, também em 1964, as forças armadas derrubaram o governo civil do Movimento Nacionalista Republicano (MNR) e, em 1967, o general Alfredo Ovando Candia comandou a operação de caça e assassinato de Che Guevara. Em 1966, o exército argentino tomou o poder derrubando o governo da União Cívica Radical (UCR).

²² Folha de São Paulo, 02/02/1967. In: REZENDE, Sidney (org.) *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro : Philobiblion, 1986. P. 202.

privilegiaram a discussão a respeito do caminho para um cinema revolucionário e o papel do intelectual latino-americano deveria exercer.²³

Em 1968, Alea concluiu a obra *Memórias do Subdesenvolvimento*. Nesse filme ele propôs uma reflexão sobre os desdobramentos da revolução de Fidel Castro através dos olhos de Sérgio, um burguês, representante do extinto sistema capitalista. Esse personagem exerce uma função estratégica no filme de Alea que é semelhante à função do personagem Paulo Martins, o intelectual de esquerda do filme *Terra em Transe*. Eles têm pontos de vista opostos, mas os dois questionam a realidade em que vivem e tentam sobreviver dentro de sua própria contradição.

O filme *Memórias do Subdesenvolvimento* demonstra como a construção cinematográfica de Alea é capaz de provocar duas importantes reações no espectador: a identificação e o distanciamento²⁴. O cineasta propôs uma estética que considerou "un acto revolucionário: una toma de conciencia sobre sus propias contradicciones, y un impulso para llegar a la coherencia y proyectarse activamente sobre la realidad."²⁵ A estratégia do cinema feito por Alea, bem como suas declarações, permitem que o identifiquemos também como artista de vanguarda.²⁶

²³ A produção escrita de Glauber Rocha envolvendo esse tema é bastante extensa. Destacamos, para o momento, o conteúdo dos artigos *A Revolução é uma Estética*, *Revolução Cinematográfica* e *Tricontinental*, todos de 1967, *O Transe da América Latina*, de 1969, *Assim se faz revolução no Cinema*, de 1970, *Estética do Sonho*, de 1971. Todos esses artigos foram publicados em revistas especializadas como a *Avanti!* de Roma, *Cahiers du Cinéma*, de Paris entre outras. Seus artigos de maior destaque, escritos entre 1961 e 1980, foram organizados por ele mesmo e publicados em 1981, no livro *Revolução do Cinema Novo*, editado pela parceria Alhambra / Embrafilme.

Além disso, são de grande importância para a pesquisa sobre o tema o conteúdo das cartas que ele escreveu a Alfredo Guevara, diretor do ICAIC, durante o período que nos propomos a estudar.

²⁴ Esse recurso foi elaborado por Alea através de um estudo sobre os escritos de Brecht e Eisenstein. Em sua obra *Dialética do Espectador*, o cineasta cubano apresentou teorias sobre os caminhos possíveis para a conscientização que o espetáculo cinematográfico pode proporcionar àquele que o assiste.

²⁵ Gutierrez Alea. *Dialética do espectador*. Apud Avellar, J. C. Op. cit. P. 308.

²⁶ A discussão sobre o papel do artista de vanguarda foi trabalhada por esse cineasta em alguns artigos que escreveu para a revista *Cine Cubano*. Entre eles há um artigo de 1969, intitulado *Vanguardia política y vanguardia artística*.

Podemos verificar, através da investigação de seus manifestos, que os autores do *Nuevo Cine* traçaram uma estratégia de ação que torna possível estabelecer algumas semelhanças com os projetos de vanguarda. Subirats chamou de atitude geral dos artistas de vanguarda:

“um esforço por intervir nas ocupações sociais, por apreender a sociedade e a cultura como um todo, e por transformá-las de acordo com as recém descobertas categorias estéticas e utópicas. Porém, ao mesmo tempo legitima-se aquela missão dirigente e pioneira no sentido mais substantivo que os artistas de vanguarda herdaram das vanguardas políticas.”²⁷

A caracterização de Subirats demonstra a convergência entre os conceitos de vanguarda artística e de vanguarda política. O artista de vanguarda toma para si a missão de, pelas vias estética e ética, construir uma nova sociedade com novos valores. Da mesma forma que as vanguardas cinematográficas européias, o *Nuevo Cine* estava propondo uma ruptura com os valores hegemônicos. As propostas de rompimento, de superação do atraso e de implantação de um novo cinema para a América Latina através de novos princípios estéticos são as suas temáticas principais.

É possível observar também que, em ambos, há a permanente preocupação com a **conscientização do espectador** para fazê-lo romper com a alienação e atingir o nível da consciência revolucionária. Essa postura tem ligações estreitas com o contexto histórico em que ela foi concebida. A partir de 1968, várias mobilizações populares ocorreram em países da América Latina. Podemos dizer, fazendo uma referência ao tema de estudo proposto, que, entre 1967 e 1971, a América Latina encontrava-se em *transe* e os ideais revolucionários ganharam fôlego.

²⁷ SUBIRATS, Eduardo. Dialética da vanguarda. Op. Cit. p. 56.

No Brasil, sob influência do *maio de 68 francês*, houve importantes manifestações estudantis contra a ditadura. A repressão aos estudantes desencadeou protestos populares nas ruas cujo auge foi a *Passeata dos Cem Mil*, no Rio de Janeiro, envolvendo representantes de várias parcelas sociais. A reação do regime militar para conter a efervescência popular foi a decretação do Ato Institucional nº-05 (AI-5), que impôs o recrudescimento da censura e da repressão política.

A repressão perseguia e exilava muitos intelectuais. Em 1971, Glauber Rocha deixou o Brasil e percorreu vários países, iniciando um exílio que duraria cinco anos. Durante o referido ano, realizou uma produção itinerante, sem muitos resultados práticos. Ao final de 1971 estabeleceu-se em Cuba. Sua presença na ilha até 1972 fechou um ciclo de diálogos, via correspondência, com Alfredo Guevara, diretor do ICAIC.²⁸

Conforme já registramos, esses cineastas, assim como os realizadores de outros movimentos políticos e culturais latino americanos, abordaram temas que sempre perpassaram os projetos de construção de uma identidade cultural entre os países da América Latina. Trata-se de temas unificadores e identitários que, nos anos 60, foram acompanhados pela ideia de “mudanças muito profundas para não se continuar sendo o que era”.²⁹

Em síntese, esta pesquisa apresentará uma investigação sobre os projetos revolucionários de dois cineastas engajados – Glauber Rocha e Tomás Gutierrez

²⁸ O ano de 1971 não demarcou apenas a chegada de Glauber Rocha a Cuba. Neste mesmo ano foi implementada uma austera política cultural no país. O I Congresso Nacional de Educación e Cultura foi palco de um discurso de Fidel Castro que inaugurou uma fase em que a intelectualidade passou a ser vigiada. Nesse período verificamos a acentuação da dependência econômica de Cuba em relação à URSS, um controle excessivo sobre a produção cultural e a perseguição política aos críticos do Regime. O contexto histórico cubano, a partir de 1971, impõe rupturas com as propostas de autonomia na produção cultural. As ligações mais estreitas entre os cineastas irão gradativamente ser desfeitas.

²⁹ HEREDIA, Fernando M. Nossa América e a Águia Temível. p. 205. In: NOVAES, Adauto (Org.). Op. cit. O autor cita vários projetos de mudança ocorridos nesse período. Além da Revolução Cubana e das propostas transformadoras da Unidade Popular do Chile, destacamos as idéias de Che Guevara, os enunciados sobre “Reforma Agrária” e “via não capitalista de desenvolvimento”.

Alea – tomados como exemplo de atuação dentro da rede de sociabilidades investigada nessa pesquisa, cujas propostas transformadoras convergiam para um ideário que influenciou outros intelectuais e artistas.

A busca pela interpretação desses diferenciados discursos foi fundamental para que pudéssemos enxergar na produção cinematográfica desses cineastas latino-americanos posições convergentes sobre vários pontos de vista. Assim, todas estas questões superficialmente discutidas nesta apresentação poderão ser aprofundadas nos capítulos que compõe esta tese.

O primeiro capítulo considera a correlação existente entre o discurso cinematográfico latino-americano e suas bandeiras políticas. Intitulado: *Cinema, História e Memória: o ICAIC como fomentador de uma rede de sociabilidades*, este introito informa sobre as teorias que dão suporte conceitual à pesquisa. Nossa principal análise recai sobre a relação da teoria com a práxis dos autores do *Nuevo Cine* como uma construção de discurso, cuja intenção era criar um *projeto* para o cinema revolucionário latino americano, pautado pela *identidade*. Em função disso, interagiram através de uma *rede de sociabilidades*, por isso apresentamos a ideia de que o conjunto de sua produção pode ser entendido como um *projeto de memória*. Demonstraremos como se construiu esse discurso cinematográfico entendido como de vanguarda dentro das particularidades do que se convencionou chamar *cinema moderno*. Nesse capítulo apresentamos a criação do instituto cinematográfico como responsável pela difusão das ideias consideradas revolucionárias e antiimperialistas, que dominavam o debate latino-americano em princípios dos anos sessenta. *O ICAIC: um lugar de construção da memória revolucionária* tem como *leitmotif* a trajetória ao longo da década de 1960 do *Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica* (ICAIC), tido como um espaço de construção da memória revolucionária. A abordagem que arrola sobre as relações do ICAIC com o Estado e analisa a política cultural do estado cubano pós-revolucionário objetiva romper com a visão tradicional da historiografia sobre o

tema, segundo a qual o instituto seria apenas uma reprodução da política cultural oficial.

O segundo capítulo avalia o cenário em que ocorreu o projeto de revolução dos novos cinemas na América Latina, bem como seu contexto, suas recepções e ecos. Em *Partes do mesmo: o Terceiro Cinema na América Latina*, sinalizamos como foi construído um discurso comum dentro das particularidades de cada autor do *Nuevo Cine*, devido a identidade nas formas de pensar a revolução próprias da geração. Para isso apresentamos primeiramente uma visão geral desse projeto e, em seguida, analisaremos a forma como os principais autores do *Nuevo Cine* abordaram o tema da Revolução e procuraram afinar seu discurso com as demais vozes de um cinema que se propunha revolucionário. Para isso traçamos uma análise, primeiramente, dos três "manifestos fundadores" do *Nuevo Cine* procurando estabelecer seus pontos convergentes e seus diálogos. Além disso, enfatizamos possíveis aproximações estéticas e ideológicas entre as obras de Glauber Rocha e Tomás Gutierrez Alea. Em seguida apresentamos a visão desses cineastas sobre a relação da sua obra com o espectador, procurando investigar também as formas do engajamento que propunham. Neste capítulo foram utilizados artigos contidos na *Revista Cine Cubano* escritos por Glauber Rocha e Gutierrez Alea, durante o período de 1967 a 1971, bem como àqueles que fazem referência ao projeto revolucionário do *Nuevo Cine*. Utilizaremos também uma bibliografia sobre teorias do cinema escrita pelos próprios autores do *NCLA*.

Em consonância, o terceiro capítulo, intitulado: *Tomás Gutierrez Alea: as Memórias da Revolução* busca analisar o projeto cinematográfico de Tomás Gutierrez Alea, considerado por seus pares, um dos mais reverenciados cineastas cubanos. Escolhemos a obra do referido autor como um dos objetos centrais da pesquisa, pois verificamos uma convergência entre seu pensamento e o de Glauber Rocha, este, um dos principais responsáveis pela divulgação e consolidação da ideia de um cinema latino americano. Alea, ou Títón, como era conhecido, manteve uma

postura de engajamento a favor da liberdade dos artistas e defendeu a ideia de que o filme deve estabelecer uma relação dialética com espectador para que ocorra um processo de conscientização. 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 perceberemos 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 para transformarem-se nas memórias da Revolução.

Finalizando, o quarto e último capítulo destaca o projeto de cinema revolucionário de Glauber Rocha, bem como a construção desse discurso. Em *Glauber Rocha: o projeto da América em Transe* o foco principal é a análise do filme *Terra em Transe* através da ótica da alegoria, presente principalmente no figurino. A alegoria é um recurso recorrente na obra de Glauber Rocha e tem um papel muito importante na operação cinematográfica desse autor. Da mesma forma que Alea em *Memórias do Subdesenvolvimento*, Glauber procurou mostrar em *Terra em Transe* as contradições do intelectual engajado. Desde o início da década de 1960, Glauber Rocha já sinalizava para a proposta de unificar o cinema latino-americano em torno de uma linguagem revolucionária inspirada na Revolução Cubana. A partir de 1967 esse discurso se intensifica e ganha importância, o cineasta pretendia criar um cinema latino americano como forma de resistência e registro histórico. Espero que, ao final da leitura, este trabalho possa colaborar para um maior aprofundamento da temática, e que o apontamento para essas variadas fontes e a análise aqui contida estimule outras iniciativas, construindo assim, quem sabe, um panorama mais acurado da trajetória do *ethos* cinematográfico latino-americano e suas bandeiras mais caras.

**Cap. I: Cinema, História e Memória: o
ICAIC como fomentador de uma
rede de sociabilidades**

historiografia que se dedicou à investigação das amplas relações entre o cinema e a História tem avançado significativamente nos últimos cinquenta anos e ainda hoje as reflexões teórico/metodológicas sobre essas possíveis interseções continuam estimulando os pesquisadores da área a aprofundarem e aperfeiçoarem seus estudos. A ampliação de novos campos de pesquisa para a produção do conhecimento histórico permitiu que o cinema se tornasse uma “fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico”.³⁰

Muitos pesquisadores têm procurado investigar o cinema usando-o como fonte. Esse trabalho, entretanto, se afasta das análises que entendem a produção cinematográfica como reflexo do pensamento predominante de uma determinada sociedade. Como exemplo clássico de abordagens nessa tendência, citamos o trabalho de Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler*, em que o autor afirma que “os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta”³¹. Kracauer tem o mérito do pioneirismo nos estudos das relações entre cinema e história; porém, para ele, o cinema é uma criação coletiva, destinada às multidões anônimas. Por isso, ele compreende os filmes como uma manifestação capaz de demonstrar o pensamento da sociedade como um todo, desconsiderando a fragmentação social.

Para formularmos nosso objeto, consideramos o cinema como um meio de representação, capaz de construir e “re-apresentar” uma visão da realidade por meio de códigos específicos, constituídos a partir de uma determinada referência cultural. Sendo um meio de comunicação, o cinema produz práticas significadoras próprias (o figurino, as formas de construção das tomadas, a trilha sonora, os

³⁰KORNIS, Mônica A. História e Cinema: um debate metodológico. In: **Revista Estudos Históricos**. n. 10. Rio de Janeiro: FGV/FBB, 1992

³¹KRAKAUER, S. De Caligari a Hitler. **Uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.p. 17.

ângulos de câmera e suas inter-relações), que também podem ser apropriadas como objeto de análise.³²

Nesse trabalho priorizamos analisar os filmes muito mais do ponto de vista do seu conteúdo do que se sua forma, essa escolha foi feita devido aos discursos específicos que o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) apresentou. São obras que pensaram os problemas da América Latina em sua trajetória histórica de colonialismo e subdesenvolvimento, entretanto a abrangência desse conjunto de filmes realizados, sobretudo na década de 1960, nos impeliu a realizar um recorte. Dessa forma, investigaremos os filmes, em paralelo com os escritos, de Glauber Rocha e Tomás Gutierrez Alea. Partimos do princípio de que os filmes realizados por esses dois cineastas, assim como por outros cineastas do período, se encaixam no chamado "cinema de autor"³³ e, por isso, podem ser analisados como obras de arte. Essa abordagem nos levou, primeiramente, a uma reflexão sobre as questões da autoria e da construção do discurso desses autores. Um discurso construído entre a história e a memória como veremos a seguir.

³² TURNER, Graemer. **Cinema como Prática Social**. São Paulo: Summus Ed., 1997. p.p.128-131.

³³ Inicialmente o termo utilizado foi *política dos autores*, para se referir ao conjunto de opiniões dos diretores da *Nouvelle Vague*, veiculado nos *Cahiers du Cinéma*. Posteriormente, convencionou-se chamar os filmes produzidos dentro de uma proposta autoral, onde o diretor imprime suas idéias e visões de mundo, de *cinema de autor*. A discussão sobre essa categoria será melhor apresentada mais adiante.

1.1 - O *Cinema moderno* como fonte de pesquisa: uma investigação entre a Memória e a História

O filme, na análise de Marc Ferro, exerce ação política e social. O conceito de **cinema moderno**³⁴ serve como demonstração dessa relação da produção cinematográfica com a realidade, pois se trata de uma produção que exprime uma visão de mundo própria, que busca agir sobre a sociedade com o intuito de fazê-la refletir sobre si mesma.³⁵ A produção cinematográfica, assim, entra no âmbito da formação do pensamento, revelando-se como rico material de informação sobre a sociedade contemporânea.

De acordo com Fábio Nuñez "o termo *cinema moderno* é algo um tanto fácil de circunscrever historicamente, mas, extremamente difícil de definir como conceito".³⁶ Isso se deve ao fato de que tal termo abrange uma variedade de movimentos cinematográficos, na virada dos anos 1950/60. Portanto, um conjunto de filmes, realizados nos mais diversos países, é reunido sob um mesmo termo, que por ser amplo, tende a ser impreciso. Dessa forma recebem alcunha de "modernos", filmes de movimentos cinematográficos, como a *Nouvelle vague* francesa, o *Free Cinema* britânico, o *New American Cinema*, o *Nuevo Cinema Latino-americano*, dentre outros. Portanto, podemos constatar devido a sua amplitude as dificuldades de se caracterizar o *cinema moderno*. Mas, uma coisa é consensual: eles não são homogêneos na forma, e conteúdo.

Os cineastas pertencentes ao movimento do *Nuevo Cine*, em especial Glauber Rocha e Gutierrez Alea, destacaram-se neste sentido por fazerem de seus discursos – filmico e teórico - um retrato da visão que tinham da realidade. A compreensão desta visão de mundo torna-se fundamental para entendermos o

³⁴ Para saber mais acessar o terceiro capítulo da tese de Fábio Nuñez (já citada neste trabalho) que se caracteriza por construir um extenso estudo sobre a temática do Cinema Moderno em sua versão latino-americana.

³⁵ FERRO, Marc. Verbete Cinema e História. In: Burguière, André. *Dicionário das Ciências Históricas*.

³⁶ NUÑEZ, F. Op. Cit. 89.

pensamento e as perspectivas de uma geração. Dessa forma, o estudo histórico dessas produções é de grande importância por permitir o conhecimento dos projetos e dos conflitos de uma época.

Por se tratarem de obras de referência para a cinematografia latino-americana, essas fontes fílmicas, em sua maioria, foram reeditadas e atualmente são comercializadas, estando à disposição do pesquisador. A obra escrita de Glauber Rocha, que abrange as cartas, as declarações à imprensa e seus principais artigos teóricos, foi publicada e compõem uma vasta bibliografia. Parte da produção teórica de Gutierrez Alea, bem como algumas de suas entrevistas, também se encontra publicada.

Tendo em vista as especificidades desse tipo de produção cinematográfica, optamos por fazer uma análise que parta das afirmações do próprio autor. Nossa intenção é verificar como os autores aplicaram suas teorias em seus filmes ou detectar o inverso: como, através de suas teorias – elaboradas à posteriori – os autores tentaram explicar seus filmes e seus posicionamentos ideológicos. Essa postura aponta para o fato de que estes cineastas operaram selecionando memórias que entendiam como relevantes para a perpetuação de seus discursos. Não é despropositado eles terem buscado perenizar tais memórias a partir de uma rede de comunicações e de sociabilidade³⁷. Atuariam, portanto, como guardiões dessa memória, exemplificando a dialética entre a lembrança/esquecimento, presente na história de um movimento cinematográfico latino-americano,

³⁷ A expressão “rede de sociabilidade” é utilizada pelas Ciências Sociais enquanto instrumento de análise que permite a reconstrução dos processos interativos dos indivíduos e suas afiliações a grupos, a partir das conexões interpessoais construídas cotidianamente. Portanto, nos valeremos da literatura das Ciências Sociais como base para a apreensão do conceito de *sociabilidade*. Ver: BARNES, J.A. Redes Sociais e processo político. In: **A antropologia das sociedades contemporâneas**. Organização e introdução de Bela Feldman-Bianco. São Paulo, Global, 1987, pp. 159-192; VELHO, Gilberto. **Subjetividade e sociedade, uma experiência de geração**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986; FONTES, Bruno S. Maior & STELZIG, Sabina. *Sobre trajetórias de sociabilidade*. (http://revista.redes.rediris.es/webredes/novedades/breno_sabina.pdf); e, principalmente, SIMMEL, Georg. **Sociabilidade: um exemplo de sociologia pura ou formal**. In: MORAES FILHOS, E. (org.). Simmel. São Paulo: Ática, 1996

concebido e veiculado muito mais pelas teorias de seus autores do que pela adesão do público aos filmes. Isto porque construíram em conjunto uma narrativa comum difundida por meio de uma rede de sociabilidades, selecionando e enquadrando o que devia segundo sua ótica, ser lembrado e esquecido, atuando permanentemente com a memória.

A constituição da identidade de um grupo passa pela escolha de um espaço onde serão sedimentadas as experiências cotidianas. Surgida a partir de uma rede de relações de sociabilidades, este grupo de cineastas atingiu esse status com o estreitamento dos laços de identidade. A condição de rede se fortalece a partir da coesão do grupo que está depositada sobre o fluxo constante de comunicação entre seus membros. No momento em que o fluxo diminui ou acaba, tem fim a rede de sociabilidades, ficando apenas o *continuum* da rememoração de suas ações³⁸. Nasce, portanto, uma identificação distinta, constituída em *um projeto de memória*. A construção desta rede, sua manutenção, seus estatutos de sociabilidade e suas reivindicações se transformam, a partir de seu desaparecimento, em um espaço de reconstituição e manutenção da importância que teve enquanto agente de transformação social. De maneira pontual, a associação jamais é determinada por conteúdos específicos, mas sim, ligada ao prazer da satisfação de compartilhar desejos e lutas, estar junto e fazer parte de uma coletividade.³⁹ Por isso, redes de sociabilidade podem ser evocadas por meio de uma memória compartilhada, ou uma memória coletiva deste grupo.

³⁸ Verificamos essa prática ao registrarmos a freqüente organização, até os dias atuais, de Festivais e encontros em que continuam a debater as questões caras ao chamado NCLA, com ativa participação dos integrantes remanescentes do movimento e sempre exibindo os filmes que se consolidaram como "marcos fundadores", como *La hora de los Hornos* (de Fernando Solanas e Octavio Getino), *Tire dié* (de Fernando Birri), *Terra em Transe* (de Glauber Rocha), *Memórias do Subdesenvolvimento* (de Tomás Gutierrez Alea), dentre outros. No Brasil, acontece anualmente o Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo, no Memorial da América Latina. Além de premiar diretores e produções contemporâneas, cada uma das edições prestou homenagem a um "diretor ilustre que, pelo conjunto de sua obra, representa o melhor da produção do continente".

³⁹ VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfoses**. Antropologia das Sociedades Complexas. p. 54.

A noção de rede, deste modo, é um conceito central para a compreensão dos processos estruturadores deste grupo de cineastas latino-americanos. Estes complexos processos interativos são a chave para o entendimento dos fenômenos subjacentes à organização da sociedade. O fato de pouco conhecermos as inserções desse grupo de cineastas em suas práticas cotidianas de sociabilidade justifica nossa busca por entender qual sua posição na sociedade da época em que agiam socialmente como construtores de uma dada visão de mundo.

O desenho desta rede propiciará percebermos trajetórias biográficas particularizadas decorrentes das experiências por eles vivenciadas. O que significa dizer que, se de um lado podemos encontrar determinantes na estrutura social, outros elementos de importância igualmente significativa podem ser encontrados nas ações desses cineastas. Ou como afirma o cientista social britânico, Joseph Galaskiewicz: "a análise de redes une as perspectivas micro e macro porque permite ao pesquisador focar sua atenção tanto na ação individual quanto no comportamento inserido em um contexto estrutural mais amplo".⁴⁰ Nesse sentido, estes e outros conceitos extraídos da literatura sobre redes sociais, ou de sociabilidades, nos são bastante úteis para a compreensão das relações existentes entre estes cineastas latino-americanos.

Em oposição a um tipo hegemônico de fazer cinema criaram novas perspectivas, abordagens e maneiras de se mostrar a vocação revolucionária latino-americana. Então, instituíram mecanismos para reavaliarem a sociedade vigente, criando estratégias que redimensionaram a percepção da sociedade frente seus propósitos. Esta foi a maneira adotada pelos cineastas *do Nuevo Cine* para expandir e perenizar suas memórias.

Dito isso, a opção de se estudar este tipo específico de cinema, o moderno e autoral, como um *projeto de memória*, bem como um lugar de fermentação

⁴⁰ GALASKIEWICZ, Joseph. **Advances in social network analysis**. London, Sage Publications, 1994, p.34. Apud FONTES, Breno e STELZIG, Sabina. **Sobre Trajetórias de Sociabilidade**.

intelectual, de relação afetiva, e ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade, foi a chave para perceber as temáticas que conferiam sentido ao que se via nos filmes (campo de disputa e de construções que se pretendiam perenes; produtora e estimuladora de visões de mundo plurais e de memórias coletivas).

Para subsidiar esta discussão acerca das relações entre memória e história, alguns historiadores têm informado sobre o aprofundamento e a pluralidade com que estas categorias de análise têm sido construídas. Neste sentido, a dinâmica do produtor/reprodutor/gerenciador de memórias diante desta profusão de *memorialismos recuperados* (sobretudo nestes últimos 50 anos) corrobora a idéia de que nunca antes a memória foi tão historicizada e a história se *memorializou* tanto.

Atualmente, a memória tornou-se um capital simbólico: passou a gerar direitos, e com isso, proporcionou aos estudiosos uma diversidade de focos de análise e campos operacionais, sobre os quais se distingue um vocabulário próprio (os chamados jargões do campo social da memória). Isso possibilitou interpretar práticas memoriais, culturais, sociais e suas circularidades (tal como nos ensinam os textos de Pierre Nora, Paul Ricouer, Roger Chartier, P. Ansart, Maurice Halbwachs e Jacques Le Goff), auxiliando o historiador na busca e interpretação de sua escrita, narrativa, estatuto de atuação, fronteiras (limite e contato), bem como, suas políticas de vida: elementos que geram densos conflitos. Por isso, a escolha de se analisar o cinema autoral latino-americano como um *projeto de memórias*, produtor e reprodutor de modos de vida se coloca, antes, como uma alternativa às análises mais consensuais.

1.2 – A Revolução latino-americana: discurso identitário de uma geração

A história da formação cultural latino-americana mistura-se com a trajetória política e econômica de seus países. A própria concepção de América Latina e as

múltiplas formas como os intelectuais e artistas das mais diversas áreas a pensaram, também faz parte de sua constituição histórica.⁴¹

Os autores do *NCLA* pensaram e construíram uma visão de América Latina não apenas como um conceito que caracteriza os países que se originaram a partir da dominação ibérica, mas como uma idéia aglutinadora, que norteou projetos de ruptura com a cultura dominante, através da valorização das suas identidades culturais. As manifestações artísticas e culturais mais emblemáticas da América Latina procuraram construir uma identidade cultural a partir de seus problemas comuns: a dominação estrangeira e a exploração colonial. Esses pontos também serviram como mote agregador para os cineastas da América Latina que buscavam criar estratégias de ruptura. Em consonância, há uma preocupação histórica em relacionar a América Latina com a trajetória de suas manifestações culturais. Para criar os elementos de identidade, estes cineastas trataram a América Latina como território único. Apesar de ser uma criação individual, as estratégias estéticas utilizadas por cada autor foram criações elaboradas a partir de uma mesma "matriz". As influências culturais que os cineastas sofreram são coincidentes e a trajetória intelectual, bem como, a formação cinematográfica é semelhante⁴².

Por outro lado, a postura de vanguarda desses cineastas se concretizou nos posicionamentos estéticos e políticos. Esteticamente foi consolidada em uma linguagem fílmica revolucionária – com a narrativa fragmentada, elíptica, reflexiva – e repleta de metáforas e alegorias. Politicamente foi demonstrada nos posicionamentos polêmicos e atitudes de resistência. Assim, a temática principal na obra de Glauber e Alea é a do papel do artista engajado. A insistência nessa temática demonstra uma resistência desses cineastas em praticar uma arte didática sem ousadias estéticas. Esse conflito, que aparece de forma implícita na produção escrita, está presente em seus filmes e se revela, de forma sutil, em personagens autobiográficos.

⁴¹ IANNI, Octavio. **O Labirinto Latino Americano**. Petrópolis: Vozes, 1993. P. 9.

⁴² É notável que a maioria dos cineastas tenha frequentado a universidade e escolas de cinema.

A partir destas premissas, a contribuição de nosso trabalho se dá ao propormos um estudo sobre as construções ideológicas e as identidades presentes nos projetos de Revolução, projetos compartilhados por uma geração de intelectuais que pensaram a América Latina como um território geográfico unificado por seus problemas. Compreender essas relações, através de um estudo que propõe um diálogo entre dois importantes cineastas do período, pode ajudar a entender uma parte importante da trajetória dos intercâmbios culturais e das relações exteriores entre esses países, questões fundamentais para a América Latina Contemporânea.

Trata-se de uma pesquisa sobre o imaginário cinematográfico de dois autores de cinema que desempenharam um importante papel nas discussões culturais e ideológicas nesse período. Para desvendarmos esse imaginário é importante descobrirmos as relações existentes entre suas escolhas estéticas e temáticas e a visão de mundo de uma *geração* de intelectuais que pensaram os problemas da América Latina a partir dos ideais de revolução. Essa semelhante visão que se plasma em uma *rede de sociabilidades* é aqui entendida como uma dada *cultura política*, conceito que informou estudos de natureza bastante diversa.

Alguns historiadores, a exemplo do francês J. F. Sirinelli afirmam que o conceito de *cultura política* tem que ser entendido segundo um complexo sistema de inter cruzamentos de aspectos que, antes de tudo, constituem-se em:

“(...) um conjunto variado de códigos e referências que se formalizam no seio de um grupo engajado ou largamente difuso no seio de uma família ou tradição política. A cultura política seria um conjunto coerente no qual seus elementos estão numa relação estreita uns com os outros e que permitem definir uma forma de identidade de seus indivíduos, que detenham em si um vocabulário próprio, se exprime segundo símbolos e gestos que se constituem num referencial e um verdadeiro ritual”. (SIRENELLI, 2000: 4-5).

Portanto, a força da cultura política como elemento do comportamento individual e ou coletivo resultaria, em primeiro lugar, da sua complexa elaboração.

Diante disso, seria o caso de se procurar uma explicação nos comportamentos político/ideológicos para fundamentar a existência de um grupo. É no quadro da investigação, pelos historiadores do pensamento político, que o fenômeno da *cultura política* surgiu. Serge Berstein, historiador que estuda o conceito de *cultura política* no mesmo diapasão de Sirinelli, atenta para o fato de que “participando da mesma cultura política, os membros comuns têm uma visão comum do mundo, uma leitura própria do passado, e uma perspectiva idêntica por futuro, (...)”. (BERSTEIN, 2000: 24) Por isso, um grupo que comunga uma dada visão de mundo passa a estabelecer afinidades, visões de passado e perspectivas de futuro comuns, necessitam dar respostas às questões do presente, sob o risco de não cumprindo este papel, desaparecerem. É dentro dessa perspectiva de redes de sociabilidade que se reforçam e interagem entre si, que discutiremos o cinema autoral de Glauber e Alea.

A *geração* de cineastas que propôs a realização de um cinema revolucionário, *contra-hegemônico*, pode ser identificada pela mesma visão de mundo e por um *projeto* comum. Segundo Gilberto Velho, toda noção de *projeto* está obrigatoriamente ligada à idéia de indivíduo-sujeito, isso ocorre porque a consciência de uma individualidade é que permite a formulação de projetos. Os projetos são expostos através de conceitos, palavras e categorias que pressupõem a existência do *Outro*.

Mas, sobretudo, o *projeto* é o instrumento básico de *negociação da realidade* com outros atores, indivíduos ou coletivos. Assim ele existe fundamentalmente, como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações *para o mundo*.⁴³

Dessa forma, os projetos individuais articulam-se possibilitando a criação de identidades. A *identidade* é constituída a partir da relação que se estabelece entre

⁴³ VELHO, G. Op.cit. P. 103.

o projeto dos indivíduos-sujeitos com a sociedade.⁴⁴ Investigaremos a constituição de uma identidade (de uma rede de sociabilidades) entre os dois cineastas partindo do princípio de que ambos pertenceram a uma mesma *geração*. Dessa forma, associaremos nesse estudo a idéia de identidade à idéia de geração.

O conceito de *geração* utilizado para auxiliar o historiador em seus recortes temporais foi considerado por muito tempo uma operação suspeita e, até mesmo, imprecisa. Nosso objeto de estudo, entretanto, está vinculado a discussões políticas, culturais e ideológicas próprias de uma época e que foram recorrentes na produção teórica e artística de um determinado grupo, interligado através de uma visão de mundo comum. Sendo assim, utilizaremos essa noção em um sentido cultural, como uma forma de mapear um grupo que declarou “o sentimento de pertencer a uma faixa etária com forte identidade diferencial”.⁴⁵

Na mesma medida, o conceito de vanguarda também deve ser trabalhado tendo em vista a investigação dos projetos de Revolução tanto no sentido político, quanto no estético. Apesar de estar vinculado a tendências artísticas, o termo vanguarda, por algum tempo, não se limitou às manifestações artísticas. O radicalismo político também era caracterizado como expressão de vanguarda. No período imediatamente posterior à Revolução Francesa já se atribuía o papel de vanguarda ao artista envolvido na construção do Estado ideal. A interferência de Lênin, no que se refere à ligação que se estabelecia entre vanguarda política e vanguarda cultural é de grande importância. Lênin rompeu tal entendimento ao institucionalizar o partido como a verdadeira vanguarda da revolução. A vanguarda artística tornava-se assim um instrumento da vanguarda política.⁴⁶

Dirigindo o estudo para o contexto latino-americano, utilizaremos o termo *vanguarda* para caracterizar os movimentos culturais que, desde os anos 1920,

⁴⁴ Idem. P.104.

⁴⁵ SIRINELLI, Jean-François. A Geração. In: FERREIRA, M & AMADO, J. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p 133.

⁴⁶ SUBIRATS, E. **Op. Cit.** p.54

estabeleceram a relação entre cultura e política, empreendendo projetos de transformação da sociedade.

O conceito pode ser utilizado para identificar as obras dos autores do *Nuevo Cine* porque elas apresentam características próprias aos movimentos de vanguarda: “o questionamento de si mesmos e de sua época, a idéia de renovação, de reformulação sempre iniciada a partir do zero de valores individuais e coletivos, de objetos comuns de uma civilização”.⁴⁷

Para investigarmos a produção cinematográfica como objeto de estudo em história, devemos compreendê-la como um produto formulado e veiculado dentro da lógica da Indústria Cultural. Devemos lembrar que na América Latina, durante as décadas de 1950 e 1960, consolidou-se um mercado de bens culturais, cujo maior representante foi o cinema. Esse mercado se realiza no interior da Indústria Cultural.⁴⁸

Na década de 1960 houve a valorização do diretor de cinema como realizador de uma obra de criação artística. Isso foi possível devido a uma concepção de que o cineasta seria o responsável por importantes etapas da elaboração do filme: roteiro, direção, realização e montagem. Daí a questão da autoria. Esse fato elevou o idealizador do filme à categoria de autor. Inicialmente o

⁴⁷ SUBIRATS, E. *Op Cit.* P. 47.

⁴⁸ As teorizações sobre a Indústria Cultural começaram a ser elaboradas nas décadas de 1930/40 pela Escola de Frankfurt. A concepção *frankfurtiana* basicamente aplica as teorias marxistas da reificação da mercadoria às obras artísticas veiculadas como cultura de massa. A teoria da reificação descreve o modo pelo qual, sob o capitalismo, as formas tradicionais mais antigas da atividade humana são “instrumentalmente reorganizadas ou ‘taylorizadas’”. Elas são analiticamente fragmentadas e reconstruídas segundo os vários modelos racionais de eficiência.⁴⁸ Sendo assim, uma concepção mercantil seria introduzida na forma e no conteúdo da obra de arte. Resumidamente, para eles, significa a transformação do que entendiam como cultura em mercadoria, tanto para quem produz como para quem consome. Assim, a arte transformada em mercadoria se incorpora ao mercado como um bem cultural, adequando-se à demanda desse mercado.⁴⁸ Embora tenha inaugurado uma importante discussão, principalmente pela relação que estabelece entre cultura e mercado, a concepção *frankfurtiana* é insuficiente para o nosso estudo porque não leva em consideração as questões subjacentes à criação artística.

termo que se utilizava era o de *política dos autores*, para se referir ao conjunto de opiniões dos diretores da *Nouvelle Vague*, veiculado nos *Cahiers du Cinéma*.

Ao pensarmos nas dinâmicas empreendidas na construção narrativa e nos discursos dos cineastas do Nuevo Cine verificamos a impossibilidade de classificá-los como cinema de autor, pois são produções cujas linguagens buscam rupturas, inclusive, em alguns casos, com a tradição do cinema francês. Dessa forma, consideramos os filmes de Glauber Rocha e Gutierrez Alea como pertencentes ao *Cinema Moderno*, mas a questão da autoria, contudo, é um dado importante que permite pensarmos o idealizador do filme como sujeito criador de ideias e articulador de visões de mundo. Esta escolha nos auxiliará na compreensão desse cinema tendo em vista a relação dos autores com o contexto histórico em que esses filmes foram realizados.⁴⁹

Os conceitos aqui expostos servem como ponto de partida para um estudo que propõe investigar as *identidades* de uma *geração* de intelectuais portadora de uma cultura política e sociabilidade comuns. Seus ideais revolucionários evidenciaram-se na construção de um cinema de ruptura com a linguagem estética hegemônica através de uma postura de *vanguarda*. Nosso objetivo é verificar, a partir da prática cinematográfica e da produção teórica de dois dos mais renomados cineastas latino-americanos dos anos de 1960, quais as suas concepções sobre o cinema, sobre o papel do intelectual engajado na América Latina e as relações dessas concepções com os projetos revolucionários de sua geração.

⁴⁹ Essa forma de análise leva em consideração o estudo de Pierre Francastel que compreende o documento artístico como sendo revelador de saberes técnicos e de esquemas de pensamento FRANCASTEL, P. **Op. Cit.** p.81.

1.3 - As Vanguardas Cinematográficas e o *autor*

Desde os primeiros estudos sobre a história do cinema uma questão crucial permeou as análises, os debates e as pesquisas a seu respeito: o cinema é uma obra de arte? E, se sim, que tipo de arte? Tal debate perpassa por discussões cuja tônica central resume-se em considerar ou não um meio de comunicação destinado às massas e que movimenta uma indústria de proporções gigantesca como objeto artístico.

Os defensores da ideia do *cinema-arte* procuraram legitimar a produção cinematográfica outorgando-lhe valores e sentidos estéticos. Ao dedicarem-se a essa tarefa objetivavam imprimir à sétima arte um estatuto cultural equivalente ao das artes já reconhecidas. Dessa forma, percebemos que, desde seus primórdios, os estudos sobre a história do cinema, bem como as análises sobre as produções cinematográficas que estiveram interessadas em inserir esse meio no hall das artes tomaram de empréstimo critérios de classificação e de interpretação a história da arte.⁵⁰

No que se refere à trajetória das teorias do cinema podemos compreender a relação cinema/arte tal como Robert Stam que, em sua obra *Introdução à Teoria do Cinema*, procurou investigá-la como uma parte da longa tradição de reflexão teórica sobre as artes em geral. Segundo ele “não é possível separar a história da teoria do cinema da história da arte e do discurso artístico”⁵¹. Muitos estudos optaram ainda por classificar os filmes utilizando critérios que diferenciam o cinema-arte do cinema-comercial. Tal classificação é proveniente da própria história e desenvolvimento das produções cinematográficas. Enquanto algumas produções, predominantemente dos EUA, arrecadavam milhões em bilheteria, surgiu, nos anos de 1950-60, um determinado estilo de filme, considerado como *antiindustrial* e denominado de *cinema de autor*, cujas características e objetivos veremos mais

⁵⁰LAGNY, Michele. **Cine e historia: problemas y métodos em La investigación cinematográfica**. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997. P. 134-35.

⁵¹ STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 2 ed. Campina/SP: Papirus, 2003.

adiante. Segundo Stam, a partir do surgimento, no decorrer desse período, da idéia da “*câmera-caneta*”⁵² passou-se a valorizar o ato de filmar. Assim, o diretor deixou de seguir simplesmente um texto preexistente, tornando-se um artista a desenvolver um processo criativo que resultaria em uma obra de arte fílmica.⁵³

Esse tipo de produção contribuiu em muito no processo de legitimação do cinema como produto artístico e estabeleceu as diferenças entre o cinema comercial e o cinema como obra de arte. Isso provavelmente pode ocorrer porque o cineasta-autor é o responsável por importantes etapas da elaboração do filme como: roteiro, direção, realização e montagem.

Para compreendermos seu sentido e importância, entretanto, devemos compreender o contexto em que foi formulada e, a partir disso, considerar o tom romântico do período associando também à significativa influência dos escritos existencialistas de Sartre. Verificamos no discurso dos principais defensores e teóricos da política dos autores a incidência de termos como “liberdade” e “autenticidade”, mais ainda, simultaneamente à concepção de Sartre pregando que “a existência precede a essência”, Bazin, um importante teórico de cinema e defensor da política dos autores, afirmava que “a existência (do cinema) precede à essência”. A intenção principal do autor cinematográfico seria, ainda em paralelo com as idéias de Sartre, lutar por *autenticidade* diante das amarras criativas que impõem os grandes estúdios cinematográficos.⁵⁴

Rober Stam compreende o “fenômeno” do que ele chama de *autorismo* como

⁵² Trata-se da chamada *camara stylo* e se refere à forma de filmar. O autor-diretor do filme concebe o movimento da câmera como sendo o de uma caneta. Assim, o filme transmitiria as idéias e ideais de seu autor tal como faz o escritor em sua obra literária. Podemos apontar como mentores dessa idéia o romancista e cineasta Alexander Astuc, cujo ensaio que trata do assunto data de 1948, e François Truffaut, cineasta francês que escreveu um ensaio-manifesto intitulado “*Une certaine tendance du cinéma français*”, publicado nos *Cahiers du Cinéma* em 1954, Decorre daí, por exemplo, o princípio que norteou e consagrou o cinema novo através das palavras de Glauber Rocha: “Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”.

⁵³ STAM, R. **Op Cit.** P. 103.

⁵⁴ Nas palavras de Stam: *studio system*. **Op. Cit.** p 104.

Uma resposta a (1) o menosprezo elitista do cinema por intelectuais do campo literário; (2) o preconceito iconofóbico contra o cinema como “meio visual”; (3) o debate em torno à cultura de massa que identificava o cinema como um agente de alienação política; e (4) o tradicional antiamericanismo da elite literária francesa.⁵⁵

Além de procurarem legitimidade, podemos perceber também a busca por uma demarcação política e ideológica por parte daqueles que se colocaram como autores de cinema. Mesmo considerando seu tom romântico e sua ligação com o existencialismo a *política dos autores*, como se colocava na época, foi decisiva na estruturação de uma crítica e teoria do cinema. Apesar de formulada no interior de inúmeras polêmicas entre os teóricos de cinema e sofrido muitas críticas, a implementação da categoria de autor, para designar o integrador criativo dos elementos técnicos dispersos no cinema, constituiu-se em um forte argumento para a defesa do cinema como sendo a sétima arte.⁵⁶ A partir de então passou a ser reconhecida a existência de um autor do filme, que utiliza a linguagem cinematográfica para expor suas formas de apropriação e releituras de uma dada realidade.

Mesmo não tendo a intenção de classificar o NCL na categoria do cinema de autor, precisamos incluir em nossa pauta de análise a ideia de que os cineastas do *Nuevo Cine* apresentaram reflexões próprias sobre a realidade, podendo assim ser consideradas autorais. Dessa forma, para ampliar nossa discussão a esse respeito, torna-se necessário realizar algumas ponderações sobre a autoria. Michel Foucault

⁵⁵ STAM, R. **Op Cit.** p 106.

⁵⁶ Uma forte crítica a respeito do cinema de autor é no sentido de negar sua existência, seria impossível a ideia de autoria em uma produção que, necessariamente, não prescinde o trabalho em equipe. Um exemplo dessa crítica foi exposta por José Lino Grünwald em um artigo publicado originalmente no *Jornal de Letras*, fev/mar de 1965, e reeditado no livro *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*, organizado por Ruy Castro. pp. 184-187. Grünwald afirma que: “a teoria do autor, posta em circulação há alguns anos, é extremamente perigosa se, através dela, quisermos aferir os fundamentos formativos de uma dada obra cinematográfica. Induz inclusive, ao preceito individualista numa arte ou espetáculo feito por equipes e para as massas, isto é, para uma audiência coletiva. Por mais pessoal que seja a concepção de um filme, sua realização traduz um trabalho coletivo, com raríssimas ou inexistentes exceções”.

vincula a noção de autor ao momento de individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas etc. Trata-se de uma unidade sólida e fundamental: a relação autor/obra. A utilização da categoria autor relacionada a um nome próprio expressa um significado especial ao discurso. Segundo Foucault:

o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso. (...) Esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber certo estatuto.⁵⁷

Nesse sentido, Foucault aponta para a idéia de que o nome do autor não é simplesmente o nome que o designa, há um discurso formulado que cria uma diferença entre o autor como indivíduo e a função-autor que "caracteriza o modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade".⁵⁸

Como desdobramento dessa análise pensemos nos recentes escritos do filósofo italiano Giorgio Agambem⁵⁹, ideólogo do conceito "autor como gesto". Sua

⁵⁷ FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Portugal, Lisboa: Passagem, 1992. p . 45

⁵⁸ Idem, p .46.

⁵⁹ Giorgio Agambem seguidor de Walter Benjamin e um leitor atento de Michel Foucault é, atualmente, um dos mais importantes nomes da renovação do pensamento da esquerda. Sua reflexão refere-se aos interstícios da cultura capitalista, na qual indica a ultrapassagem da economia de mercado pela universalização do fenômeno do fetichismo em sua estrutura desrealizante. Há tempos, Giorgio Agamben vem construindo uma obra extensa que visa dar conta, entre outras coisas, da configuração contemporânea dos desafios próprios à ação política. Durante muito tempo, foi visto, principalmente, como um filósofo capaz de articular reflexão estética e pesquisa historiográfica a fim de dar conta de problemas maiores vinculados à linguagem em sua relação com a subjetividade. Mas, a partir dos anos 1990, o filósofo italiano começa um longo movimento de desenvolvimento de outro campo de pesquisas. Partindo das vias abertas por Michel Foucault por meio das análises dos mecanismos de normatização da vida na sociedade contemporânea, Agamben colocou diante de si a tarefa de articular um amplo estudo sobre os desdobramentos dos dispositivos do poder.

concepção se alinha com as propostas deste trabalho, pois busca 'desalienar', 'desfetichizar', humanizar as imagens. No nosso caso as imagens em movimento.

No texto "*O autor como gesto*" retirado do livro de ensaios intitulado *Profanações*, Agambem busca esmiuçar a idéia de que a situação de uma 'presença ausente' redefine a concepção de autoria. Tal como para Michel Foucault, a percepção de que esta função autor caracteriza o modo de existência, de circulação e funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade, também se torna o mote das discussões de Agambem. E isso é um dado importante a se considerar:

"a escritura [e aqui podemos entender todas suas modalidades, inclusive a visual] é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja mais do que um incessante corpo a corpo, com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem (...) Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar sua linguagem, pondo-se nela sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreducibilidade a ela" (p.62)

Assim, as estratégias e táticas da ação autoral pelo engajamento orientam que, todo o círculo da produção do texto visual, seja abordado pela noção de necessidade. Há uma necessidade que o registro seja feito, há uma premência de que o acontecimento não se perca nos silenciamentos impostos pelos regimes de exceção.⁶⁰ Por isso, no caso dos cineastas estudados nesta pesquisa, em um *gesto autoral* necessariamente engajado, enquadraram a memória produzindo uma história de imagens em movimento. Percebemos o mesmo quando nos debruçamos nos manifestos de engajamento publicados pelos mesmos cineastas. Há, portanto, uma condição de 'gesto autoral' que os diferencia e os une, simultaneamente.

⁶⁰ MAUAD, Ana M. "*UNE – somos nós*" – *a fotografia como gesto, Bahia, 1979*. Artigo que integra o projeto de pesquisa: *Imagens contemporâneas: práticas fotográficas e os sentidos da história na imprensa ilustrada (1940-1970)*. Bolsa de produtividade CNPq. 2009.

Dessa forma, além de compreendermos esse cinema como uma categoria que permite ao diretor assinar um filme como uma obra, - pois há, como dito anteriormente, uma ação de engajamento, resultado de um processo criativo - procuraremos considerar o autor de cinema um produtor intencional de discursos e um articulador de idéias.

Tomamos assim, como perspectiva, analisar esse tipo de cinema como uma forma de expressão artística, que possui uma linguagem própria, composta por elementos que produzem significados. Trata-se de ir além da mera fruição, do mero contemplativo.

Tal como os movimentos artísticos, as produções cinematográficas que possuem particularidades e desenvolvem teorias são também vinculadas a escolas ou movimentos. Entre as décadas de 1920 e 1960, várias correntes cinematográficas contestaram a hegemonia do cinema narrativo, entendido como comercial. Surgiram cineastas de vanguarda, como Sergei Eisenstein, investindo nos mecanismos de montagem e priorizando o propósito de "pensar por imagens". São desse mesmo período as experiências do expressionismo alemão e do Surrealismo na Espanha e na França. Os filmes de vanguarda geralmente definem-se pela estética diferenciada e pela produção artesanal que realizam, de forma independente sem a interferência nem financiamento dos grandes estúdios e da indústria cinematográfica. Na década de 1950, a vanguarda cinematográfica expressava-se através do *neo-realismo* italiano. Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Roberto Rossellini foram alguns dos cineastas que produziram no contexto do pós Segunda Guerra e priorizaram em seus filmes a descrição real da sociedade, tematizando suas desigualdades e injustiças. São produções sem recursos de montagem e com tomadas realizadas fora dos estúdios. A partir do final da década de 1950, o cinema francês também tornou-se referência através dos filmes da *Nouvelle Vague*. Nomes como os de Jean-Luc Godard e de François Truffaut consolidaram o chamado "*cinema de autor*".

Essa postura de vanguarda pode ser detectada nas obras e ações dos cineastas que aqui destacamos. São posicionamentos políticos conjugados à inovações estéticas, primando por declarar sistematicamente a ruptura com o sistema vigente e com a fórmula linear, narrativa e hegemônica de fazer cinema.

A associação do *Nuevo Cine* com as ideias de espaço de sociabilidade, vanguarda e cine moderno encontra no *Instituto Cubano de Artes de Industria Cinematográfica*, ICAIC – um exemplo significativo. Este espaço que congregou cineastas de nacionalidades e estéticas cinematográficas diversas será mais bem apresentado a seguir.

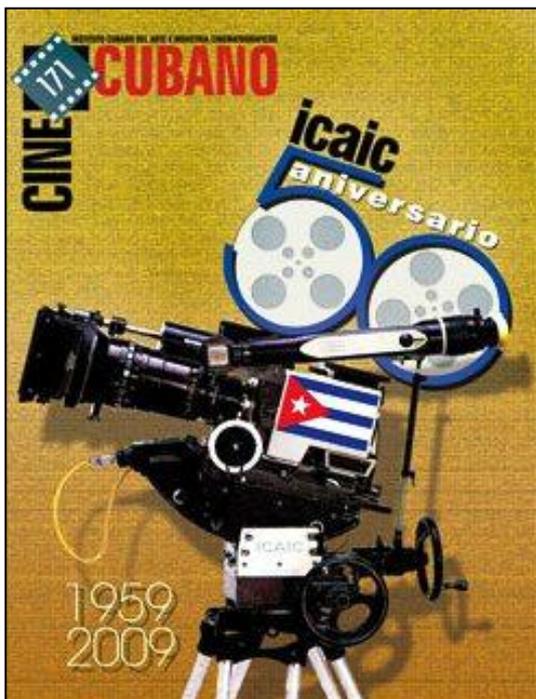


Figura 2 - Cartaz comemorativo dos 50 anos do instituto

1.4 - ICAIC: um espaço para a construção de uma identidade revolucionária latino-americana

Nosso propósito neste item não é historiarmos a constituição ou formação do Instituto. Dois importantes trabalhos se dedicaram a isso, como veremos adiante. Nosso enfoque é percebermos como o ICAIC se consubstanciou como um espaço de trocas e fomento de uma dada rede de sociabilidades que visava construir uma identidade para a cinematografia latino-americana.

Como anteriormente mencionado, nos anos 1960, cineastas argentinos, chilenos, cubanos e brasileiros, tais como Fernando Solanas, Fernando Birri, Miguel Littín, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Glauber Rocha, partilharam 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.

É neste contexto que se consolida o *Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos* (ICAIC) que nasce como a proposta de se tornar um espaço de construção da memória revolucionária, influenciando e subsidiando a criação de redes plurais de sociabilidade. Espaço de construção da memória revolucionária, 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. Cabe lembrar que entre os anos de 1968 e 1972 o Instituto pode vivenciar um período de liberdade e pesquisa estética. Áreas como a literatura e as artes plásticas já haviam sido inseridas de forma impositiva no formato do realismo socialista desde 1961, quando houve a adesão da ilha ao modelo socialista soviético. Em 1972 o ICAIC também foi obrigado a se submeter a esse padrão suas realizações passaram a concentrar-se em temáticas sócio-históricas sem novidades estéticas.

O lugar que o Instituto ocupou na história do meio cultural cubano pós-revolução é peculiar, pois, diferentemente dos demais institutos de cultura que eram subordinados ao Ministério da Educação, praticamente não havia interferência administrativa deste sobre o ICAIC.

Criado apenas 83 dias após a Revolução, pela lei 169, de 24 de março de 1959, o ICAIC, foi dirigido por Augusto Guevara até 1982, quando este cedeu espaço para Julio Garcia Espinola, que o dirigiu por duas oportunidades: de 1982 a

1991 e depois de 1992 a 2000. A ideia de que o cinema era uma ferramenta de argumentação e cooptação política privilegiada orientou toda a ação do instituto. A propaganda ideológica construída a partir do cinema foi usada didaticamente para "educar o povo", com relação à Revolução e à necessidade da postura anti-imperialista.

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 do estado cubano pós-revolucionário. De acordo com a historiadora, o Instituto de Cinema foi o primeiro de um conjunto de organismos culturais fundados com a finalidade de inserir toda forma de organização e produção cultural no Estado pós-revolucionário. Para a autora, o governo instituído em 1959 objetivava promover uma ampla popularização dos bens culturais. Para isso, desde os anos 1960 houve a promoção de grandes eventos, sendo dada prioridade às artes que mais facilmente atingiam as massas. Daí se destacou o cinema, para que a propaganda política do novo governo chegasse a toda a população.

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.

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.

Ainda segundo a autora 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*.⁶¹ 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 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 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*, frequentado nos anos cinquenta por jovens como Julio

⁶¹ Cf: Nuñez, Fabián 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. Sobretudo, o subcapítulo 2.2 de sua tese, intitulado: A Revista Cine Cubano (Cuba)pp.31-65.

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 Eisenstein 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 europeia, 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.⁶² Os

⁶² 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.

laços de identidade 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 Fábian 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 visat 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 inúmeras 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, naquela época já consagrado como um dos mais respeitados cineastas cubanos, 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"⁶³

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.

⁶³ ALEA, T. Gutierrez. Dialéctica do espectador. p.5

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.



Figura 3 - Cartaz comemorativo de dez años de la Revolución, 1969.

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 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, 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 Latinoamericano*.

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 de seu "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”⁶⁴.

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 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

⁶⁴ NUÑEZ, Fábian. Op. Cit. p.233.

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”.⁶⁵ 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 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-americanas 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, “cinema de autor!”, elemento sobre o qual nos debruçamos no capítulo anterior.

⁶⁵ NUÑEZ, Fábian. Op Cit. p.7.

O próprio Getino frisaria que em muitos casos “o cinema político” é um tipo de “cine de autor”. A apropriação deste ideia 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 publica 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 torna 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 jugo colonial. Portanto, tal como se apresenta, o NCL é um corpo coerente de ideias que manifesta, de forma fiel, os questionamentos que agitavam essa geração.

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*.

1.5 - Leitura em metonímia: o ICAIC como um espaço de sociabilidade

Analisaremos neste item uma seleção das temáticas que compuseram o ideário do ICAIC, entendendo-o como um foco gerador de trocas simbólicas e relações sociais. Em um contexto propício para a manutenção desses elementos o *Nuevo Cine Latino-Americano* saiu da década de 1960 com uma dupla necessidade exposta: se, por um lado esforçava-se para ser aceito e reconhecido no âmbito das liberdades de expressão, carregando consigo o epíteto de *locus* natural de atuação

contestatória, por outro encontrava espaço num cenário propício à luta contra o imperialismo e o avanço das esquerdas. Este contexto possibilitou a atuação da cinematografia consciente de suas identidades, de maneira bem mais incisiva.

No final de 1961 a revista Cine Cubano publicou uma relação de cinco princípios que deveriam ser seguidos pelos entusiastas da “nova fórmula de se pensar e fazer cinema”. Com o sugestivo título: “*Ninguém pode se dizer latino se não segue os seguintes preceitos*”, a lista resume os elementos que fizeram do movimento cubano uma causa contestatória, sinalizando as obrigações do universo cinematográfico, frente às propostas da Revolução. O particular nisso tudo, é que a revista postulava que a cinematografia poderia com sua força de aglutinação e fácil inteligência atingir as massas, e, delas partiria a perenidade da Revolução, a permanência da identidade nacional diante dos estrangeirismos e, sobretudo, a manutenção de uma rede de trocas, aqui chamada de *rede de sociabilidades* entre cineastas dos mais distintos países latino americanos. Seria o que a revista chamou de “metonímia libertária”, ou seja: tomava-se as partes (cubanos) para se entender o todo: América Latina e suas necessidades em meados dos anos sessenta. Abaixo, os itens:

1. Ter perfeito conhecimento dos fatos históricos relacionados à Revolução, seus processos e porquês, a fim de saber refutar as inverdades lançadas em circulação pelos adversários;
2. Usar o distintivo do antiimperialismo;
3. Ler o mundo com a lente da igualdade
4. Sacrificar prazeres, obrigações, interesses particulares e comodidades, quando escalados para qualquer serviço em favor da Revolução
5. Ler e discutir as propostas que Cine Cubano sinalizar e agir como tradutor para aqueles os que não possuem esta habilidade

De acordo com a ideia veiculada durante meses na revista, a leitura, discussão e incorporação dos temas contidos na Revolução se tornariam o mote financiado pela doutrinação. Assim, os cinco elementos acima descritos conferiram à militância um papel fundamental na consolidação do cenário de contestação anti-imperialista.

Entendemos que para analisar o ICAIC não seria suficiente apenas a seleção e a interpretação de seus cineastas ou suas posturas ideológicas (do que tratam, como se comportaram, porquê da seleção deste ou daquele tema em seus filmes), mas antes disto, tornou-se fundamental inventariar, analisar e estabelecer correlações sobre alguns nomes representativos desta rede de sociabilidade formada a partir da constituição deste instituto, criador de uma cinematografia engajada. Percebermos como as biografias de alguns cineastas se entrecruzaram, nos ajudará perceber qual o papel dessa plêiade na construção do ideário libertário latino-americano. Pois é justamente por acreditarmos que é deste intercruzamento que surgiriam informações relevantes para a análise do instituto, que a sugerimos a utilização de um método que sinalizar mais claramente os perfis desses atores sociais engajados.

A rigor, a construção do argumento que sustenta este trabalho obstina-se em detectar as peculiaridades que fizeram deste instituto um centro de difusão e espaço de sociabilidade de um grupo seleto de cineastas que privilegiou um modelo coletivo de construção de suas rubricas, resultante, em grande medida, dos limites impostos pelo momento histórico em questão. Outro dado relevante é que a manutenção desta memória libertária/contestatória também fez parte das pretensões de muitos destes produtores da ideia de Revolução. Aliás, muitos dos cineastas vinculados ao instituto, a exemplo de Alea manifestaram seu apreço pela necessidade de massificar a ideologia libertária por meio de seus filmes, construindo assim, uma maneira de tentar impor sua "presença no campo de forças".

De maneira similar torna-se possível afirmar que esses cineastas engajados possuíam uma consciência clara de que participavam de uma classe heterogênea, em um momento *sui generis*. Tinham eles certamente clareza sobre esta condição. Por isso, outros elementos devem ser aduzidos a este contexto de análise sobre o ICAIC de modo que nosso conhecimento sobre o instituto possa ser ampliada, visando uma percepção mais abrangente deste *ethos* revolucionário/libertário latino-americano.

Em consonância com a opinião de seus idealizadores, o cinema engajado latino-americano deveria ser compreendido e analisado de maneira diferente das cinematografias, ditas, centrais. Logo, o elemento chave para o entendimento dessa proposição é a ideia de identidade nacional. Este olhar distinto fugia da interpretação universalista, segundo o qual todas as cinematografias eram idênticas, independentemente da sua origem. O elemento nacional vai ao mesmo tempo aproximar as filmografias latino-americanas, inicialmente as diferenciando da europeia e norte-americana, e em segundo plano construindo uma amarra de solidariedade que que unia, aproximava, interligava os cineastas em questão.

Nesse sentido, o *elemento nacional*, (simultaneamente, diferenciador e aglutinador) se vincula ao seu oposto flagrante: a assertiva preponderância da cinematografia central (sobretudo norte-americana) e uma explícita necessidade de enfrentar essa penetração cultural maciça, em prol de uma maior consciência sobre os problemas e realidades latino-americanos. A percepção, compreensão e proposição e mudança dessa realidade de dominação, acaba por criar mecanismos alternativos de manutenção e fortalecimento do *elemento nacional*.

Outra característica fundamental posta em evidencia pelo ICAIC é sua percepção epistemológico-política. A conscientização de seu papel transformador, ou pelo menos anti-alientante (?) sempre foi o mote de muitas das narrativas exibidas nessa filmografia revolucionária latino-americana. Nesse sentido, a constituição dessa rede de sociabilidade entre os cineastas aqui estudados só foi

possível graças ao entendimento de que o filme, em todos os casos estudados, foi sempre usado como instrumento de conscientização das massas, ou melhor, como ponte de “conscientização” do povo sobre a necessidade das revoluções, seja elas em quaisquer países, sob quaisquer focos.

Um terceiro elemento que corrobora a ideia do ICAIC como foco de sociabilidade diz respeito aos cinco pressupostos elencados no princípio deste item. O fato de se tomar a análise do universo cubano e estendê-lo aos demais países formadores dessa ideologia anti-imperialista é bastante significativo, mostrando a ascendência que a Revolução teve nos demais países latino-americanos. O fato de todos os países terem o conhecimento dos fatos históricos relacionados à Revolução, seus processos e porquês, a fim de saber refutar as inverdades lançadas em circulação pelos adversários; ou ainda, a utilização do distintivo do anti-imperialismo, como mote de aproximação, se coadunava com a necessidade desses cineastas mostrarem em seus filmes um mundo subordinado à lente da igualdade. Portanto, todos esses elementos se tornariam o mote financiado pela militância como um papel fundamental na consolidação do cenário de contestação anti-imperialista.

Os cineastas arrolados neste bojo sempre partiram do pressuposto de que o cinema tinha uma missão, e a missão passava inevitavelmente pela consciência das massas. As trocas, réplicas e tréplicas desses cineastas, seja nos escritos das revistas especializadas, seja nos manifestos, ou, sobretudo nos roteiros de seus filmes apontam para a realidade de uma sistemática coordenação nas falas e tons. Por isso, insistimos na análise de que o Instituto de Cinema se consolidou como um espaço de trocas e reapropriações das necessidades político-culturais latino-americanos ao longo das décadas 1960/70.

Como exemplos da materialização do ICAIC como fomentador dessa rede de sociabilidades, alguns artigos publicados na revista *Cine Cubano* sinalizam com clareza tal expediente. Destes podemos destacar: “*Viña del mar e el nuevo cine*

latino-americano"; "Resumo de las resoluciones del I Encuentro de cineastas latino-americanos" (Cine Cubano, nº 42,43 de 1967); "Revolucion e la revolcuion del nuevo cine latino-americano", de Fernando Birri, (Cine Cubano, nº 49, 1968). Também da mesma revista, destacamos o texto de Cris Maker, "Declaraciones del cine latino-americano em Pesaro"; "Cine en el Tercero Mundo", texto de Hugo Alfaro, (Cine Cubano, nº 59, 1969). De Mario Jacob, "Cine para los latino-americanos" (Cine Cubano, 60, 1970); Entrevista com Miguel Lettin: "Nuevo Cine, nuevas realizaciones, nuevo filmes" e de Otavio Cortazar, "Viña del mar, pequena mesa redonda com estuientes del cine latino-americano", ambos em (Cine Cubano, nº 63-65, 1971).

De Daniel Diaz Torres, destacamos: "El leon tuienes siete cabezas. Uma conversa com Glauber Rocha"; VEGA, Pastor. "El nuevo cine latiboamericano. Algunas características de su estilo". 27-39 e "Somos herdeiros de La revolucion". Entrevista com Glauber Rocha. 40-46; além de Carta de Glauber Rocha. 1-11, todas presentes em (Cine Cubano, 71, 1972). Finalizando, "La hora de los hornos. Informe per grupo Cinema Liberación". SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio. 28-29; "Venezuela: por um cine anti-imperialista". Entrevista com Carlos Rebolledo. 30-32. (Cine Cubano, 84-85, de 1973); "Declaracion Del cineastas latino-americanos". 90 e "La colônia Del Brasil segun Glauber Rocha". 95-98. (em Cine Cubano 86-87-88, de 1973).

Nessa dinâmica da representação como elemento das configurações simbólicas desse grupo, o que se define é a maneira com a qual este grupo se expressou e foi identificado. No caso específico desses manifestos e artigos produzidos por este grupo, estes necessariamente espelham o discurso identitário desses cineastas, pois a relação existente entre os mesmos (agentes sociais críticos e transformadores) e os que se destacaram por sua ação engajada e suas obras fílmicas, os colocam numa posição de destaque, justamente devido às "suas experiências comuns". É a partir dessa percepção de *experiência comum* que trabalhamos a dialética que faz deste grupo um exemplo de superação com relação

ao cinema anteriormente produzido na América Latina. O diálogo dessa problemática está em como esses cineastas estão teorizando sua prática cinematográfica. Trata-se, portanto de uma experiência de transformação do imaginário deste grupo, evocada por uma alegoria que pode ser usada como facilitador da interpretação do real. Por isso, entendemos que todos esses artigos sinalizam com profundidade o mote de discussão levantado por este item.

Cap. II: Partes do mesmo –
*O Terceiro Cinema na
América Latina*

Como já mencionamos, nos anos de 1960 e início da década de 1970, manifestou-se essa forma particular de engajamento político nas produções cinematográficas em 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, assim, o *Nuevo Cine Latino Americano (NCLA)*.⁶⁶

O *Nuevo Cine* está inserido no que alguns teóricos de cinema chamaram de *Terceiro Cinema*. Essa nomenclatura é proveniente de uma alusão a idéia de Terceiro Mundo. Trata-se de um conjunto de filmes que apresentam um teor político e estético muito semelhante e que, não necessariamente, foram produzidos nos países de terceiro mundo, mas que estão na contramão do cinema esteticamente convencional.⁶⁷

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 coloniais. Glauber Rocha, o cineasta de maior destaque do movimento do *Cinema Novo*, produziu, juntamente a uma vasta filmografia, vários manifestos de grande importância para o projeto unificador do cinema engajado latino americano. Podemos dizer o mesmo de Tomás Gutierrez Alea e Julio García

⁶⁶ Alguns trabalhos na área de cinema realizaram estudos envolvendo o tema da identidade entre os autores do *Nuevo Cine*. Um dos trabalhos mais importantes é o de José Carlos Avellar, *A Ponte Clandestina: teorias de cinema na América Latina*. Trata-se de uma obra de referência para essa pesquisa, pois o autor fez um rico mapeamento das produções teóricas dos cineastas do *Nuevo Cine* e indica possíveis aproximações entre eles. Aproximações que pretendemos demonstrar investigando a teoria e a obra de Glauber e Alea.

⁶⁷ A noção de Terceiro Cinema é amplamente trabalhada por SHOAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. Dois cineastas do *NCLA*, Fernando Solana e Octavio Getino, foram os criadores e divulgadores dessa nomenclatura como veremos a seguir.

Espinosa, em Cuba, Jorge Sanjinés, na Bolívia, Fernando Solanas e Octávio Getino, do grupo *Cine Liberación*, na Argentina. Estes são alguns nomes de cineastas latino-americanos 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.⁶⁸

Apresentaremos a seguir esse projeto revolucionário, que procurou expressar uma identidade, e, em seguida, analisaremos alguns desses discursos de engajamento.



Figura 4 - Da esq. para dir. Gerardo Pellago, Solanas, Juan Domingo Péron e Getino (1971)



2.1 - O projeto de revolução dos Novos Cinemas na América Latina e seu contexto

As produções cinematográficas que, em conjunto, compuseram o *Nuevo Cine*, possuem características particulares, entretanto na documentação consultada para esta pesquisa pudemos perceber que os cineastas envolvidos com o projeto de engajamento político e artístico promoveram uma rede de sociabilidade capaz de criar, consolidar e fazer circular seus ideais. Essa articulação foi realizada em encontros especializados, mostras e festivais de cinema e as principais fontes de pesquisa para se compreender tais diálogos são os manifestos e artigos ali

⁶⁸ ESPINOSA, Julio Garcia. *La Doble Moral Del Cine*. Madrid: Ollero & Ramos Editores, 1996. P.125

apresentados e publicados nas revistas especializadas. Destacamos como marcos do movimento, por servirem como “manifestos-fundadores”, os ensaios militantes “A estética da Fome”, de Glauber Rocha (1965), “Hacia el tercer Cine (1969), de Fernando Solanas e Octavio Getino e “Por um cine imperfecto” (1969), de Julio Garcia Espinosa. Segundo Stam e Shohat “foram manifestações nos festivais de cinema do Terceiro Mundo chamando para uma revolução tricontinental na política e para uma revolução estética e narrativa na forma do filme.”⁶⁹ Vários periódicos dedicaram-se a discussão e publicação desse material, como a *Revista Cine Cubano*, a *Hablemos de Cine* (no Peru), *Cine al Día* (na Venezuela) e *Cine del Tercer Mundo* (no Uruguai).

Além de contar com um espaço significativo nestas publicações, destacamos também como *locus* privilegiado para a construção dessa rede os eventos e mostras de cinema latino americano ocorridos ao final dos anos de 1960 como o I e II Encontro de cineastas Latinoamericanos em Viña Del Mar, no Chile (março de 1967 e outubro de 1969, respectivamente), os debates ocorridos no encontro na cidade de Pesaro, na Itália (junho de 1968 e junho de 1969) e em Mérida, na Venezuela (setembro de 1968). Nesses encontros os cineastas apresentavam seus manifestos, promoviam discussões acerca do *NCLA* e realizavam debates após a exibição dos filmes. Dessa forma, podemos verificar que a construção desta *rede sociabilidade* esteve apoiada em um rico espaço de divulgação entre os cineastas latino-americanos no período.

Jorge Sanjinés, cineasta boliviano que participou ativamente desses encontros e festivais, faz um depoimento importante para compreendermos a construção dessa rede.

Aunque aisladamente, sin conocermos estábamos todos trabajando en una misma idea, convencidos de un mismo deber. Comprendíamos que cada uno, em su respectivo país, tendría poco tiempo para denunciar la miséria, analizar sus

⁶⁹ SHOAT, Ella e STAM, Robert. **Op. Cit.** p. 356.

causas, combatir la confusión, informar sobre lo que deliberadamente se oculta al pueblo, exaltar y contribuir a rescatar nuestra personalidad cultural etc., tareas urgentes e indispensables que significaban crear consciencia de liberación.⁷⁰

Nesse mesmo sentido, o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC), como vimos no capítulo 1, teve um papel de extrema importância por abrigar diversos cineastas com variadas tendências, porém com o objetivo comum de realizar filmes inovadores e engajados⁷¹.

Partimos do princípio de que os filmes do *Nuevo Cine*, que por sua temática fazem parte do Terceiro Cinema, podem ser analisados como obras autorais. Os cineastas desse movimento produziram sob influência das vanguardas cinematográficas, de Eisenstein e, sobretudo, do *Neo-realismo*⁷², e dialogaram com as vanguardas européias da década de 60, a *Nouvelle Vague*, principalmente. Podemos pensar, na verdade, em uma radicalização à esquerda da chamada política dos autores à medida que a estética apresentada nos filmes aparecia vinculada a uma teoria, apresentada em manifestos, que valorizava a provocação e a militância muito mais que meramente a expressão autoral ou o público consumidor⁷³.

Da mesma forma que as vanguardas cinematográficas européias, o *Nuevo Cine* estava propondo uma ruptura com os valores hegemônicos, mas com

⁷⁰ *Testimonio em Mérida*, comunicação feita na I Muestra del Cine documental latinoamericano de Mérida, Venezuela, de 21 a 30 de setembro de 1968 na Universidad de los Andes. Publicada em *Cine del Tercer Mundo*, no. 1, Montevideu, outubro de 1969. Apud AVELLAR, J. C. **A Ponte Clandestina: teorias de Cinema na América Latina**, p. 278.

⁷¹ Dentre os cineastas destacamos Glauber Rocha, que viveu na ilha no período de novembro de 1971 até dezembro de 1972 desenvolvendo a proposta patrocinada pelo ICAIC de rodar um filme cujo tema central seria situação do Brasil em particular e da América Latina no geral.

⁷² Paulo Paranaguá na obra *Cinema na América Latina* e Geraldo Sarno, em seu livro *Glauber Rocha e o cinema Latino Americano*, afirmam que a maior influência dos cineastas do Nuevo Cine foi o Neo Realismo italiano.

⁷³ SHOAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica. Op. Cit.** p. 356.

propostas de rompimento, de superação do atraso e de implantação de um novo cinema para a América Latina. Podemos verificar, através da investigação de seus manifestos, que os autores do *Nuevo Cine* traçaram uma estratégia de ação que torna possível estabelecer algumas semelhanças com os projetos de vanguarda. Subirats chamou de atitude geral dos artistas de vanguarda:

“um esforço por intervir nas ocupações sociais, por apreender a sociedade e a cultura como um todo, e por transformá-las de acordo com as recém descobertas categorias estéticas e utópicas. Porém, ao mesmo tempo legitima-se aquela missão dirigente e pioneira no sentido mais substantivo que os artistas de vanguarda herdaram das vanguardas políticas.”⁷⁴

A caracterização de Subirats demonstra a convergência entre os conceitos de vanguarda artística e de vanguarda política. O artista de vanguarda toma para si a missão de, pelas vias estética e ética, construir uma nova sociedade com novos valores. Uma forte característica dos autores do *Nuevo Cine* foi a permanente preocupação com a conscientização do espectador para fazê-lo romper com a alienação e atingir o nível da consciência revolucionária.

Essa postura tem ligações estreitas com o contexto histórico em que ela foi concebida. E nesse sentido, tal engajamento está diretamente relacionado à conjuntura dos anos 60. Para Frederich 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*, impelindo a intelectualidade a voltar 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.⁷⁵

⁷⁴ SUBRATIS, Eduardo. **Op. Cit.** p. 56.

⁷⁵ JAMESON, F. Periodizando os Anos 60. p. 96 . In: Holanda, Heloísa Buarque de (org.) **Pós-Modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

Na segunda metade dos anos de 1950 as tensões da Guerra Fria intensificaram-se. A Revolução Cubana, iniciada em 1959, e o alinhamento do seu líder, Fidel Castro, ao socialismo, nos moldes do stalinismo, em 1961, acirrou ainda mais a rivalidade entre EUA e URSS. As disputas por áreas de domínio territorial e pelo alinhamento militar e ideológico entre os dois blocos até então predominava nos países da Europa, Ásia e África. O posicionamento explícito de Castro contra o imperialismo norte americano proporcionou a ruptura definitiva das relações de Cuba com os EUA e colocou a América Latina como centro dos conflitos da Guerra Fria. A gravidade dessa situação ficou bem evidenciada com a crise dos mísseis, em 1962, quando o mundo esteve no limiar do que seria a terceira guerra mundial.

O desenrolar do processo revolucionário Cubano, no entanto, contrariou em parte a orientação dogmática stalinista. Enquanto os Partidos Comunistas ligados à Terceira Internacional previam a necessidade de uma aliança com a burguesia nacional para promover a Revolução Burguesa e, posteriormente, instaurar a ditadura do proletariado, Cuba realizou uma revolução nacional-popular antiimperialista que, durante o seu transcurso, adquiriu um cunho socialista. Os acontecimentos em Cuba apresentaram uma particularidade histórica e criaram expectativas entre os países latino-americanos, "inaugurando um novo ciclo de lutas revolucionárias anticoloniais, que fascinava comunistas e intelectuais de todo o mundo pelo seu caráter inédito".⁷⁶

A influência do pensamento revolucionário marxista sobre a intelectualidade da América Latina crescia desde o início da década de 1950 e a Revolução Cubana estimulou ainda mais as discussões sobre as possibilidades de ruptura pela via revolucionária. Diversos intelectuais e artistas incorporaram tais idéias como forma de viabilizar a luta contra o Neocolonialismo. O impacto desses acontecimentos no campo cultural atingiu a produção cinematográfica e a idéia de Revolução foi

⁷⁶ 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.

incorporada ao projeto dos cineastas que se propuseram a fazer um cinema politicamente engajado.

No Brasil, desde o início da década de 1960, Glauber Rocha, já sinalizava para a proposta de unificar o cinema latino-americano em torno de uma linguagem revolucionária inspirada na Revolução Cubana.

[...] acho que devemos fazer a revolução, Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir. Precisamos fazer a nossa aqui. [...] Estou articulando com eles um congresso latino americano de cinema independente. Vamos agir em bloco, fazendo política. Agora neste momento, não credito nada à palavra arte neste país subdesenvolvido. Precisamos quebrar tudo.⁷⁷

Glauber Rocha anunciava, através dessa declaração a Paulo César Saraceni, também cineasta do movimento do Cinema Novo, a vontade de “agir em bloco” para articular, nos países latino-americanos, um cinema revolucionário.

Podemos perceber a existência de um mesmo projeto capaz de aglutinar os objetivos principais dos cineastas do *Nuevo Cine*: 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 a crítica internacional, ganhando prêmios nos mais

⁷⁷ Carta a Paulo César Saraceni, 1961. In: BENTES, Ivana. (Org.) **Cartas ao Mundo. Glauber Rocha**. São Paulo: Cia das Letras, 1997. p. 151. Esse livro é uma compilação da correspondência de Glauber Rocha entre os anos de 1953 a 1981.

importantes festivais de cinema na Europa. O reconhecimento no exterior do *Nuevo Cine* inseriu, mesmo que timidamente, esse estilo de fazer filmes nas discussões sobre as teorias de cinema. Por sua vez, a investigação dessa forma de fazer cinema torna-se historicamente significativa ao percebermos uma unidade entre a teoria e a práxis cinematográfica. Neste contexto, alguns cineastas passaram a ter a preocupação em apresentar, aliada à sua obra fílmica, uma teoria que explicasse seu cinema e conscientizasse seu público. Como vimos, o conjunto desses escritos e filmes, produzidos principalmente no decorrer da década de 1960 e início de 1970, 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, sinalizando para a idéia de que o *Terceiro Cinema*, o *Nuevo Cine* e o *cinema de autor* possuem especificidades, mas constituem partes de uma mesma proposta: estabelecer o cinema como uma arte e declarar seu engajamento político. A seguir analisaremos os principais manifestos do *Nuevo Cine* para compreendermos seus principais pontos comuns.

2.2 - Ecos do discurso: estética de *un tercer cine imperfecto*

Para compreendermos a dinâmica de construção do *Nuevo Cine* como um movimento cinematográfico, tomamos como ponto de partida a análise de três manifestos - "A estética da Fome", de Glauber Rocha (1965), "Hacia el tercer Cine" (1969), de Fernando Solanas e Octavio Getino e "Por um cine imperfecto" (1969), de Julio Garcia Espinosa. Esses manifestos tornaram-se importantes por serem considerados como "marcos fundadores" do movimento e, em função disso, foram publicados várias vezes em toda a América Latina e Europa e, em conjunto, podem ser tomados como uma gênese das teorias de cinema na América Latina.

Percebemos um forte ponto comum entre eles: a tentativa de se criar uma estética que se mostrasse coerente com a situação econômica dos países latino americanos. A construção textual desses manifestos aponta para a criação de uma

estética diferenciada, que demarcasse uma ruptura com a linguagem cinematográfica convencional. Os cineastas discursaram sobre a necessidade de se realizar um cinema de “escassez”, que apresentasse as marcas do subdesenvolvimento, tendo como pano de fundo o princípio da militância política em busca da Revolução. Nesses documentos a Revolução não aparece como fenômeno isolado, mas como ação em bloco para realizar a libertação da América Latina.

Glauber Rocha inaugurou, em 1965, uma “seqüência” de manifestos com “A Estética da Fome”, apresentado em Gênova na *V Mostra de Cinema Latino Americano*. Neste manifesto, a tematização da fome apresenta uma discussão metafórica sobre as condições precárias de se fazer cinema em um país subdesenvolvido. As condições de escassez eram vivenciadas por esses cineastas principalmente devido aos baixos orçamentos, falta de incentivos para a indústria cinematográfica nacional e a injusta competição com o cinema estrangeiro hegemônico, leia-se: EUA. Percebemos a partir deste manifesto a criação de uma estética de combate e militância, construída justamente a partir dessa situação de precariedade. Com relação à fome, Glauber Rocha afirma:

A fome latina não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do cinema novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.⁷⁸

Verificamos neste excerto uma forma de explicar a construção estética e de justificar as abordagens escolhidas nos filmes, já que essas produções optaram por mostrar personagens que, mesmo sendo representativos da maioria da população, jamais tinham sido mostrados nas telas dos cinemas, porque, de acordo com Rocha: “o latino-americano é subdesenvolvido, é índio, mestiço, é selvagem, está

⁷⁸ Estética da Fome (1965) In: ROCHA, G. **A Revolução do Cinema novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P. 64.

doente, daí ter que partir do zero”.⁷⁹ A miscigenação do povo latino é colocada em evidência, Glauber utiliza-se aqui do diferencial étnico em relação ao mundo europeu para mostrar a força revolucionária de um povo miserável, “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação da fome é a violência”.⁸⁰ A violência a que Glauber se refere é a violência das imagens de um cinema que prega a “Estética da fome” e cujo foco é o combate ao imperialismo. Trata-se, porém, do que se chamava de imperialismo cultural, e a melhor forma de combater esse imperialismo era, para os autores do *NCLA*, a criação e veiculação de imagens com uma estética própria, que fizesse uso da violência simbólica, ou seja, apresentasse nos filmes a realidade crua, distante das fantasias de vidas perfeitas próprias dos filmes de Hollywood. Essa forma de violência tornou-se uma temática recorrente em outros manifestos dos cineastas do *Nuevo Cine*, bem como a prática de mostrar no filme o povo latino americano, até então aliado das imagens produzidas pelo cinema hegemônico. Jorge Sanjines, cineasta boliviano, autor de importantes textos sobre a teoria e a prática do cinema latino americano, aborda a questão da violência das imagens na sua comunicação em Mérida: “Creo que ahora debemos entrar a una etapa mucho más agresiva, ya no defensiva, sino ofensiva, debemos desenmascarar a los culpables de la tragedia latinoamericana”⁸¹. Mais adiante aborda a importância de fazer cinema para a população indígena que “tiene otro modo de pensar y de captar. Hay que investigar los engranajes de esse

⁷⁹ Entrevista a Federico de Cárdena e René Capriles, intitulada O transe da América Latina. Idem. P. 184. Mais uma vez verificamos a necessidade do artista de vanguarda de reafirmar o dado inaugural do movimento do qual constrói permanentemente e é parte.

⁸⁰ Estética da Fome (1965). **Op Cit.** p. 66.

⁸¹ *Testimonio em Mérida*, comunicação realizada na I Muestra del Cine documental latinoamericano de Mérida, Venezuela, de 21 a 30 de setembro de 1968 na Universidad de los Andes. Publicada em Cine del Tercer Mundo, nº 1, Montevideu, outubro de 1969. Apud: AVELLAR, J. C. **Op. Cit.** 220. É importante mencionar que o texto de Sanjines está atrelado à exibição de seu filme *Ukamau*, de 1966, que trata da temática indígena na Bolívia. Sanjines fundou, juntamente com Oscar Soria, o grupo Ukamau, que se tornou um importante núcleo da cinematografia revolucionária na Bolívia.

pensamiento, que es diferente ao pensamiento occidental.”⁸² Sanjinés tornou-se um nome de destaque no NCLA ao propor e realizar filmes cujos atores eram camponeses, operários e índios, que haviam realmente vivenciado a situação retratada no filme.⁸³

Nessa mesma perspectiva, a de criar um cinema cuja estética fosse coerente com a precária situação econômica da América Latina e que prezasse pela conscientização política, Julio Garcia Espinosa⁸⁴ escreveu *Por un cine imperfecto*, em dezembro de 1969⁸⁵. O cineasta/autor sofreu muitas críticas ao elaborar assertivas como as de que “Al cine imperfecto no le interessa más la calidad ni la técnica” e “Al cine imperfecto no le interessa más um gusto determinado y mucho menos el ‘buen gusto’.”⁸⁶ Verificamos, porém, que esse manifesto parece propor uma síntese sobre a “estética da fome” que caracterizou o NCLA. Chamamos de síntese, pois, no contexto em que essas teorias foram formuladas, houve uma espécie de consenso sobre a associação do subdesenvolvimento econômico com a

⁸² Apud: AVELAR, J. C. **Op. Cit.** 220.

⁸³ A proposta era realizar o “cinema-verdade” e cineastas anteriores a Sanjines, como Dziga Vertov e Eisenstein já haviam criado esse método, que influenciou as escolhas estéticas de Sanjinés. É comum nesses filmes a utilização do “plano seqüência”, para que não haja interrupção no trabalho dos personagens, que muitas vezes não estão atuando, mas sim rememorando fatos ocorridos com eles. No Brasil uma experiência semelhante foi realizada no filme “Cabra marcado para morrer” de Eduardo Coutinho, rodado inicialmente em 1964 e finalizado somente em 1984.

⁸⁴ Julio Garcia Espinosa, um ícone do cinema cubano, escreveu vários artigos importantes para compreensão do projeto do NCLA. Seu livro *La Doble Moral del Cine*, é uma importante referência, pois apresenta alguns artigos que buscam explicar e analisar as posturas próprias da época em que foi “fundado” o *Nuevo Cine*. Destacamos o texto *Por un Cine Imperfecto*: veinticinco años después, nele autor elabora reflexões sobre os motivos que levaram os autores do novo cinema latino-americano a criarem teorias. Além disso, ele faz um balanço geral da trajetória do Nuevo Cine Latinoamericano - chamando a atenção para o significado da Revolução Cubana para o movimento - relembra seus objetivos, suas principais propostas e estratégias.

⁸⁵ O Manifesto foi primeiramente distribuído em cópias mimeografadas e, em seguida, divulgado na VI Mostra internacional do Novo Cinema em Pesaro (Itália, junho de 1970). Foi publicado na época em várias revistas especializadas como *Hablemos de Cine* n. 55/56 (Lima, set/dez de 1970), *Cine del Tercer Mundo* n. 02 (Montevideu, novembro de 1970), na revista *Cine Cubano* n. 66/67 (janeiro/março de 1971) e, posteriormente, fez parte de várias publicações. Ver AVELLAR, J. C. **Op Cit.** p. 209.

⁸⁶ ESPINOSA, J. G. *Por un cine imperfecto*. In: **La Doble Moral del Cine**. Habana: Escuela Internacional de Cine y Televisión; Madrid: Ollero & Ramos, 1996.

precariedade técnica. Para Paulo Emílio Salles Gomes, importante crítico de cinema nos anos de 1960 e 70, a produção cinematográfica se configurava de acordo com sua gênese: “Em cinema o subdesenvolvimento não é etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela”⁸⁷ Essas análises explicitavam os mecanismos de defesa que contribuem para a construção identitária entre cineastas-autores que pretendiam fazer filmes engajados, estética e politicamente, mas sem poder contar com grandes financiamentos, incentivos e técnica apurada. Aqui a falta de recursos técnicos não é falha, é uma particularidade valorizada na operação cinematográfica e a linguagem desses filmes deveria ser formulada exatamente a partir daí.

Paulo Paranaguá apresentou a questão do subdesenvolvimento técnico da seguinte forma:

O subdesenvolvimento não é mais um dado estrutural assumido com passividade ou fatalismo. O *handicap* técnico intervém na própria elaboração de uma linguagem adequada à sociedade da qual emana. “Uma estética da Fome, uma estética da violência”, proclama Glauber Rocha. “Um terceiro cinema, militante, oposto ao cinema alienado, comercial, dominante, bem como ao cinema reformista, colonizado, de autor”, teorizam os argentinos Solanas e Getino. “Um cinema imperfeito, propõe o cubano Espinosa. “Um cinema coletivo, junto ao povo”, sustenta o boliviano Sanjinés. Assim, os cineastas são os seus próprios teóricos... ou produtores de ideologia.⁸⁸

O que Paranaguá chama de ideologia, percebemos como uma cultura política que se formaliza nas identidades de pensamento e se reforça nas redes sociais que o grupo organiza e estabelece como veículo de manutenção. Outro

⁸⁷ GOMES, P. E. Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. p. 85

⁸⁸ PARANAGUÁ, P. **Op.Cit.** p. 70.

manifesto importante para compreendermos a construção do projeto do *NCLA*, bem como suas identidades é "*Hacia el tercer Cine: Apuntes e experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*" (1969), escrito por Fernando Solanas e Octavio Getino. Os dois cineastas argentinos criaram o grupo *Cine Liberación* e, em paralelo ao referido texto, divulgaram o filme "*La hora de los Hornos*", uma película que aborda quase que didaticamente o tema da libertação da América Latina, do Neocolonialismo e da Revolução. Em artigo escrito também em 1968, publicado na revista *Cine Cubano*, os dois autores explicariam a idéia central do manifesto como sendo a defesa de um cinema de luta "por La liberación nacional y social argentina, entendiendo ésta com algo inseparable de la liberación latinoamericana."⁸⁹

Hacia el tercer cine é especialmente importante por propor em sua essência a criação do terceiro cinema, em alusão à denominação terceiro mundo. A divisão das produções cinematográficas estaria entre àquelas pertencentes ao *Primeiro Cinema*, que agrupavam os filmes comerciais, de narrativa linear e vinculados aos grandes estúdios. O *Segundo Cinema* seria o conjunto de obras voltadas para produção artística, com uma estética ousada voltada para a beleza plástica das imagens, tratava-se de obras intelectualizadas, mas sem engajamento político e compromisso com a conscientização. Já o *Terceiro Cinema* agregaria as obras voltadas para a libertação dos povos colonizados ou neocolonizados, cuja estética deveria expressar a luta revolucionária e o engajamento político. O cinema era visto como um instrumento capaz de libertar os povos latino americanos do imperialismo cultural.

Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada

⁸⁹ SOLANAS & GETINO La cultura nacional, el cine y La Hora de los Hornos. *Cine Cubano*, n. 56/57, Havana, março de 1969. Apud AVELLAR. *Op Cit.* p. 115

pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura⁹⁰.

Solanas e Getino construíram seu discurso em torno da libertação cultural e colocaram o Tercer Cine como principal veículo dessa luta. Percebemos uma confluência entre as idéias presentes no manifesto de Solanas e Getino às de Glauber Rocha, à medida que convergem na questão da dependência e do imperialismo cultural. Os argentinos mencionam que a cultura imposta no neocolonialismo “Sirve para institucionalizar y hacer pensar como normal la dependencia. El principal objetivo de esta deformación cultural es que el povo no conciba su situación de neocolonizado ni aspire a cambiarla”. Glauber, em *Estética da Fome* afirma:

“Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto, e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome”⁹¹

Percebemos que nos três manifestos há a proposta de libertar o povo das amarras coloniais que impedem uma visão crítica sobre a situação desses países. O intelectual, autor dos filmes revolucionários, numa atitude própria do artista de vanguarda (como conceituou Subrats), toma para si a missão de conscientizar seu público através de uma estética construída na escassez e que exponha a realidade

⁹⁰ SOLANAS, F. & GETINO, O. Hacia el Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. Foi escrito durante as filmagens e as primeiras projeções clandestinas de *La Hora de los hornos*. Sua primeira publicação foi na revista Tricontinental, no. 13, em outubro de 1969. Cópias mimeografadas foram distribuídas durante o II Encontro de cineastas de Viña Del Mar, também em outubro de 1969. Após esse encontro o texto repercutiu em toda a América Latina, sendo publicado por várias revistas especializadas. Importante mencionar que fragmentos do texto eram divulgados através dos *Sobres de Liberación*, que eram envelopes contendo material para debate, distribuídos nas projeções clandestinas organizadas pelo *Cine Liberación*. Toda a trajetória de publicação e veiculação do referido documento pode ser encontrada em AVELLAR, J. C. **Op Cit** p. 163.

⁹¹ ROCHA, **Op. Cit.** p. 4.

do subdesenvolvimento, "não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência"⁹². Para ambos, expor a miséria, de forma agressiva, nas telas é discutir o tema da colonização, da exploração dos países subdesenvolvidos. Essa convergência de propostas, entretanto, são herdeiras de seu contexto histórico: a luta pela descolonização da África, que deu início às discussões sobre a questão do colonialismo e neocolonialismo. Verificamos, mais precisamente, a menção, de forma direta e/ou indireta, ao pensamento de Franz Fanon que, segundo José Carlos Avellar, "é um dos principais pontos de partida das reflexões que levaram à idéia de um cinema de descolonização."⁹³ Ao compararmos os textos percebemos o porquê dessa afirmação. Em *Os condenados da terra* Fanon afirma: "o colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. É a violência em estado bruto e só pode inclinar-se diante de uma violência maior".⁹⁴ Glauber parece propor a transferência dessa "violência maior" para o plano metafórico, a estética da fome serve como uma arma revolucionária para combater a dominação. O embate colonizador x colonizado é transportado para uma discussão estética sobre a hegemonia cinematográfica norte-americana e a resistência deveria ser através das imagens de impacto sobre a realidade dos países subdesenvolvidos.

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo [...]

Do Cinema Novo: uma estética da violência, antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é

⁹² SUBRATS, **Op. Cit.** p.56.

⁹³ AVELLAR, J. C. **Op. Cit.** P. 117. Fanon, médico psiquiatra na Argélia, testemunhou a brutalidade das lutas pela independência. Seu livro "Os condenados da terra", prefaciado por Sartre, é uma referência para a compreensão das relações entre colonizado e colonizador.

⁹⁴ FANON, Apud AVELLAR, **Op. Cit.** p. 120.

um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.⁹⁵

As referências de Fanon utilizadas por Solanas e Getino são bem mais diretas. Nas exhibições de *La Hora de Los Hornos*, era colocada a frase de Fanon "todo o espectador é um covarde ou traidor", percebemos nesse ato uma incitação explícita ao envolvimento do espectador com a causa da libertação. Já no manifesto utilizaram como epígrafe outra frase do mesmo autor: "*hay que descubrir, hay que inventar*". Tratava-se de inventar um cinema com uma proposta estética própria e que tivesse como foco principal o engajamento político. As formas de propor esse engajamento é o que veremos a seguir.

2.3 - Dialética do engajamento: entre o espectador contemplativo e o espectador ativo

O mote: "dialética do engajamento" faz alusão ao livro *A Dialética do Espectador*, de Tomás Gutierrez Alea, uma obra que reúne diversos artigos do cineasta cubano nos quais expôs suas principais idéias sobre o cinema e Revolução e, principalmente, como deve ser construída a relação entre a obra cinematográfica e seu público. O cineasta cubano apresentou teorias sobre os caminhos possíveis para a conscientização que o espetáculo cinematográfico pode proporcionar àquele que o assiste. A construção cinematográfica de Alea pretende provocar duas importantes reações no espectador: a identificação e o distanciamento.

Essa estratégia foi elaborada por Alea por meio de um estudo sobre os escritos de Brecht e Eisenstein. O cineasta propôs uma estética que considerou "un acto revolucionário: una toma de conciencia sobre sus propias contradicciones, y un impulso para llegar a la coherencia y proyectarse activamente sobre la realidad." Alea apresentou uma forma própria de compreender seu ofício no que se refere às

⁹⁵ ROCHA, *Op. Cit.* p.66.

teorias para um cinema revolucionário. Para ele, o cinema, mesmo limitado pelas questões econômicas, deve estabelecer uma relação de prazer com o espectador.

Se esquecemos isso e o pensamos simplesmente, ou somente, como arma de transformação da realidade, estamos também hipertrofiando sua apreciação, já que há instrumentos de transformação mais eficazes. O cinema deve cumprir sua função social como espetáculo em primeira instância. Mas, além disso, pode – e deve, diria eu – cumprir uma função de mobilizador da consciência do espectador.⁹⁶

Alea admitia, assim, o caráter de entretenimento do espetáculo cinematográfico e apresentava a relação dialética que o cinema pode operar: servir como objeto de apreciação e, devido a isso, ser um mecanismo mobilizador da consciência do espectador.

Através da análise do discurso de Alea percebemos particularidades em sua forma de filmar e seu posicionamento a respeito do processo revolucionário. Por outro lado, se há por parte da cinematografia latino-americana deste período uma preocupação explícita com relação ao posicionamento político, como se houvesse, de fato uma “autoria como prática social engajada”, por outro, também se torna interessante percebermos como a noção de espectador ativo (e não apenas contemplativo) é levada às últimas conseqüências nas propostas deste cinema político.

Um exemplo contundente desse tipo de relação espectador-cinema pode ser encontrado no filme argentino *La hora de los hornos*, de Solanas e Getino (já citado anteriormente). É um filme provocador, realizado na clandestinidade e exibido em locais escondidos para um público militante. O filme propõe uma convergência entre o espaço da representação e o espaço da ‘espectatorialidade’, na medida em que faz do espectador um participante ativo, que deve se envolver na proposta revolucionária.

⁹⁶ ALEA, T. In: OROZ, Silvia. **Op. Cit.** p. 17-18.

Essa era a proposta inovadora do Terceiro Cine, apresentada pelos dois autores no manifesto *Hacia un tercer cine - apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*.

Para além do que foi definido como “cinema do Terceiro Mundo”, o Terceiro Cinema latino Americano propunha uma participação ativa do espectador. Em lugar de servir somente como entretenimento para o espectador, esse cinema o incitaria a ativamente interrogar e transformar o mundo. A própria situação clandestina que envolve a exibição de alguns desses filmes caracteriza a natureza do seu público, que é convidado a se engajar ativamente, ao contrário da passividade “voyerista” normalmente exercida. O espaço bidimensional da tela cede espaço para a tridimensionalidade do evento da projeção. Na fantasia utópica dos realizadores, os espectadores se tornam autores do seu próprio destino. Os verdadeiros protagonistas encontram-se na platéia - não são consumidores, porém cúmplices.⁹⁷

Ainda conceituando o limite que separa (ou aproxima) cineastas/autores e espectadores ativos, o filósofo italiano Giorgio Agamben, conceituando a relação do *gesto autoral* como uma prática sócio engajada, e, por isso, realizada no extremo da experiência estética afirma:

“(...) enquadrar os sujeitos sem que eles questionem, percebam, é equivalente a deixar de soletrar seu testemunho (...), pois os atores sociais nada mais são que um fiador da falta no jogo que foi jogado, assim, nem o autor, nem o espectador podem deixar de soletrarem seus testemunhos”.⁹⁸

Pois, é esta relação autoral/contemplativo/ativa que vai favorecer aos cineastas uma maior troca de experiências, o que também não esconderá os dilemas intelectuais vividos por estes. Exemplo marcante se dá com a crítica

⁹⁷ BAUGARTEN, Vera. A relação dos espectadores com as imagens visuais no cinema. Ver em: (<http://www.revistaav.unisinos.br/index.php?e=2&s=9&a=38>)

⁹⁸ AGAMBÉN, G. *Op. Cit.* p.56.

engajada de Tomás Gutierrez Alea, cineasta que viveu em sua carreira os dilemas do intelectual engajado.

2.4 - Engajamento e Romantismo revolucionário: um binômio controvertido

“O cinema é a consciência nacional, é o espelho cultural e filosófico da nação”.

Com esta frase, Glauber Rocha chama atenção para o que ele entendia como feito de maior dimensão de quem pensava e sentia o cinema na América-latina: a ideia de que a filmografia é, antes, um eco de consciência por meio do que se retratava toda uma realidade. É a busca pela materialização de um engajamento. O historiador Marcos Napolitano⁹⁹ em texto crítico sobre o conceito de engajamento focaliza que o engajamento artístico de esquerda, deve ser pensado e mediado, a partir dos anos 1950, pelas mudanças estruturais no campo artístico-cultural latino-americano.

Assim, o conceito de engajamento, tal como delimitado por Jean Paul Sartre¹⁰⁰ - ou seja, a atuação do intelectual através da palavra (artriculada em prosa e ensaio), colocada a serviço das causas públicas e humanistas -, sofreu na América Latina uma releitura, com todos os problemas e virtudes daí decorrentes. Ao contrário do que defendia o filósofo francês, o espaço de atuação privilegiado do artista/intelectual de esquerda brasileiro não foi a prosa ou o ensaio, embora os anos 1950 e 60 fossem importantes também nesses gêneros, mas as artes que apelavam aos sentidos corpóreos, através de imagens, sons e ritmos. Nesse sentido, o cinema foi prodígio.

A cinematografia de esquerda, inicialmente, se colocava na tradição do cinema crítico da alienação dos outros gêneros, tais como as comédias populares. Um distanciamento não só estético, mas, sobretudo na relação com o público. Ao

⁹⁹ NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos: 1955-1968. Estudos Históricos, nº 28, Rio de Janeiro, 2001, pp: 103-124.

¹⁰⁰ SARTRE, Jean Paul. O que é literatura. São Paulo: Atica, 1993, p.67.

longo dos sessenta, notamos uma lenta e árdua disputa entre os cinemas nacionais latino-americanos e o cinema norte-americano, já dominando a linguagem técnica e os mecanismos comerciais que se tomavam os paradigmas do cinema de mercado e hegemonizavam, praticamente, plateias de várias origens sociais e gostos.

Em consonância com os apontamentos de Napolitano, esta pesquisa corrobora os apontamentos do historiador Marcelo Ridenti quando este afirma que talvez não tenha havido momento da história mais marcado pela convergência entre política, cultura, vida pública e privada que os anos 1960, sobretudo entre a intelectualidade. Para pensar essa convergência, utilizaremos aqui de um modo próprio o conceito de *romantismo revolucionário*¹⁰¹, pensado por Michael Löwy e Robert Sayre.¹⁰²

¹⁰¹ NAPOLITANO, Marcos. Em busca do tempo perdido. Utopia revolucionária e cultura engajada no Brasil. Resenha crítica do livro de Marcelo Ridenti “**Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**”. São Paulo, Record, 2000”. Nesta resenha, Napolitano refuta grande parte do pressuposto teórico de Ridenti. “Em suma, a arte engajada brasileira estaria ligada à ordem de fenômenos da modernidade (ou melhor, das tensões advindas da modernidade e seu “entrecruzamento de temporalidades” na América Latina, e da peculiar configuração do “povo/nação” na esfera pública entre nós) e não seria apenas uma manifestação de “romantismo revolucionário”, eco tardio dos valores utópicos e anticapitalistas do século XIX. Não quero minimizar ou adocicar o impacto da indústria cultural, via de regra nociva para a vida cultural brasileira. Mas chamo a atenção do leitor para um fenômeno que ainda precisa ser melhor estudado, não só em amplitude mas a partir de objetos e temas específicos: as implicações estéticas e ideológicas do entrecruzamento da cultura (e da arte) engajada de esquerda com a indústria cultural no Brasil e as formas de apropriação cultural que este fenômeno ensejou, sobretudo junto à classe média. Um ponto a ser levado em questão é que a cultura de esquerda não visava apenas a “ir aonde o povo está”. As classes populares formavam um interlocutor distante e idealizado, mas que, na minha opinião, eram secundárias em relação a um outro interlocutor: a própria classe média, classe de origem dos artistas e intelectuais. Neste caso, o objetivo era educar a própria classe média e seus extratos mais intelectualizados, realizando uma pedagogia cívica e sentimental sobre as coisas do Brasil”. p.149.

¹⁰² LÖWY, Michael. Romantismo e política. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1993. 98p. Apud. CLEMENTE, Rafael Willian. **Eram os Revolucionários Românticos?** O Romantismo Revolucionário em meio à arte engajada no período pós-1964. **Cadernos Unifoa**, agosto de 2010. Ed. Nº 13. p.2. Ver também: LÖWY, M. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. São Paulo, Ciências Humanas, 1979 e LÖWY, M. e SAYRE, R. *Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis, Vozes, 1995.

Tais autores formuladores do conceito de romantismo revolucionário tratam do tema em diversas obras conceituadas. Dentre elas, *Romantismo e Política* na qual o romantismo é explicado em seus diversos modos e conceitos. Partindo da dinâmica de um romantismo que recusa o capitalismo a “visão romântica caracteriza-se pela dolorosa convicção de que faltam ao real presente certos valores humanos (...)”. Nessa vertente está o romantismo revolucionário, “para o qual a nostalgia do passado pré-capitalista é, por assim dizer, ‘investida’ na esperança de um futuro pré-capitalista. Recusando (...) a aceitação resignada do presente burguês, (...) aspira à abolição do capitalismo e ao advento de uma utopia futura, na qual certos traços e valores (...) seriam reencontrados”. Porém, não é uma simples volta ao passado, embora a busca pelo “homem novo” esteja entrelaçada com esse, mas é algo também modernizador. Com base nesses estudos, Ridenti volta o olhar para o processo de produção artística e intelectual no período pós-1964 e analisa-os sob a ótica romântica em sua obra intitulada *Em busca do povo brasileiro* e traz o conceito de Löwy e Sayre adaptado à realidade brasileira. O romantismo revolucionário é visto por Ridenti como a característica da manifestação dos artistas nacionais engajados na luta contra a ditadura militar.

O romantismo então é uma visão de, uma reação contra o modo de vida na sociedade capitalista, uma crítica à modernidade. Este conceito chama atenção para a construção e um determinado *modus vivendi* intelectual que buscava no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada, no limite, socialista, tal como assevera Ridente:

“(...) A partir disso, recolocava-se a questão da identidade nacional e política dos povos latino-americanos, a partir da busca de suas raízes e uma ruptura com o subdesenvolvimento, numa espécie de desvio à esquerda, de onde se avolumou diversos elementos que caracterizaram este modo de ver o mundo: o desejo de renovação, a fusão entre o público e o privado, a ânsia por viver o momento, a fruição da vida, a aposta da ação em detrimento da teoria, os padrões regulares de trabalho, dentre outros são características que

marcam os movimentos sociais dos anos 1960, fazendo lembrar a velha tradição romântica”.¹⁰³

Foram características dos movimentos libertários dos anos 1960: a inserção numa conjuntura internacional de prosperidade econômica; da ética da revolta e da revolução; busca do alargamento dos sistemas de participação política; simpatia pelas propostas revolucionárias alternativas ao marxismo soviético; recusa de guerras coloniais ou imperialistas; negação da sociedade de consumo; aproximação entre arte e política; ânsia de libertação pessoal das estruturas do sistema (capitalista ou comunista); mudanças comportamentais; vinculação estreita entre as lutas sociais amplas e os interesses imediatos das pessoas; aparecimento de aspectos precursores de minorias étnicas, comportamentais e outros que viriam a se desenvolver nos anos seguintes.

Este quadro propicia a percepção de que o romantismo das esquerdas não era uma simples volta ao passado, mas também carregava em si um elemento modernizador. Ele buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro, pois “(...) de fato, visava-se resgatar o encantamento da vida, uma comunidade inspirada no homem do povo, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades, por isso, a aposta no revolucionário romântico”.¹⁰⁴

Percebemos que estes cineastas detinham no seu modo de perceber a realidade latino-americana elementos que os caracterizavam como revolucionários românticos, justamente, por pensarem dentro de certa utopia de revolução visando a mudança da sociedade de dominação imperialista. Os próprios cineastas entendiam este conceito como a dominação cultural estrangeira que não permitia a construção de uma identidade nacional.

¹⁰³ RIDENTI, Marcelo. *Intelectuais e romantismo revolucionário*. 2004, p.6.

¹⁰⁴ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo, Record, 2000, p.25.

Portanto, este intelectual que projeta nos filmes esta manifestação engajada, uma manifestação mnemônica e de resistência das memórias "ditas" subalternas sobre as hegemônicas, torna-se então, possuidor de uma ferramenta simbólica fundamental na construção do imaginário cinematográfico latino-americano. A partir dessa constatação é que se formaliza a utopia revolucionária romântica que valorizava a transformação e a ação, visando a construção de um "homem novo": conceito do jovem Marx, recuperado, depois por Che Guevara. O Romantismo Revolucionário seria, portanto impregnado pelas ideias de povo, libertação e identidade nacional; prática, ação, coragem e vontade.

Assim, conceituamos este intelectual latino-americano, eivado de características revolucionárias românticas, segundo as indicações do historiador francês, Jean François Sirinelli¹⁰⁵, para quem existem duas categorias interessantes de intelectual, a partir do papel que passou a desempenhar de acordo com as mudanças da sociedade. Propôs existirem duas acepções. A primeira englobaria os mediadores, funções desempenhadas por jornalistas, escritores, professores secundários, eruditos e até alunos. Seriam os disseminadores de ideias. A segunda trata dos atores sociais vinculados à noção de engajamento, entendidos como os produtores, formadores de opinião - sempre predispostos a colocarem-se ativos perante os problemas enfrentados pela sociedade da qual fazem parte, por conta da potencialidade de serem criadores e formadores de cultura. Entendemos que os cineastas latino-americanos dos anos 1960 se enquadram nesta segunda visão de intelectualidade "engajada e transformadora", tal como suscita Sirinelli.

Por outro lado, é surpreendente observar o fato de (M. Lowy e Saire) darem pouco destaque ao que parece ser outra característica essencial do romantismo: o caráter indissociável de uma utopia anticapitalista parcialmente moldada no passado que enfatiza a prática, a ação, a coragem, a vontade de transformação,

¹⁰⁵ SIRINELLI, J. François. **Génération intellectuelle: khâgneux et normaliens de l'entre-deux.** Fayard Paris 1988. p.234.

muitas vezes, em detrimento da teoria e dos limites impostos pelas circunstâncias históricas objetivas.

Nesse sentido, se transpusermos o conceito deste intelectual romântico revolucionário para os dias atuais teremos um quadro bastante diferente do que se via nos anos sessenta. Aos poucos, foi-se esgotando o arquétipo do intelectual ou artista rebelde, cada vez mais raro nos dias de hoje. Os intelectuais críticos e comprometidos com a superação das contradições da modernidade capitalista tenderam a dar lugar a intelectuais resignados, contemplativos das eternas contradições, contra as quais pouco ou nada poderiam fazer. O intelectual militante, libertário, é substituído pelo intelectual passivo, a fruir sem culpa sua liberdade e relativa autonomia na modernidade em eterna mutação.

“Em vez de colocar-se em sintonia com “os sinais da rua”, como por exemplo sugere Marshal Berman, esse intelectual-narcisista apenas observa o movimento perpétuo da rua, instalado na janela à prova de balas de seu confortável gabinete, com vista para o mar, que não cansa de mirar, aguardando notícias da última moda intelectual no exterior, ou a oportunidade de conferi-la pessoalmente em Paris, Londres ou Nova York. A vivência das contradições da modernidade pode levar o intelectual ao engajamento na mudança, ou a preferir adaptar-se à ordem em transformação constante, aceitando o “destino”, livre do dilaceramento existencial. Em vez de intelectual revoltado contra o mundo, ou revolucionário a propor um novo mundo – típico dos anos 60 –, consolida-se o intelectual reconciliado com o mundo, no qual reconheceria o eterno e inevitável movimento em que deve se inserir, e não combater, usufruindo ao máximo o prazer e a dor de viver em meio às intempéries da modernidade”.¹⁰⁶

Como se percebe, a baliza temporal trabalhada neste propósito (anos 1960/70) ajudou, simultaneamente, a construir e mitigar os conceitos de revolucionário romântico e arte engajada, de maneira que, o deste conjunto de

¹⁰⁶ RIDENTI, Op. Cit. p.8. Ver também: BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Cia das Letras, 1986. p.66.

elementos, um pressuposto que se manteve inalterado, ao menos no período estudado, foi a relação estabelecida entre a obra fílmica e os espectadores dos filmes do *Nuevo Cine latino-americano*, tema que abordaremos a seguir.

2.5 - A relação obra/espectador para os cineastas do *Nuevo Cine*: as visões particulares de Tomás Gutierrez Alea e Glauber Rocha

Diferentemente dos cineastas defensores da *política dos autores* que preconizava os exercícios estéticos em detrimento da mensagem ou da relação com o espectador, grande parte dos cineastas do *tercer cine*, ou NCL, tinham um declarado apreço pela questão da recepção e do espectador. Acreditavam que a obra deveria conter reflexões que possibilitassem ao seu espectador novas vivências e interpretações de sua realidade. Assim, tal como afirma Avellar: “o espectador que contempla um espetáculo está diante do produto de um processo que começa no instante em que o artista age como um espectador frente à realidade. (...) O artista sai da realidade para a obra de arte, e o espectador da arte para a realidade”.¹⁰⁷

É a partir desta reflexão sobre a dialética espetáculo/espectador que discutiremos abaixo as concepções de Gutierrez Alea e Glauber Rocha a este propósito.

¹⁰⁷ AVELLAR, Op. Cit. P.275.

2.5.1 – Alea e o espectador – filmes pensados a partir de uma dialética¹⁰⁸

“Perguntamos, portanto, até que ponto certo tipo de espetáculo pode contribuir para provocar uma tomada de consciência e uma consequente tomada de consciência no espectador. Perguntamos também no que consiste essa tomada de consciência e essas atividades que deve ser gerada no espectador uma vez que este deixa de sê-lo, ao sair do cinema e defrontar-se com a realidade diária, sua vida individual, sua vida cotidiana. O cinema mercadoria do capitalista quase nunca visa dar uma resposta a essas perguntas. Por isso a necessidade de se verificar um cinema popular, que consiga dar respostas a essas e outras perguntas.”¹⁰⁹

Ao introduzir suas premissas, no livro *Dialética do espectador*, Gutierrez Alea parte do pressuposto de que o espectador é antes de tudo uma figura ambígua, que reproduz a ambiguidade da vida cotidiana, independentemente do espaço em que ele ocupe. Daí afirmarmos que, quando se refere ao espectador, Alea chama a atenção para o fato de que o espetáculo cinematográfico, *a priori*, é um fenômeno destinado à contemplação. Por isso, dizia ele: “pode ser ator ou espectador do mesmo fenômeno, depende sempre da posição do sujeito na ação da obra”¹¹⁰. Todavia, o espetáculo existe em função do espectador, que é, por definição um ser que contempla e suas condições estão determinadas não somente pelas características próprias do fenômenos, mas, pela posição que o sujeito ocupa com relação a este fenômeno.

Nessas muitas vezes em que o cinema latino americano se negou como um espetáculo estava na verdade querendo dizer que não é apenas aquilo que se

¹⁰⁸ Este item dialoga diretamente com o capítulo 4 do livro *Dialética do Espectador*, de Gutierrez Alea, intitulado: *O espectador contemplativo e o espectador ativo*. No entanto, para além do fichamento passivo deste texto, busca-se aqui estabelecer uma correlação vertical entre as categorias pensadas pelo autor e as proposições desta tese; qual seja: a ideia de que os espectadores dos cinemas novos se enquadram na segunda categoria pensada por Alea, e que isso, foi preponderante para que o concenito de militância fosse tão bem explorado no período estudado.

¹⁰⁹ GUTIERREZ ALEA, T. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus, 1984. p.23.

¹¹⁰ Idem, p.24.

oferece de imediato aos olhos. Não acaba nem começa na tela (que é só um instante de abstração): é um processo de conhecimento que se passa concretamente não imaginário do espectador. O espetáculo é uma abstração e não uma reconstituição da realidade.¹¹¹ Alea indaga-se se isso representa certa passividade do espectador. Ser espectador implicaria numa passividade? O cineasta cubano sinaliza que não. Para isso, cria uma categoria de análise que pode ser percebida em dois níveis: o espectador contemplativo e o espectador ativo.

“(…) Assim, quando falamos em espectador contemplativo, referimo-nos àquele que não supera o nível passivo-contemplativo; enquanto que o espectador ativo, ou consciente, seria aquele que, tomando como ponto de partida o momento da contemplação viva, gera um processo de compreensão crítica da realidade (que inclui, claro, o espetáculo), e conseqüentemente, uma ação prático-transformadora”.¹¹²

O descredito da formulática do *happy end* em meio a uma realidade cuja simples aparência desmentia violentamente a imagem cor-de-rosa que se queria vender fez com que se recorresse a mecanismos mais sofisticados de explicação da realidade. Por isso, a questão fundamental, segundo Alea, diz respeito à inquietude diante da ideia de que a resposta de espectador que mais interessa não é somente aquela que este pode dar frente ao espetáculo – suas impressões sobre um filme, por exemplo- mas, a que deve obter a partir da sua realidade.

Outro elemento descrito por Alea como fundamental para a observação da relação espetáculo/espectador, é que “o exercício do cinema implica uma indiscutível realidade social, mas essa responsabilidade não deve ser confundida com a redução do cinema a uma simples função educativa.”¹¹³ Não podemos nos acovardar diante das atitudes estéreis, lembrava Alea, pois a realidade que é retratada em um filme é antes de tudo, propícia a ser entendida da seguinte forma:

¹¹¹ ALEA, Apud AVELLAR, Op. Cit. P.273.

¹¹² ALEA, Op. Cit, p.48.

¹¹³ ALEA, Apud AVELLAR, p. 273.

“na dimensão de descortinador de certas visões de mundo, (...) que usam do estímulo das filmografias para reavaliar o papel em que ocupam nas relações sociais.(...) Trata-se então de estimular e encaminhar a ação do espectador, no sentido em que se move a história, ou seja pelo caminho do desenvolvimento da sociedade”.¹¹⁴

Portanto, se em primeira instancia o cinema é um espetáculo que tem como foco o entretenimento, um “desfrute estético”, ao mesmo tempo também possui um caráter formador de opinião, vertendo ao público fórmulas aditivas em que o conteúdo social aparece como uma espécie de vitrine ou espelho da realidade vivida por este próprio espectador. Pois, é assim, pendulando entre a contemplação e a ação que o espectador constrói segundo Alea, sua posição no tabuleiro da criação cinematográfica.

2.5.2 - *Idiosincrasias glauberianas* – onde começa o cinema e onde começa o público?¹¹⁵

Os cineastas do *Cinema Moderno* adotaram como prática o combate à chamada indústria do “cinema digestivo”, Glauber Rocha afirmava: “Cinema só é importante quando autoral, um cinema que reflita sobre a realidade, que pense, que haja sobre a realidade. Sua contrapartida é o povo que é o espelho dessa mesma realidade¹¹⁶. O cineasta baiano, assim como os autores de cinema do período, defendia a liberdade de criação e a utilização do cinema como veículo de denúncia.

“Quando aceitei a profissão de fazer filmes [...], só admiti aquele trabalho contrário às minhas ideias originais sobre o cinema por que tive a consciência exata do país, dos problemas primários

¹¹⁴ Idem, p.54.

¹¹⁵ Este item é uma readaptação de partes da minha dissertação, intitulada: Brasil em transe: cultura nacional e revolução na obra de Glauber Rocha. UFF, 2000. Para este fim foram modificadas e atualizadas algumas informações.

¹¹⁶ Revolução do Cinema Novo. Op. Cit. p. 42.

de fome e escravidão regionais, e pude decidir entre minha ambição e uma função lateral do cinema: ser veículo de ideias necessárias.”¹¹⁷

A ascensão do cinema moderno na América Latina, em geral, e no Brasil em especial, ocorreu em um momento histórico favorável. Além da influência do cinema europeu – principalmente do Neo-realismo e do cinema de autor – , que instituiu o cinema de arte, foi um motivador pano de fundo em que a ideia de modernidade, de ruptura com o arcaico e de transformação da sociedade era recorrente. Além disso, não devemos esquecer que, no início dos anos 60, o discurso dos partidos de esquerda radicalizaram-se. Os movimentos artísticos, neste momento, remodelaram seus eixos temáticos. Se em meados dos anos 50 as produções artísticas inseriam-se no projeto estético do modernismo, em 60 radicalizaram suas propostas e usaram a estratégia modernista para produzirem uma arte com objetivos revolucionários.

A Revolução, para Glauber Rocha aproximava o artista de suas pretensões. O comprometimento do artista com seu tempo significava produzir uma arte com estilo próprio, capaz de despertar reações na sociedade. Para isso, usou uma estratégia que característica da vanguarda: o choque.

“Este cinema provoca, em vários níveis, um choque que é um outro estilo de comunicação. Um filme de cinema novo é polêmico antes, durante e depois de sua *projeção*, e o dado concreto de sua existência é um elemento novo no paraíso da inércia. [...], o cinema novo se desequilibra no difícil esforço do exercício individual, logo restabelece um *concerto* cinematográfico que, em polêmica permanente exerce uma ação política.”¹¹⁸ [*grifo do autor*]

¹¹⁷ Idem p. 13.

¹¹⁸ Revolução do Cinema Novo. Op. Cit. p. 76.

O investimento de Glauber Rocha em teorizar incessantemente sobre cinema e criação fazia parte do projeto que visava consolidar sua concepção de cultura popular, ligada muito mais à cultura nacional, e a criação de uma nova linguagem cinematográfica. Glauber constrói um conceito de cultura popular para utilizá-lo como estratégia, capaz de tirar o povo de um condicionamento cultural imposto pelo imperialismo. O domínio imperialista levava as pessoas a apreciarem e julgarem a arte dentro dos parâmetros norte americanos.

A fórmula para combater essa hegemonia cultural seria estabelecer a comunicação com o público criando outra linguagem. O artista deveria romper com qualquer tipo de enfoque ou estilo usado pelo dominador, era necessário estabelecer com o público uma forma de comunicação própria capaz de caracterizar a arte produzida por um país de terceiro mundo. Somente através desta nova linguagem se atingiria os níveis da consciência - consciência da miséria, da fome, das desigualdades - e, assim, estaria rompida a alienação.

“O populismo ainda defende também aquela tese de que o negócio é usar as formas de comunicação...para ‘desalienar’. Mas as tais “formas de comunicação” são, como já vimos, as formas de comunicação da cultura colonizadora. Um país *subdesenvolvido* não tem necessariamente obrigação de ter uma arte *subdesenvolvida*. É mecanismo ingênuo e reacionário.”¹¹⁹

Glauber Rocha estava defendendo não só o rompimento, mas também a criação de uma Arte Nacional. Era imprescindível aos países colonizados obterem a consciência de sua situação de explorados para que, a partir disso, pudessem se libertar e criar de forma independente. A ruptura e tomada de consciência era importante para que o artista não mais abordasse de forma simples a complexa realidade do subdesenvolvimento.

¹¹⁹Idem.. p 100-101.

“A verdadeira Arte Moderna, aquela que é ética-esteticamente revolucionária, se opõe, pela linguagem, a uma linguagem dominadora. Se o complexo de culpa dos artistas da burguesia os leva a se opor a seu próprio mundo, em nome da consciência que o povo necessita mas, não tem, a única saída é se opor, pela agressividade *impura* da arte, a todas hipocrisias morais e estéticas que alienam.”¹²⁰

A formulação de Glauber Rocha sobre a arte revolucionária ultrapassava as teorias instrumentais predominantes, que privilegiavam resoluções imediatas para conscientizar as massas. A estética agressiva, como vimos, uma atitude de vanguarda, permitiu-lhe criar novas formas de linguagem, na tentativa de levar o espectador a uma reflexão sobre o conteúdo do filme, e, assim, tornar sua arte revolucionária.

A visão cultural paternalista, segundo Glauber Rocha, reproduziria o discurso do dominador. O conceito de Arte Populista surgiu para designar a arte que, em nome da boa consciência, se reduz ao primarismo. Glauber, então, formulou questionamentos sobre a validade de uma fórmula comunicativa que, segundo sua interpretação, imitava os aspectos da cultura do dominador. Estabelecida a comunicação, que meios eram usados para criar a consciência crítica do povo? A retórica populista era eficiente, continha imagens que o povo desejava ver, mas esse povo ultrapassaria os limites estritos da mensagem, tomando consciência de sua realidade?

Não pretendemos julgar a eficácia dos conceitos de cultura popular criados por Glauber Rocha em termos práticos. O que queremos demonstrar é a validade desses conceitos, tendo em vista o momento em que foram formulados. Glauber Rocha fez uma abordagem destacando uma questão até então não mencionada: a interação do povo com as mensagens dos intelectuais.

¹²⁰Idem. p 102.

“A cultura popular não é - obviamente - a arte populista que o burguês dá ao povo (este é um comportamento quando mais paternalista, que leva diretamente ao neo-realismo, ao naturalismo, ao realismo socialista) mas aquela que o povo exprime e que reflete sua realidade mais completa.”¹²¹

Rocha procurava interagir o público com a mensagem dos filmes, trabalhando a capacidade reflexiva do espectador. Ao evitar que a mensagem fosse transmitida de maneira direta, fácil e imediata, o cineasta estava construindo uma estratégia estética para o Cinema Novo. Para ele, era importante que o público atingisse a conscientização de forma independente. A questão central, causa do descontentamento das esquerdas com a produção do cinema novo, era a negação que Glauber Rocha fazia acerca da tarefa missionária da vanguarda intelectual: guiar as massas no processo revolucionário.

“(…) Acho, sinceramente, como me falou um dia um amigo, que talvez as massas não estejam preparadas para o papel histórico que nós, os intelectuais, desejamos que ela assuma. e que inconsciente de um povo pode aceitar sem reagir com a brutalidade de sua própria existência no plano da consciência? respeitar o público é fazer mau cinema? respeitar o cinema e sua História, aprender dos grandes mestres a evoluir & revolucionar para o moderno é crime contra o público? Onde começa o cinema e termina o público?”¹²²

As complexas posições de Glauber a respeito das formas de comunicação com o público, privilegiando uma compreensão não imediatista da obra, tornou-se o principal complicador da relação do Cinema Novo com o público. Por um lado, teve a preocupação em não reduzir sua plateia a receptores passivos das mensagens. Reconheceu a possibilidade de interação do povo e que isto não poderia ser feito nos parâmetros de entendimento da classe média. Por outro lado, o objetivo maior era criar uma tradição cinematográfica no Brasil, com as

¹²¹ idem p 124.

¹²² Carta a Walter da Silveira 1964. In: Bentes, I.(ORG).op.cit.

características do cinema de autor, sendo o filme concebido como uma obra de arte. As filmagens, os movimentos de câmera e a montagem faziam parte do processo de criação, e o artista, mesmo com intenções revolucionárias, não poderia minimizar a questão do estilo.

O Cinema Novo, sem dúvida, foi reconhecido e conseguiu, pela primeira vez, fazer com que a produção cinematográfica nacional obtivesse prestígio nos circuitos internacionais. Mas, no Brasil, o estilo e a interação popular não se compatibilizaram. Ou, talvez, o público brasileiro tenha feito sua escolha.

O fato de ambos os cineastas nutrirem a preocupação não apenas da produção de seus filmes, mas também com a recepção destes sinaliza o quanto esta cinematografia engajada buscava perceber o universo filmográfico em todas as suas dimensões. Tanto Alea, quanto Glauber se diferenciaram dos cineastas congêneres de seu convívio, justamente por entenderem que o espectador possuía seu papel fundamental na manutenção de uma sociedade libertária, posição própria da cartilha revolucionária.

Cap. III: Tomás Gutierrez Alea e as Memórias da Revolução

presentaremos neste capítulo o projeto cinematográfico de Tomás Gutierrez Alea, um dos mais reverenciados cineastas cubanos. Tomás Gutierrez Alea, o Títon, como era conhecido, travou diversas lutas a favor da liberdade do artista e, como vimos, defendeu a idéia de que o filme deve estabelecer uma relação dialética com espectador para realizar o processo de conscientização. 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.

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."¹²³

¹²³ NUÑEZ, Fábian Rodrigo M. Op.Cit. p.277.

3.1 Tomas Gutierrez Alea - "Alea jacta est": os dilemas do intelectual crítico e engajado

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.¹²⁴

O posicionamento de Tomás Gutierrez Alea nesses debates, assim como ao longo de sua carreira, foi o de "*anti-dogmatismo*" 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.

¹²⁴ 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.

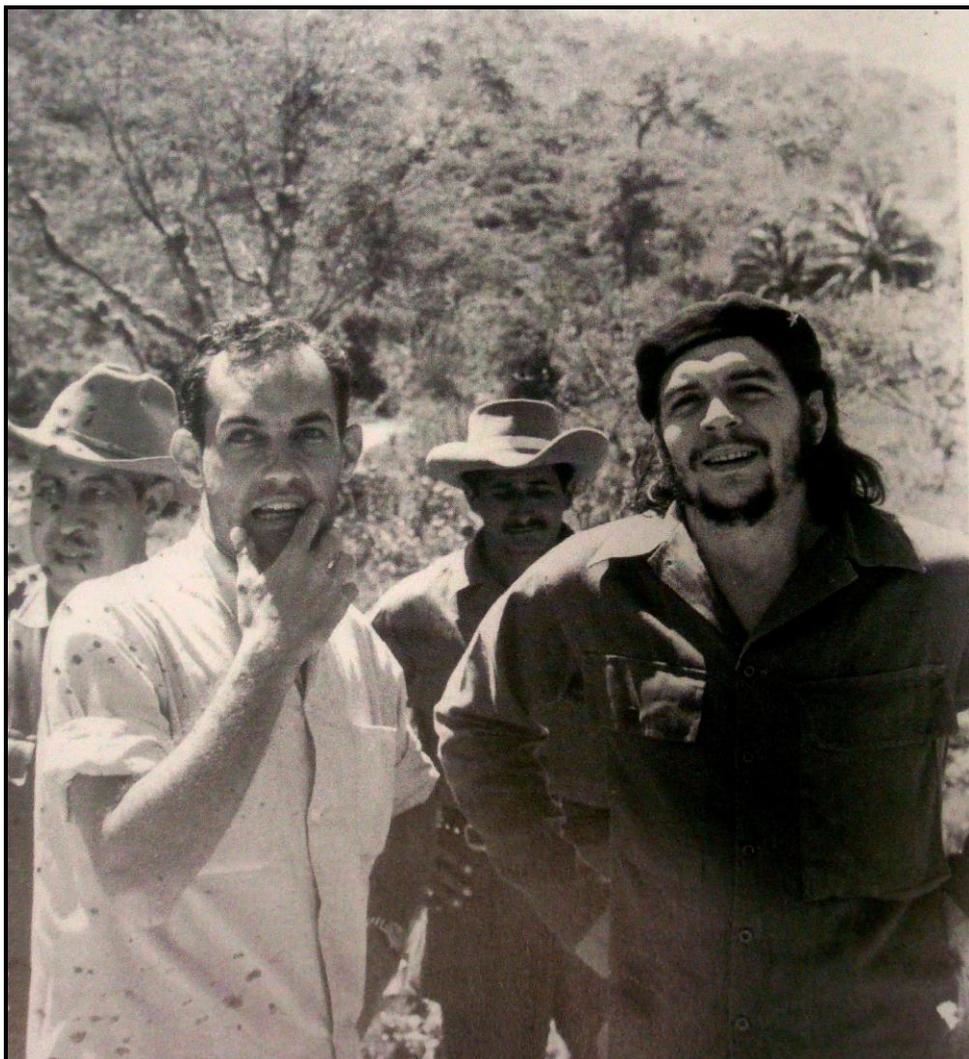


Figura 5 - Alea e Che durante as filmagens de História da Revolução.

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 artes¹²⁵, pois, as linguagens utilizadas pelos movimentos artísticos de vanguarda são de difícil assimilação e trazem em si uma postura *pequeno-burguesa*.¹²⁶ 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.

¹²⁵ Usualmente, essa expressão refere-se às manifestações artísticas europeias 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 ruptura da tradição através do choque, da surpresa, do escândalo, objetivando o futuro e a afirmação de novos valores.

¹²⁶ VILLAÇA, Mariana. **Op. Cit.** P. 181.

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.

3.2 Das páginas à película: diálogos entre o cinema e a literatura

Acreditando nas possibilidades que os diálogos entre a literatura e a História podem operar, optamos por tornar ambos em fontes históricas para a construção da análise sobre os discursos veiculados no filme *Memórias do Subdesenvolvimento*. Tal possibilidade surgiu ao pensarmos que 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”¹²⁷. Sendo assim, e estendendo a mesma lógica para o cinema de autoria, 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 investigar os elementos identitários, bem como o olhar sobre a sociedade cubana que as duas obras apresentam, verificamos primeiramente algumas especificidades e semelhanças entre as duas linguagens – a literatura e o cinema – e discutimos a utilização dessas manifestações como fonte e objeto para a pesquisa histórica. Em uma obra de literatura os escritores, necessariamente, desenvolvem um trabalho autoral e realizam uma construção narrativa. Utilizam a linguagem escrita, com preocupações estéticas, como recurso para expor suas ideias, apropriando-se de elementos contidos na realidade a fim de criar outra.

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



¹²⁷ FACINA, A. *Literatura e sociedade*. p. 10.

seus aspectos, específicos ou gerais, formais ou temáticos, reprodutivos ou criativos, de consumo ou produção”¹²⁸. 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 freqüência) passam através de um processo de “mediação”, no qual seu conteúdo original é modificado.¹²⁹

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, 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.

¹²⁸ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**. São Paulo, Cia da Letras, 1996, p. 246.

¹²⁹ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro, Zahar, 2002, p. 101

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.¹³⁰

De maneira análoga, investigamos a obra fílmica, que foi adaptada de um texto literário, 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. Como apresentado na introdução desse trabalho, pretendemos, assim, investigar tal discurso através de suas estruturas simbólicas e, para isso, utilizamos o texto literário como chave de leitura. O filme, assim como o texto literário que o originou, expõe diversos aspectos da sociedade cubana durante os primeiros anos que sucederam à revolução. Elementos que podem ser considerados como pertencentes à identidade cultural de Cuba estão presentes em ambas as obras. Além disso, podemos perceber - de forma mais subjacente no filme e mais direta no livro - o tom de crítica ao regime cubano.

¹³⁰ FACINA, Adriana. **Santos e Canalhas**. p. 23

3.2.1 - Cuba e a Revolução no filme *Memórias do Subdesenvolvimento ou Quando o cinema e a História encontram a Literatura*

Investigar um texto fílmico como objeto e fonte para a história é um caminho já percorrido por diversos pesquisadores. Essa tarefa, contudo, pode tornar-se ainda mais instigante ao pensarmos nas possíveis aproximações entre a linguagem cinematográfica e o discurso literário. Propomos o estudo do filme *Memórias do Subdesenvolvimento* do cineasta cubano Tomás Gutierrez Alea, o Titón, uma obra baseada na novela homônima de Edmundo Desnoes, com o propósito de verificar como se estabeleceram os diálogos entre o texto escrito e o discurso imagético. O principal elemento a ser investigado serão as imagens de Cuba no contexto revolucionário e os olhares afinados que Alea e Desnoes lançaram sobre esse contexto.

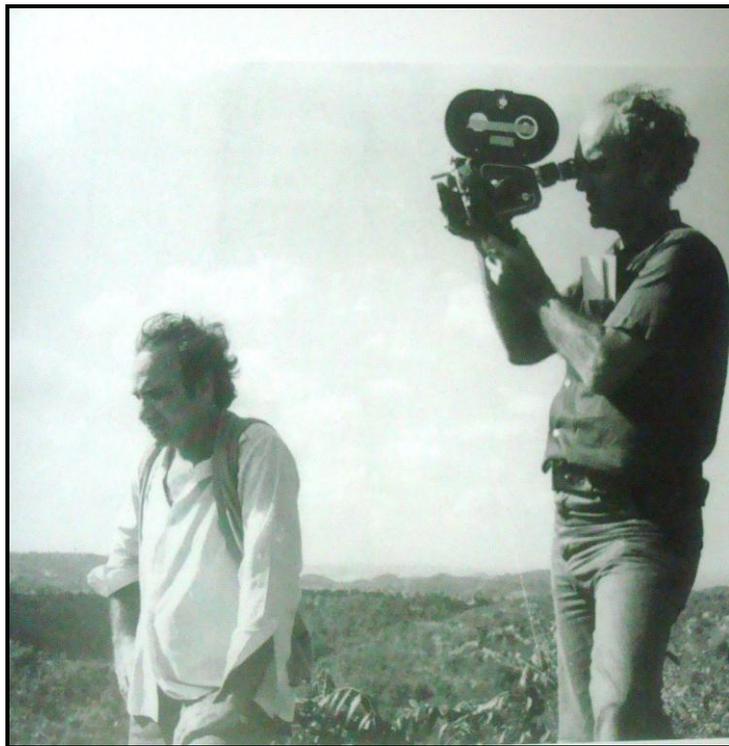


Figura 6 - Alea com a câmera na mão e o fotógrafo Mario Garcia Joya, 1976.

Optamos por realizar um estudo tomando como ponto de partida as afirmações dos próprios autores. Trata-se de uma análise sobre o discurso desses dois intelectuais que desempenharam um papel relevante nas discussões culturais e ideológicas do período. Para desvendarmos esse imaginário é importante descobrirmos as relações existentes entre suas escolhas estéticas e temáticas e suas respectivas visões de mundo. Nossa intenção foi verificar como tais autores explicam o conteúdo dessas obras, estabelecendo as correlações existentes entre a obra literária e fílmica.

A adaptação realizada para o cinema apresenta estreitas aproximações com o livro, elas podem ser verificadas na elaboração das cenas e, principalmente, nos diálogos que as compõem. Nas palavras de Desnoes, autor da novela: "A Titón debo el milagro de la profunda visualización de mis palabras. Creo que no existe en toda la historia del cine una colaboración más estrecha y fecunda que la que existió entre nosotros. Hoy la novela y la película son una y la misma cosa."¹³¹ Tendo em vista essa identificação entre os dois textos analisaremos o filme, procurando demonstrar os principais pontos em que as duas linguagens se aproximam.

O roteiro do filme foi elaborado por Tomás Gutierrez Alea, juntamente com Edmundo Desnoes, escritor do livro. Inicialmente o título do filme seria "Páginas de um diário" em uma referência a um diário escrito por Sérgio, o protagonista do filme¹³². O filme, assim como o texto literário que o originou, expõe diversos aspectos da sociedade cubana durante os primeiros anos que sucederam à revolução. Elementos que podem ser considerados como pertencentes à identidade cultural de Cuba estão presentes em ambas as obras. Além disso, pudemos perceber - de forma mais subjacente no filme e mais direta no livro - o tom de crítica ao regime cubano. Esse estudo auxiliou-nos na verificação de que Alea

¹³¹ DESNOES, E. Texto escrito para a edição de **Memorias del subdesarrollo** da editora Letras Cubanas, em 2003.

¹³² OROZ, Silvia. *Tomás Gutierrez Alea, os filmes que não filmei*. p. 115. Trata-se de um livro que reúne várias entrevistas com Gutierrez Alea, realizadas pela autora. O tema central das entrevistas equivale a cada filme realizado pelo cineasta.

sempre procurou defender a liberdade de expressão e defender o papel de intelectual como uma força de conscientização.

3.2.2 - Memórias do Subdesenvolvimento: memórias de si?

A novela de Desnoes, escrita em 1965, tem uma apresentação um pouco diferenciada da que é exposta no filme. O livro foi escrito em duas partes, sendo que a primeira é narrada em primeira pessoa e tem o mesmo título do filme, que foi concluído em 1968. Trata-se de um relato pessoal de um escritor amador que decidiu permanecer em Cuba após a Revolução e observa, à margem do processo de implementação do socialismo, todas as transformações na sociedade cubana, mantendo uma atitude irônica e crítica diante dos acontecimentos.

No livro o personagem criado por Desnoes expõe faces do comportamento sócio-cultural dos cubanos e apresenta dados sobre sua identidade balizada pela idéia do "subdesenvolvimento". Tal conceito não aparece como simples condição econômica, ele surge, através dos olhos do personagem, como uma atitude constante, como se fosse um estado permanente da mentalidade dos cubanos e que o atingiu principalmente depois da Revolução.

Em muitos trechos do livro, o autor, de maneira provocativa, reforça a idéia de que o cubano é e sempre será subdesenvolvido e associa o subdesenvolvimento a um estágio "primitivo", no sentido de oposição à "civilização" européia.

Hasta los sentimientos del cubano son subdesarrollados: sus alegrías y sus sufrimientos son primitivos y directos, no han sido trabajados y enredados por la cultura (...) Esa es una de las señales del subdesarrollo: incapacidad para relacionar las cosas, para acumular experiencia y desarrollarse (...) Para eso solamente sirven los países atrasados, para la vida de los instintos, para matar animales salvajes, pescar o tirarse en la arena a coger sol. (...) cada vez que leía una novela francesa me daba cuenta de nuestro atraso social y psicológico. Cada nuevo producto que aparecía en el mercado norteamericano me hacía consciente de

nuestro atraso científico, técnico, industrial... Éramos una factoría, un pueblo de consumidores. Ahora no tengo punto de referencia para nada; no vienen libros ni productos de los países capitalistas (p. 33,36,50).

Verifica-se a intenção do autor em demonstrar que a “mentalidade subdesenvolvida” se mostra presente é naquele que fala do subdesenvolvimento. Desnoes coloca o personagem dentro da sociedade em que ele mesmo vive e critica. Ao “pensar” que após a Revolução ficou sem “pontos de referência para nada”, admite inconscientemente seu próprio subdesenvolvimento, porque se mostra dependente da cultura do “outro”.

O autor procurou apresentar as contradições de um personagem que não se integrou à nova sociedade, mas que também percebe a “decadência” da “burguesia cubana”, como sendo a sua própria: “la Revolución, aunque me destruya, es mi venganza contra la estúpida burguesía cubana, contra mi propia vida cretina” (p. 26) Vários dos trechos que mencionam as contradições do personagem do livro e da sociedade cubana aparecem, na íntegra, no filme.

Tal como no livro, o protagonista do filme é apresentado como um *anti-herói* e é mantida a postura de ambigüidade do personagem. Alea propôs uma reflexão sobre os desdobramentos da revolução de Fidel Castro através dos olhos de Sérgio, um *pequeno-burguês*, representante do extinto sistema capitalista, que tenta sobreviver em sua própria contradição. Sérgio se submete a um exílio em sua própria terra, ele não se identifica com a realidade pós Revolução Cubana, mas, ao mesmo tempo, permanece na ilha, como um espectador de tudo. Seu olhar capta e expõe, através de monólogos em *off*, seus comentários sobre as contradições daquela sociedade.

Esse *anti-herói* é o personagem destabilizador, responsável por inquietar o espectador apresentando-lhe problemas e contradições que o levarão a um envolvimento, devido a sua identificação com o personagem, seguido de um distanciamento que, segundo Alea é “la operación desalienadora de Memorias...

exige el impulso de la identificación del espectador con el personaje” até que, provocado o distanciamento, o espectador percebe que “en un sentido profundo, es Sergio quien aparece como un subdesarrollado frente a ese mundo que lo rodea, frente la Revolución”¹³³

Alea explica a função do personagem no filme:

(...) a través de ese personaje, que en casi todos los sentidos inclinamos a rechazar, podemos descubrir nuevos aspectos de la realidad que nos rodea. A veces a través de él. Otras veces por contraste con él. Su actitud de espectador con un mínimo de lucidez nos mantiene despierto el sentido crítico. Al mismo tiempo, suas apreciaciones, a veces hipertrofiadas y, en todos los casos, subjetivas, de la realidad, serán objeto también de nuestra actitud crítica.¹³⁴

O mesmo princípio que norteou a evolução do personagem central do livro, permaneceu no filme. Alea, porém, procurou mostrar o subdesenvolvimento de Sérgio pela sua incapacidade de perceber a Revolução como valor positivo para a sociedade cubana. Nesse sentido, Alea manteve seu alinhamento com a causa revolucionária, entretanto, tentou apontar, através dos posicionamentos ambíguos de Sérgio, o que acreditava serem algumas “falhas” do processo.

O filme *Memórias do Subdesenvolvimento* demonstra como a construção cinematográfica de Alea é capaz de provocar duas importantes reações no espectador: a identificação e o distanciamento¹³⁵. O cineasta propôs uma estética que considerou “un acto revolucionário: una toma de conciencia sobre sus propias contradicciones, y un impulso para llegar a la coherencia y proyectarse

¹³³ ALEA, T. *Dialética do espectador*. Apud AVELLAR, J. C. **Op. Cit.** p. 279.

¹³⁴ ALEA, T. *Memórias del subdesarrollo: Notas de trabajo*, Cine Cubano n. 45/46, Havana, agosto/outubro de 1967. Apud AVELLAR, J. C. **Op. Cit.** P. 278.

¹³⁵ Esse recurso foi elaborado por Alea através de um estudo sobre os escritos de Brecht e Eisenstein. Em sua obra *Dialética do Espectador*, o cineasta cubano apresentou teorias sobre os caminhos possíveis para a conscientização que o espetáculo cinematográfico pode proporcionar àquele que o assiste.

activamente sobre la realidad.”¹³⁶ Gutierrez Alea utiliza essa ambigüidade para dar início a uma estratégia própria de filmar, implementando uma nova proposta de linguagem cinematográfica.

A operação cinematográfica de Alea, direcionada pela estratégia de identificação e distanciamento, aparece desde a primeira cena. Uma multidão na rua samba no ritmo de batuques e da música “*Dónde está Teresa?*”. A cadência das batucadas aumenta a partir do som de tiros. Um corpo é erguido e carregado por um grupo, enquanto a multidão, prossegue com a melodia de forma mais alta e mais frenética. A cena congela no rosto de uma mulher negra que olha fixamente para a câmera com se estivesse encarando o próprio espectador.

A seqüência seguinte inicia-se no Aeroporto e a legenda, “*1961: numerosas personas abandonan el país*”, sugere um determinado contexto de ambientação do filme. A referência é do período imediatamente posterior a Invasão de Playa de Girón¹³⁷. Muitas pessoas aparecem se despedindo. Sérgio, sem demonstrar qualquer contrariedade, despede-se dos pais e da esposa. Não há diálogos no decorrer das cenas. Ao retornar para casa, Sérgio observa de dentro do ônibus um *outdoor* que menciona a vitória da revolução no episódio de Praia de Girón. Nesse momento dá-se início às reflexões de Sérgio, através de seus irônicos comentários em *off*.

É através desse recurso – a voz de Sérgio em *off* – que Alea vai expor a situação do subdesenvolvimento. Muitas vezes essa voz é “ilustrada” com fotografias e imagens de documentários oficiais produzidos pelo governo.

As tomadas seguintes são do luxuoso apartamento de Sérgio. A câmera capta os artigos de luxo dispostos em sua ampla residência. Esta seqüência é um dos muitos momentos em que o filme “concretiza” as imagens descritas no livro.

¹³⁶ Gutierrez Alea. *Dialética do espectador*. Apud AVELLAR, J. C. Op. cit. P. 308.

¹³⁷ Em abril de 1961, cerca de 1.500 contra-revolucionários desembarcaram na referida praia. Esses contra-revolucionários, treinados pela CIA, foram derrotados pelas tropas de Fidel Castro após um confronto de 72 horas.

Sérgio inicia a escrita de seu diário, toma seu café com torradas e em seguida vai até a varanda.

As cenas posteriores, elaboradas na varanda de Sérgio, tornaram-se emblemáticas na História do cinema latino americano. Sérgio observa a cidade através de um telescópio. Esse olhar “ampliado” mostra o que permaneceu da antiga Havana e capta alguns indícios da nova realidade.

Ele usa o objeto constantemente para “analisar” a cidade. O telescópio acaba se transformando num símbolo do personagem. É um símbolo tão importante para alguém que está vivendo em Havana como se a cidade fosse um objeto de laboratório (...).¹³⁸

A fala de Sérgio enquanto observa a cidade evidencia esse comentário de Alea: “(...) De repente, parece cenário, uma cidade de papelão”. A câmera muda de ângulos como se fosse o foco do telescópio, que continua a observar a cidade e emitir suas elucubrações, através da voz em *off*. Ao avistar um monumento em que o topo encontra-se vazio faz alguns comentários irônicos e finaliza assim: “e a pomba que Picasso ia mandar? Muito cômodo ser comunista e milionário em Paris.” Esta, não parece uma crítica do próprio autor?

Outro foco desse “olhar ampliado” capta a seguinte frase escrita no alto de um prédio: “Segunda Declaração de Havana – *Esta humanidad ha dicho basta y ha echado andar*”. Imediatamente Sérgio revida: “não iam parar de andar até chegarem em Miami”.

A seqüência seguinte também é muito semelhante à narrativa do livro. Sérgio caminha pelas ruas e observa as mulheres cubanas. Ao entrar em uma livraria seu olhar torna-se o foco da câmera que mostra vários livros sobre o socialismo e à URSS. Sérgio compra o livro *Moral Burguesa e Revolução*, sai da livraria e continua seu passeio. Assim como no romance, o personagem observa o

¹³⁸ ALEA, G. In: OROZ, Silvia. **Op. Cit.** p. 107.

povo nas ruas¹³⁹, vários rostos são focalizados, são rostos com olhares angustiados, tensos, perdidos. A angústia que Sérgio observa nas pessoas leva a crer ser a sua própria. O personagem se questiona: “Que sentido tem a vida para eles? E para mim?”.

As imagens dos prédios mostradas pelo telescópio de Sérgio, bem como as das ruas de Havana, nos oferecem informações interessantes sobre a capital de Cuba depois da Revolução e sobre o processo de implantação e solidificação do Socialismo. Percebemos os aspectos de dualidade, próprios de uma sociedade em transição, desde a arquitetura até organização social. Sérgio, por exemplo, era dono de vários imóveis que foram expropriados, mas ele vive ainda das rendas dessa expropriação, ele não trabalha e mantém uma vida de regalias.

Em outra seqüência, uma série de fotografias que remetem à miséria, à pobreza e com referências à mortalidade infantil nos países pobres é apresentada enquanto Sérgio fala sobre os problemas do subdesenvolvimento. “Dizem que o cubano só não agüenta é passar fome, mas passamos muita fome desde a vinda dos espanhóis!” Para ele, assim como para o protagonista do livro de Desnoes, o subdesenvolvimento é uma condição permanente.

Essa seqüência é longa e as fotos ficam mais chocantes a cada sobreposição. A voz em *off* de Sérgio prossegue, como se estivesse narrando um documentário “Na América Latina, morrem quatro crianças por minuto por doenças provocadas pela desnutrição. Em dez anos, serão 20 milhões de crianças mortas, o mesmo número de mortos da II Guerra Mundial”.

Verificamos que várias partes do filme, como a que descrevemos acima, apresentam características próprias da estética proposta pelos cineastas do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Como mencionamos anteriormente, foram produções cujos autores se propuseram a discutir os temas da exploração e do subdesenvolvimento.

¹³⁹ No livro, nesse momento, o autor, Edmundo Desnoes, tece duros comentários acerca do povo cubano.

Uma operação importante, perceptível nessa sequência e presente em muitas outras ao longo do filme, é a mistura entre o enredo de ficção com uma linguagem e registro no formato de documentário, eles chamaram de “colagem”. Trata-se de um recurso elaborado como fruto da formação cinematográfica iniciada no cine-documentário.

Seguindo esse princípio no filme de Alea as “memórias do subdesenvolvimento” vão sendo apresentadas ao longo dos episódios que o compõem. Eles iniciam-se sempre com subtítulos:

(...) esses episódios se definem pelo personagem ou pela história – que sempre tem uma relação direta com Sérgio – e a idéia era jogar também com esses títulos. Cada episódio acrescenta mais um dado sobre Sérgio ou sobre a realidade, e ajuda a entender melhor a situação do personagem.¹⁴⁰

Uma dessas partes expõe parte do documentário que mostra o julgamento dos invasores da Baía dos Porcos e é intitulado “*A verdade do grupo está com o Assassino*”. Segundo Alea essa seqüência tem como função fazer uma analogia da postura dos invasores com a desintegração social do próprio protagonista.

Quando se julgaram os invasores, a maior parte deles tratou de transferir toda a responsabilidade individual para o grupo. Diziam: “não era só eu quem torturava, éramos todos”. Era a forma de diminuir a participação individual de cada um e aumentar a coletiva. A seqüência termina com uma frase que diz: “nenhuma das pessoas do grupo se reconhece como parte integrante do sistema que os engendrou.” Essa é uma referência imediata a Sérgio, que vê a revolução de fora, como algo alheio a ele, e tampouco se reconhece como integrante da sociedade anterior.¹⁴¹

¹⁴⁰ ALEA, G. In: OROZ, Silvia. **Op. Cit.** p.107.

¹⁴¹ Idem. p. 108-9.

A idéia central dessa elaboração está, ainda segundo o autor do filme, no livro *Moral Burguesa e Revolução*, de León Rozitchner¹⁴². Subentende-se que o mesmo livro está nas mãos de Sérgio na cena em que este conversa com seu amigo Pablo (nome que intitula outro episódio), um *playboy* que diz pretender partir logo de Cuba, porque o país vai voltar à barbárie. O retorno à barbárie dar-se-ia devido ao afastamento de Cuba do que seria a civilização, ou seja, a cultura estadunidense.

Sérgio lê trechos do livro para Pablo enquanto algumas imagens do documentário vão sendo mostradas: "A organização militar das brigadas invasoras tem uma hierarquia de funções sociais que sintetiza a divisão do trabalho social e moral da burguesia: o sacerdote, o homem da livre imprensa, o funcionário diletante, o torturador, o filósofo, o político e os inúmeros filhos de boa família". São imagens impactantes e o trecho aqui transcrito combina perfeitamente com elas. Alea pretendeu demonstrar através da composição formada pela seqüência de imagens, unida ao trecho de *Moral Burguesa e Revolução*, que aqueles invasores executaram as demandas da *burguesia*, mas esta manteve seus "princípios", sem "sujar" as mãos: "Todas as sociedades capitalistas têm à disposição da burguesia esse tipo de homem encarregado dessa tarefa singular. Mas, na divisão do trabalho moral, o assassino de aluguel possibilita a existência dos que não estão em contato direto com a morte..." Nesse momento aparecem cenas de grandes bailes e requintados jantares. "... e podem manter, como indivíduos, suas almas limpas".

O cineasta faz a crítica à moral burguesa: "Cada um se remete à sua própria individualidade quando quer se distanciar da miséria alheia que o contamina e mergulha no grupo quando tem que ocultar sua própria responsabilidade e então contamina os outros descaradamente". Esses momentos do filme são estrategicamente importantes para Alea, pois ele sempre contou com

¹⁴² Idem. Cabe lembrar que esse foi o livro que Sérgio comprou na livraria, em uma seqüência anterior.

o financiamento de um órgão do Estado cubano, o ICAIC, para realizar seus filmes. Mesclando algumas posturas revolucionárias e anti-burguesas com as de crítica sutil ao regime, o cineasta cubano contemplava os interesses revolucionários e mantinha uma posição de destaque no meio intelectual e cinematográfico, mas sem calar-se a respeito dos problemas que a própria revolução apresentava para os meios intelectuais.

As ambigüidades de Sérgio - um personagem que ora demonstra ter consciência dos problemas de uma sociedade marcada pelo *subdesenvolvimento*, ora expõe total alienação - gradativamente vão ganhando amplitude. Suas contradições demonstram, em certa medida, as contradições que atingem artistas e intelectuais que se envolveram com o engajamento político de cunho marxista, mas que não pretendiam abrir mão da liberdade de expressão, de criação e, até mesmo, da liberdade individual.

Não é um filme que critica de fora, como o personagem. A crítica que fizemos nos compromete – já que estamos dentro – portanto é, em boa medida, uma auto-crítica, dirigida a um espectador a quem queremos questionar para que assuma a mesma atitude.¹⁴³

Nas palavras de Alea o filme ganha a pretensão de *conscientizar* uma parte específica da população. Porém, a estratégia de criar a identificação e depois o distanciamento para *desalienar* pretendia mais que isso, ao mencionar eventos ocorridos no interior da sociedade cubana, Alea registrou as contradições dessa própria sociedade, criando uma fórmula para mostrar o que não podia ser dito.

Um dos recursos para criar uma identificação com o espectador foi o uso da metalinguagem. A seqüência cujo título é *Elena* faz uma menção ao próprio ICAIC. Elena é uma jovem cubana que aspira ser atriz. Sérgio, ao conhecê-la e,

¹⁴³ ALAE, G. In: OROZ, Silvia. **Op. Cit.** p.. 104.

tentando seduzi-la, diz que conhece pessoas influentes do ICAIC¹⁴⁴. As cenas em que Sérgio leva Elena ao Instituto são interessantes por terem um dado autobiográfico. Elas iniciam-se com trechos de filmes antigos que foram encontrados após o período de governo de Fulgêncio Batista. São os fragmentos censurados de vários filmes por terem um cunho erótico. No filme de Alea eles foram colados literalmente e são repetidos diversas vezes, criando-se um significado cômico para o que, no sentido original, era erótico. A intenção parece claramente satirizar e criticar a *moral burguesa* do período anterior a Revolução.

O sentido da cena, além do meu divertimento, apresentava um ponto de vista ético que me parecia importante: o fato de que o governo Batista procurou ter uma imagem de moralidade enquanto assassinava abertamente nas ruas. Essa contradição põe em evidência a hipocrisia escondida por trás de atitudes dissimuladas face ao problema do sexo.¹⁴⁵

Entretanto a crítica à censura recaía, mesmo que de forma indireta, ao governo vigente, cabe lembrar aqui sobre as decisões do governo cubano tomadas a partir do Congresso Cultural de 1968, que restringiu a liberdade dos artistas e intelectuais. Foi a partir de então que Titón passou a elaborar obras cuja mensagem de crítica aparecia na forma de alegoria. Outro momento do filme que denota uma crítica e uma "auto-crítica" está nas filmagens *ao vivo* da mesa-redonda denominada "*Literatura e revolução*". A mesa fora composta por David Viñas, René Depeste, Salvador Bueno, Gianni Toti e, servindo como auto-referência, Edmundo Desnoes¹⁴⁶. Alea aproveitou a ocasião de um encontro internacional de intelectuais

¹⁴⁴ Elena faz o teste no ICAIC e quem interpretou o diretor de cinema do instituto, amigo de Sérgio, foi Alea.

¹⁴⁵ ALEA, G. In: OROZ, Silvia. Op. Cit.. p. 106.

¹⁴⁶ Nessa seqüência, há um momento de grande ironia: Desnoes acende um charuto e Sérgio o observa, sua voz em off é marcada pelo desdém, "E tu, que faz aí com esse charuto? Fora de Cuba não seria ninguém... Mas aqui está situado. Quem te viu Ed e quem te vê, Edmundo Desnoes..."

para inserir no filme a discussão sobre o papel dos mesmos no decorrer do processo revolucionário.

O debate iniciou-se com a inferência de Depestre a respeito da importância da cultura, “uma operação difícil e dolorosa”, mas que permite que o povo tome consciência de sua capacidade de transformar sua vida social e escrever sua própria história, o povo “deve pegar o melhor de suas tradições para fazê-las dar frutos e se enriquecer com as condições de luta de libertação nacional”.

Mais uma vez a temática da libertação e do anticolonialismo se faz presente no filme e nos auxilia na percepção de como tal discussão foi importante nos meios intelectuais e artísticos do período. Nesse sentido, como vimos no capítulo 2, Cuba, após a revolução passou a representar a concretização dos ideais dessa luta, pois os acontecimentos revolucionários na ilha, bem como seus desdobramentos, criaram expectativas entre os intelectuais de esquerda latino-americanos, servindo como estímulo para as lutas revolucionárias anticoloniais.

O debate realizado na mesa redonda foi todo pautado pela discussão sobre as contradições do contexto que a Guerra Fria engendrou. Como já vimos, o alinhamento de Fidel Castro, ao socialismo, nos moldes do stalinismo, em 1961, acirrou ainda mais a rivalidade entre EUA e URSS. As disputas por áreas de domínio territorial e pelo alinhamento militar e ideológico entre os dois blocos até então predominavam nos países da Europa, Ásia e África. O posicionamento explícito de Castro contra o imperialismo norte americano proporcionou a ruptura definitiva das relações de Cuba com os EUA e colocou a América Latina como centro dos conflitos da Guerra Fria.

Verifica-se em muitos dos trechos do debate referências ao antiimperialismo e às disputas territoriais entre EUA e URSS, onde é citada a Guerra do Vietnã. É perceptível a contradição dos intelectuais que tentam analisar tais conflitos, mas acabam “tolhidos” por terem que enquadrar suas explicações aos princípios marxistas.

O teor de crítica e “auto-crítica” fica mais explícito ao final dessa seqüência. Jack Gelber, um dramaturgo dos Estados Unidos que está na platéia, pede para fazer uma pergunta em inglês e Desnoes a traduz: “Sendo a Revolução Cubana tão original, porque recorre a métodos arcaicos, como a mesa redonda? Porque não cria um método mais dinâmico para gerar interação entre a mesa e o público?” A câmera focaliza Gelber e demais membros da platéia às gargalhadas. Percebe-se nitidamente a crítica: os intelectuais estão produzindo, mas suas mensagens estão sendo compreendidas?

Após um corte brusco na seqüência Sérgio aparece atravessando sozinho uma larga avenida. Sua voz em *off* verbaliza seus pensamentos e divagações: “Não entendo! O americano tem razão. As palavras devoram as palavras e deixam você nas nuvens, a milhares de milhas de tudo. Com sair do subdesenvolvimento? Cada dia acho mais difícil. Marca tudo. O que faz aqui, Sérgio? O que significa tudo isto? Você não tem nada a ver com essa gente. Está só. No subdesenvolvimento nada tem continuidade. Tudo é esquecido, as pessoas não são conseqüentes. Mas você se recorda demais”. O foco da câmera vai, então, perdendo a nitidez à medida que se aproxima do rosto de Sérgio. Aos poucos torna-se uma mancha em preto e branco. A voz de Sérgio prossegue: “Onde está tua gente? Teu trabalho, tua mulher? Você não é nada, está morto. Agora começa, Sérgio, tua destruição final”. Sérgio percebe seu próprio isolamento e desmorona.

Essa cena demarca o momento em que o protagonista começa a tomar consciência de que seu modo de vida é incompatível com a revolução, já que para os revolucionários cubanos essa era um processo contínuo, evolutivo e sem retorno. Por mais que fugisse do subdesenvolvimento, os caminhos que escolhera o traziam de volta àquela realidade.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Esse movimento de fuga e, em seguida, percepção da realidade está disperso em vários momentos do filme. Destacamos, dentre eles, as cenas em que Sérgio apresenta a Elena suas preferências culturais (livros, exposições de arte etc). Ao perceber a indiferença da moça ele pensa: “sempre tento viver como um europeu. Ela me faz sentir o subdesenvolvimento a cada

Alea, que se mostra sempre a favor da Revolução Cubana, reivindica para o filme um teor militante devido a essa movimentação do personagem principal.

(...) através desse anti-herói começam a se revelar uma série de impulsos que pertencem ao passado mas que ainda permanecem dentro de nós. (...) Essa contradição é o que o filme tem de mais positivo. É por isso que considero um filme militante, sem a necessidade da etiqueta do realismo russo.¹⁴⁸

O autor do filme, como vimos, sempre procurou mostrar que o cinema pode, ao mesmo tempo, ser militante, ser um meio de entretenimento e apresentar ousadas estéticas. Devido a essa postura, Alea travou inúmeras discussões contra os defensores dos princípios do realismo russo às manifestações artísticas em Cuba.¹⁴⁹

As seqüências seguintes colocam Sérgio em um "cerco fechado". Sentindo-se cada vez mais decadente e isolado, o personagem deixa-se levar pelas circunstâncias históricas. As cenas mais marcantes deixam de ser as que Sérgio figura sozinho em meio às suas divagações, e tornam-se as que apresentam, através de documentários, fotos, jornais e transmissões radiofônica da época, a aproximação definitiva de Cuba ao bloco soviético e o desenrolar do processo conhecido como a "Crise dos Mísseis"¹⁵⁰.

Nas cenas aparecem várias manchetes do jornal que Sérgio recebeu em sua casa. Na página principal lemos "Preparativos de agressão yanqui. Mais aviões

passo". A função da personagem Elena aparece nesse momento, assim como na visita que ambos fazem à antiga casa de Ernest Hemingway: fazer aparecer o complexo do subdesenvolvimento e, conseqüentemente, a alienação que Sérgio carrega consigo.

¹⁴⁸ ALEA, G. In: OROZ, Silvia. **Op. Cit.** p. 118.

¹⁴⁹ Trata-se de um modelo para as artes que pressupõe que as mensagens devam ser transmitidas de forma padronizada e didática.

¹⁵⁰ Como já mencionamos, esse evento pode ser considerado o ápice da Guerra Fria. A crise foi iniciada em outubro de 1962, quando aviões de espionagem dos EUA descobriram a existência de bases de mísseis soviéticos instalados em Cuba.

e navios vão para a Flórida. Inesperada volta de Kennedy a Washington. Apodera-se da capital dos EUA um ambiente de histeria bélica". Essa foi a forma como os cubanos receberam a notícia sobre a possível intervenção armada dos EUA no país.

As seqüências a partir daí foram constituídas com o recurso da "colagem", algumas fotos aparecem ao fundo da frase "22 de outubro de 1962: Discurso de Kennedy". São fotos das movimentações militares estadunidenses que mostram seus tanques e navios. Paralelamente é apresentado todo o discurso do presidente dos EUA, um dos mais duros de seu mandato. Nesse discurso Kennedy afirma que a presença dos mísseis em Cuba é "uma ameaça clandestina, irresponsável e provocativa à paz mundial". Uma imagem rápida, quase imperceptível, da explosão nuclear faz uma alusão à iminência de uma nova guerra mundial.

Sérgio se sente isolado e se distancia ainda mais daquela realidade quando percebe o envolvimento do povo na resistência à ameaça de invasão "Nada tem sentido, as pessoas se mexem e falam como se a guerra fosse brincadeira. (...) Essa ilha é uma armadilha. Somos pequenos e pobres demais. É uma dignidade muito cara".

O final do filme mostra os preparativos para a resistência, caso nenhuma das partes (EUA e URSS) recuasse. Um discurso de Fidel Castro nos mostra o contraponto entre o líder cubano e o presidente dos EUA. Durante a fala de Fidel a câmera expõe a organização das tropas de Cuba. Ao compararmos às fotos do arsenal bélico estadunidense mostrado na seqüência anterior, durante o discurso de Kennedy, percebemos a disparidade entre um e outro. Mesmo assim um cartaz com a chamada "A las Armas" deixa clara a tomada de posição do governo de Cuba e o discurso de Fidel nos mostra como se procurou envolver e mobilizar toda a população "Pátria ou Morte, venceremos!"

É importante percebermos principalmente como o filme de Alea procurou criar uma memória sobre tais acontecimentos. Nessas seqüências Sérgio

praticamente desaparece, é o povo cubano e as informações sobre os eventos – a partir do seu ponto de vista - que sobressaem. Há uma sutil tentativa de mostrar a oposição entre as forças do opressor sobre o oprimido, que resistirá com dignidade até a morte.

Nas últimas cenas há um belíssimo trabalho de montagem. Cortes bruscos alternam cenas de Sérgio sozinho no apartamento com cenas de um documentário sobre a crise dos mísseis em que aparecem os tanques de guerra na rua. Em seguida Sérgio anda de um lado para o outro, mas ele sabe que não tem pra onde ir.

(...) decidimos por imagens de preparação de guerra na cidade, à noite. Dentro desse material havia uma tomada extraordinária – a câmera se move ao longo de uma rua com soldados e tanques ao amanhecer – que tinha a tensão que eu precisava para o final. Intercalamos esse documentário com cenas de Sérgio no clímax de sua angústia, sozinho em seu apartamento, andando entre suas quatro paredes como se estivesse dentro de uma armadilha. Paralelamente, na rua, o povo se prepara para fazer frente a uma possível invasão.¹⁵¹

Essa foi mais uma estratégia de Gutierrez Alea para mostrar o distanciamento do anti-herói, o país todo aparece mobilizado e Sérgio apresenta-se inerte. Ele aparece deitado, acende e apaga um isqueiro, enquanto nas ruas está montado o poder de fogo da ilha. Na última cena vemos o amanhecer da varanda de Sérgio. Não há ninguém lá, somente o telescópio. Ali está representado o fim de Sérgio, ou seja, o fim da existência de tudo aquilo que ele representa.

¹⁵¹ ALEA, G. In: OROZ, Silvia. Op. Cit.. p. 114.

3.3 - As memórias de "Memórias..."

As referências à beleza plástica do filme *Memórias do Subdesenvolvimento*, bem como as análises a seu respeito são muitas. Nesse estudo pretendeu-se estabelecer as relações entre literatura e cinema, através de uma abordagem histórica, a fim de demonstrar as aproximações que tais modalidades de arte possuem e a sua importância como objeto e fonte para a história.



Figura 7 - Personagem Sergio em observação à Havana pós-revolucionária, em *Memórias do Subdesenvolvimento*.

Memórias do Subdesenvolvimento - tanto o livro como o filme - trazem as compreensões de seus autores e evidenciam as discussões que balizaram uma época. Ao colocar a decadência total de Sérgio associada às movimentações que desencadearam a Crise dos Mísseis como o momento do *grand finale* Alea encerra a discussão para todos aqueles que não se envolveram com o regime instaurado por Fidel. Em um misto de engajamento revolucionário e auto-crítica o filme expõe as contradições, não só do personagem principal, mas de toda a sociedade cubana.

A cronologia do filme, o que chamamos de tempo diegético, remete-nos aos acontecimentos de 1961 e 1962, porém toda a obra de ficção, mesmo que descreva sobre realidades distantes de seu tempo, traz a marca de seu momento. O filme apresenta as dúvidas de um intelectual, dúvidas essas marcadas pelo contexto de crescente repressão e censura, que como vimos, foram consolidadas em Cuba a partir de 1971.

Como procuramos demonstrar, trata-se de 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 e como sendo uma fonte vizinha às declarações de seus autores proporciona uma compreensão melhor desses discursos. As declarações, presentes no roteiro, nas anotações, nos artigos publicados e nos manifestos escritos por seus autores, nos permitem reconhecer os impasses e movimentações desses e de outros intelectuais em um contexto específico. Ao percebermos a dinâmica da elaboração cinematográfica de Alea, bem como seus escritos em forma de manifestos, pudemos perceber a importância do ICAIC na construção do projeto do *Nuevo Cine Latinoamericano*. A revista do ICAIC, publicação oficial do Instituto que contou com a colaboração de vários intelectuais vinculados ao projeto do Nuevo Cine, foi um *lócus* privilegiado de discussão sobre os caminhos que o cinema latino americanos deveria tomar.



Figura 8 - Rompimento com as tradições burguesas faz desta cena um divisor de águas no filme: *Memórias do Subdesenvolvimento*

A partir destas constatações foi possível verificar as principais semelhanças estéticas nos dois filmes mais importantes para nosso estudo: *Terra em Transe*, de Glauber Rocha e *Memórias do Subdesenvolvimento*. Verificamos em ambos a preocupação de conscientizar o espectador e fazê-lo romper com a alienação e atingir o nível da consciência revolucionária. A questão central em ambos parece ser o questionamento a respeito do papel do intelectual, foco que aprofundaremos nos próximos capítulos. Podemos afirmar, então, que as memórias de “*Memórias do Subdesenvolvimento*” são muitas...

**Cap. IV: Glauber Rocha:
o projeto da
América em Transe**

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.¹⁵²

Em 1967, Glauber Rocha realizou *Terra em Transe*. Esse filme inaugurou os debates acerca dos acontecimentos históricos que geraram dúvidas e expuseram os pontos frágeis da intelectualidade de esquerda não só do Brasil, como de outros países latino-americanos¹⁵³.

Convulsão, choque de partidos, de tendências políticas, de interesses econômicos, violentas disputas pelo poder é o que ocorre em Eldorado, país ou ilha tropical. Situei o filme aí porque me interessava o problema geral do transe latino e não do brasileiro em particular.¹⁵⁴

¹⁵² 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.

¹⁵³ No Brasil vivenciávamos uma ditadura instaurada desde o Golpe Civil-Militar de 1964. Na Bolívia, também em 1964, as forças armadas derrubaram o governo civil do Movimento Nacionalista Republicano (MNR) e, em 1967, o general Alfredo Ovando Candia comandou a operação de caça e assassinato de Che Guevara. Em 1966, o exército argentino tomou o poder derrubando o governo da União Cívica Radical (UCR).

¹⁵⁴ Folha de São Paulo, 02/02/1967. In: REZENDE, Sidney (org.) *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro : Philobliblion, 1986. P. 202.

A preocupação de Glauber Rocha passou a ser a reflexão sobre o *transe* da América Latina. Seus escritos até 1971, ano em que foi para Cuba a fim de realizar o filme *America Nuestra*, com o apoio do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC), privilegiaram a discussão a respeito do caminho para um cinema revolucionário e o papel que o intelectual latino-americano deveria exercer.¹⁵⁵

Designado inúmeras vezes de o “mensageiro do delírio”¹⁵⁶, 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 das pessoas viverem. Essa crença impulsionou a minha geração e levou-a para caminhos inusitados, surpreendentes, criadores”.¹⁵⁷

Nesse capítulo apresentaremos suas idéias sobre revolução e como o cineasta se colocou no epicentro do debate sobre o cinema latino americano no período que antecedeu sua chegada a Cuba. Além disso, procuraremos verificar suas posturas a respeito do papel do intelectual diante do contexto de engajamento político e radicalização das posturas sobre a arte revolucionária.

¹⁵⁵ A produção escrita de Glauber Rocha envolvendo esse tema é bastante extensa. Destacamos, para o momento, o conteúdo dos artigos *A Revolução é uma Estética*, *Revolução Cinematográfica* e *Tricontinental*, todos de 1967, *O Transe da América Latina*, de 1969, *Assim se faz revolução no Cinema*, de 1970, *Estética do Sonho*, de 1971. Todos esses artigos foram publicados em revistas especializadas como a *Avanti!* de Roma, *Cahiers du Cinéma*, de Paris entre outras. Seus artigos de maior destaque, escritos entre 1961 e 1980, foram organizados por ele mesmo e publicados em 1981, no livro *Revolução do Cinema Novo*, editado pela parceria Alhambra/Embrafilme.

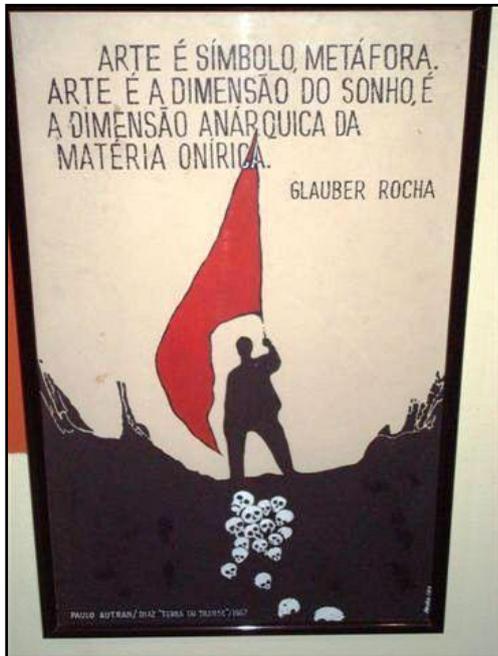
Além disso, são de grande importância para a pesquisa sobre o tema o conteúdo das cartas que ele escreveu a Alfredo Guevara, diretor do ICAIC, durante o período que recortamos nessa pesquisa.

¹⁵⁶ 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.

¹⁵⁷ Maciel, Luís Carlos. Op. Cit. p. 73.

4.1 – O projeto de cinema revolucionário de Glauber Rocha

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, se destacaram 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*.¹⁵⁸

"(...) 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."¹⁵⁹

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

¹⁵⁸ 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 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: Civilização Brasileira, 1968. p. 278.

¹⁵⁹ Folha de São Paulo, 02/02/1967. In: Rezende, Sidney (Org.). Ideário de Glauber Rocha. Rio de Janeiro : Philobliblion, 1986. A menção é sobre seus filmes anteriores à Terra em Transe: Barravento (1961) e Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964).

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?”.¹⁶⁰

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:

“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.”¹⁶¹

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

¹⁶⁰ Idem, p. 66

¹⁶¹ Idem, p. 67

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.”¹⁶²

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 o intelectual latino-americano é sua integração total à revolução, livre de qualquer compromisso com a estética e a moral burguesa.”¹⁶³

¹⁶² 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.

¹⁶³ Carta a Alfredo Guevara, 03/11/1967. In: BENTES, I. op. Cit. p. 304.

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.



Figura 9 - Glauber Rocha após voltar de Cuba, 1973.

4.2 - Um micro foco do engajamento: o figurino de Terra em Transe "entre o som e a fúria" ¹⁶⁴

O filme *Terra em Transe* apresenta uma narrativa fragmentada e seus movimentos de câmera propõem uma estética de ruptura e de inovação: "uma idéia na cabeça e uma câmera na mão", a máxima do Cinema Novo, é facilmente identificada em *Terra em Transe*. Trata-se de um filme descontínuo e agressivo em seu sentido estético e filosófico. Nesta obra, a categoria do *Transe* ganhou aspectos mais explícitos, considerando que, no período histórico em que o filme foi produzido (1967), os questionamentos que marcavam o campo intelectual e artístico não

estavam mais centrados na questão do estilo e/ou conscientização e, sim, na derrota das esquerdas a partir do Golpe de 1964. É esse quadro de mudança de perspectivas, que consideramos delimitar um ciclo na

obra do artista.



Figura 10 - Glauber Rocha em cena. 1967.

A partir de *Terra em Transe*, o cineasta/autor incorporou ao seu cinema as discussões sobre América Latina. Esse tema, tratado em seus escritos, é de grande relevância para a compreensão do pensamento do cineasta no período logo após a produção e distribuição de *Terra em Transe*. Percebemos que suas estratégias de luta contra a dominação não sofreram modificações na essência, mas

¹⁶⁴ Parafrazeando o dramaturgo inglês, Willian Shakespeare, Glauber Rocha declarou: "(...) E transe é também a crise em violência, o momento entre o Som e a Fúria é o transe." Entrevista à Folha de São Paulo, 02/02/1967.

ampliaram-se e mostraram-se como uma resposta do cineasta ao momento político. Após o Golpe de 1964, ele continuou a defender a criação de um cinema revolucionário, visando a transformação da sociedade, mas pretendia, nesse momento, criar uma linguagem cinematográfica que agregasse os povos latino-americanos na luta pela libertação.

O aparente desequilíbrio provocado pelas filmagens com câmera na mão sugere o tema da instabilidade. *Terra em Transe* demarca e demonstra o período das dúvidas sobre os papéis até então desempenhados pelas esquerdas e pelos intelectuais “engajados”, não só no Brasil, como nos países latino-americanos. Finalizado no ano de 1967, este filme expressou algumas reflexões do autor à respeito do campo político e intelectual da América Latina.

Eldorado é a *terra em transe*. Esse transe latino pode ser caracterizado pelo conjunto de acontecimentos que desestabilizaram todas as crenças que as esquerdas mantiveram até a primeira metade dos anos 60. A utopia de transformar a sociedade através da revolução estava, para muitos, encerrada pela vitoriosa articulação da direita. Neste filme Glauber centralizou seus questionamentos sobre a atuação dos partidos políticos e dos intelectuais de esquerda. O enfoque incidiu de forma mais direta em uma crítica às posturas doutrinárias dos partidos comunistas da América Latina. As cenas de maior impacto são justamente as que expõem as limitações da relação entre os intelectuais revolucionários e o povo.



Figura 11 - Rocha em meados dos anos 70.

Terra em Transe, além de apresentar a visão de Glauber Rocha a respeito dos acontecimentos do período, é apontado por vários artistas e intelectuais que viveram e sobreviveram à época como um “divisor de águas”¹⁶⁵. O filme questiona as teorias doutrinárias dos partidos comunistas e a insuficiência de uma suposta capacidade de organização do intelectual atuando na conscientização das massas e guiando-as no caminho revolucionário.

Um dos objetivos do filme é a desmistificação de preceitos políticos como a mobilização das massas populares encaminhadas pelos intelectuais e a aliança histórica formulada pelo Partido Comunista entre as esquerdas e a burguesia nacional considerada uma etapa necessária para, posteriormente, promoverem a revolução. Questiona, ainda, a dominação estrangeira nos países subdesenvolvidos realizada através das forças conservadoras. Todas essas escolhas de abordagem, apresentadas no filme de forma metafórica, demonstram os impasses enfrentados

¹⁶⁵ Segundo os relatos de Luís Carlos Maciel em *Geração em Transe*, op. cit. e Caetano Veloso em *Verdade Tropical*, o filme instaurou um marco na cultura brasileira.

por grande parte da intelectualidade que acreditava na revolução como finalidade historicamente inevitável.

“É uma parábola sobre a crise ideológica e política da América Latina, onde os valores se entrecrocavam sem encontrar o caminho válido e conseqüente: a luta revolucionária. O filme é uma amarga e violenta crítica aos intelectuais de esquerda, teóricos do partido que se unem sempre a burguesia para apoiar o populismo demagógico e sempre são traídos quando a burguesia sente os perigos de sua aliança, da demagogia e do oportunismo em nome do povo, e de outros temas paralelos.”¹⁶⁶

Terra em Transe é uma releitura através de metáforas, o cineasta apresenta um quadro dos acontecimentos de 1964, à partir de um olhar crítico quanto à atuação das esquerdas. Seus questionamentos sempre se referiram aos problemas da relação dos intelectuais com o povo. Assim, a mistura de sons e imagens cria a expectativa de possível solução dos conflitos, que acaba não acontecendo. A confusão sonora e visual, alternadas pelo profundo silêncio causa o desconforto estético, provoca o espectador e serve de entrada em um dos níveis da conscientização - o *Transe* – descrito por ele, como vimos, como o “momento entre o som e a fúria”, por que o transe “é a crise em violência”. Este tratamento da violência no filme faz parte do conjunto de estratégias do cineasta para diferenciar sua linguagem da linguagem do cinema comercial.

Uma das características menos estudadas desta narrativa diz respeito ao figurino que compõe o filme, outro elemento desta diferenciada estética. Com uma concepção apurada da importância do figurino na constituição dos personagens, o perfil psicológico de cada um deles teve como suporte as suas formas de vestir. Trata-se de momentos alegóricos, em que a imagem tem a função de “falar” o que as palavras não podem ou não conseguem dizer.¹⁶⁷ Nossa análise deter-se-á

¹⁶⁶ Carta a Alfredo Guevara, 1967. In: Bentes, I. op. Cit. p. 272.

¹⁶⁷ O filme foi realizado na época da Ditadura Militar e pretendia analisar os fatores que permitiram em 1964 a derrocada do Governo de João Goulart, considerado um “líder das

prioritariamente, como veremos mais adiante, nos figurinos “de época” que chamaremos aqui de “figurinos com intenção alegórica”.

4.2.1 - Apêndice: Resumo do filme

O filme versa sobre a trajetória de Paulo Martins (interpretado por Jardel Filho), um poeta que decide participar das instâncias do poder. Composto por elipses temporais, o filme reconstrói, através de flashbacks, o ciclo de acontecimentos que marcaram a ascensão e queda de um líder político, Felipe Vieira (interpretado por José Lewgoy), cuja característica principal é o contato direto e o comprometimento político com as massas populares.

Paulo Martins, escolhido como afilhado político de D. Porfírio Diaz (interpretado por Paulo Autran) - um representante das forças conservadoras e dos interesses internacionais - decide romper com essa tradição política e lutar em direção oposta, ou seja, apoiar Vieira, o líder com propostas reformistas. Muda-se para a Capital da Província de Alecrim, interior de Eldorado. Paulo começa a trabalhar no jornal Aurora Livre onde conhece Sara (interpretada por Glauce Rocha). Através do jornal e da convivência com Sara, o poeta toma conhecimento da realidade miserável do lugar. Concluem que a solução é levar ao poder um líder político capaz de representar os interesses do povo. Vieira torna-se o nome apropriado, Paulo e Sara articulam sua campanha. Vieira é eleito, mas as contradições de seu governo logo se tornam evidentes. O mesmo tem compromissos com suas bases eleitorais, mas também com os financiadores da campanha. Paulo Martins começa a conhecer as dificuldades da permanência no poder.

Após o assassinato do líder camponês Felício, por um “Coronel”, grande financiador da campanha de Vieira, Paulo Martins percebe a impotência de Vieira

massas”, através de um golpe militar. O governo militar instituiu a censura, que se tornou ainda mais severa após o Ato Institucional nº 5, em 1968.

frente aos compromissos eleitorais. Paulo abandona Alecrim e volta para a capital de Eldorado. Retoma suas atividades de poeta e à convivência com a elite. Pouco depois é procurado por Sara e outros aliados de Vieira, estes o convencem a articular uma aliança com Júlio Fuentes (interpretado por Paulo Gracindo), representante da burguesia Nacional, um importante empresário dos meios de comunicação. A missão de Paulo é conseguir aliados para derrubar Porfírio Diaz, seu padrinho político. Entretanto as forças conservadoras vencem e Paulo Martins termina sua jornada com uma tentativa solitária de resistência, que traz como desfecho sua morte em meio a poesia e que simboliza o "triunfo da beleza e da justiça!".

Como dito anteriormente, o figurino dos personagens auxilia na construção de seus perfis psicológicos e é capaz de apontar para suas características ideológicas. Por isso, descreveremos, em linhas gerais, o figurino dos principais personagens do filme para depois analisarmos os "figurinos de época", capazes de dar significado à mensagem de Glauber Rocha.

Paulo Martins, o protagonista, aparece com roupas informais, muitas vezes está com camisa semi-aberta. Paulo veste-se como Glauber, ele foi criado pelo diretor/autor do filme *à sua imagem e semelhança*, pois através de Paulo Martins o cineasta apresenta questionamentos próprios como o papel do intelectual na sociedade e a sua ambigüidade ideológica. Paulo Martins sintetiza as angustias da intelectualidade da época.

Felipe Vieira é um personagem que combina os trejeitos de vários governantes brasileiros anteriores ao Golpe Militar e é o seu figurino que denota isso. Os cabelos despenteados lembram os de Jânio Quadros, o terno apresenta semelhanças com os de Vargas e o discurso sobre a sacralidade do sangue das massas associa-o diretamente a João Goulart e coloca em foco a história política brasileira.

A personagem Sara tem uma função importante no filme, ela funciona como se fosse a consciência de Paulo. Suas roupas são discretas, ela está à sombra do poeta... Sobriedade, equilíbrio e convicção, essas são as características da personagem, daí um figurino sóbrio cinza, quase imperceptível.

Julio Fuentes é o personagem que simboliza os interesses da burguesia brasileira, que forneceu apoio às reformas de base, porém se desligou desse projeto à medida que seus interesses voltaram-se para parcerias com o capital estrangeiro, simbolizado no filme pela empresa-entidade invisível EXPLINT. Para indicar seu pertencimento à alta burguesia, Fuentes aparece sempre de *smoking*.

Um destaque especial deve ser dado ao figurino de Danuza Leão, que interpreta Silvia, um personagem enigmático, representante da alta burguesia, ex amante de Paulo e que faz companhia a Diaz. Todo glamour é reservado a esse figurino, cuidadosamente pensado por Glauber Rocha, que delegou a Guilherme Guimarães a tarefa de concretizá-lo. São roupas de tecidos finos, com ornamentos variados, possivelmente para associar a personagem ao mistério que a envolve.

Consideramos a concepção dos figurinos de cada personagem como sendo de suma importância para a construção e argumento do filme, porém priorizaremos aqui, a título de análise, o que optamos por chamar de figurinos com intenção alegórica.¹⁶⁸

Ao desenvolver tais cenas, Glauber procurou fazer alusões a fatos históricos que fazem parte do imaginário cultural do país. Dessa forma, a alegoria sobre o descobrimento ganha contornos especiais pelo teor de crítica e torna-se um dos

¹⁶⁸ Etimologicamente, o grego *allegoria* significa "dizer o outro", ou seja, dizer algo diferente do seu sentido literal. Chamamos de "figurinos alegóricos", as roupas usadas por personagens que fazem menção a uma realidade diferente da que é apresentada no filme, mas que representa e/ou indica uma idéia específica, nesse caso, à manutenção do poder de caráter autoritário e "absoluto" no país. Em *Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representação* de Ella Shohat e Robert Stam há uma interessante análise do uso das alegorias no cinema do Terceiro Mundo. Os autores entendem como alegoria qualquer tipo de expressão que demande decifração. Um dos filmes por eles analisados foi *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. As relações que estabeleceram entre o filme, a estética barroca e a ópera remetem ao teatro épico de Brecht, citado várias vezes por Glauber em suas teorias.

pontos máximos do filme. A cena remete-nos ao "mito fundador", idealizado e divulgado no segundo Império Brasileiro - herdeiro direto dos colonizadores portugueses - através da pintura "A Primeira Missa no Brasil" de Vitor Meirelles. A locação da praia com uma enorme cruz fincada na areia sinaliza para a proposta de associar a cena ao referido quadro. Glauber utiliza um fato passado, que foi determinante para a construção do tipo de nação que se pretendia, para demonstrar a permanência do conservadorismo cristão que a ascensão de Diaz concretiza. Diaz usa um figurino contemporâneo ao filme, o mesmo terno escuro, ele está ladeado por um padre com um traje antigo do clero católico e por Clóvis Bornay, responsável por todos os "figurinos de época", que aparece como conquistador do século XVI, por fim a câmera focaliza um índio com cara de branco com traje decorativo.

Considerando que o terno é uma indumentária icônica do modo de vida da modernidade, podemos afirmar que esse figurino serve como item mantenedor da contemporaneidade do tema, enquanto que a mistura deste com os figurinos de época promovem uma alusão à idéia de permanência do estado de dominação desde o período colonial. Glauber também procurou demonstrar que estaríamos ainda presos ao conservadorismo cristão transplantado da Europa expansionista e à idéia de "branqueamento" da nação que exterminou índios e "esqueceu-se" de representar os negros em seu mito fundador. Na cena a omissão do elemento negro, ganha representatividade através da trilha sonora ao fundo, cuja marcação é um canto de origem afro.

Outra cena alegórica que lança mão do figurino para fazer-se entender é a da coroação de Diaz, ele veste o mesmo terno, mas agora usa um manto real ao estilo do século XVII, período do Absolutismo Monárquico, cujo maior representante foi Luís XIV. O manto aparece como um signo, remetendo-nos à vitória das forças conservadoras e autoritárias. Atrás de Diaz o personagem caricato do conquistador ibérico - com o figurino que mais se assemelha a uma fantasia dos

desfiles das escolas de samba - eleva uma coroa para consagrar a posse de Diaz. A cena da coroação prossegue com os súditos, vestidos com uniformes dos serviços do Antigo Regime, levantando a espada para saudar o novo "monarca". A estratégia alegórica de Glauber se consolida com a passagem de Diaz com os emblemas do Absolutismo: o cetro, a coroa e o manto.

A construção de um figurino alegórico procurou por todo tempo trabalhar com dados da cultura popular, incluindo no discurso imagético várias citações da História oficial, inclusive com uma incursão nos desfiles de carnaval ao inserir Clóvis Bornay, um ícone em fantasias de Carnaval, usando uma de suas criações para o filme. Dessa forma, podemos verificar mais uma tentativa de estabelecer relações com o imaginário cultural do país. Por fim, a associação de Diaz ao Absolutismo através do figurino pretende indicar o quanto, na visão glauberiana, a elite brasileira é, historicamente, a herdeira dos vícios implantados quando da invasão européia.

Destacamos a análise desse figurino com intenção alegórica como forma de entender que a grande contribuição do filme para a História do Cinema Brasileiro é a de conseguir interpretar e apresentar uma explicação para a derrota das esquerdas configurada pelo Golpe civil-militar de 1964, através de uma estética de ruptura, com características singulares, em que um dos elementos principais é justamente o uso de um figurino com atribuições estéticas e simbólicas. No filme *Terra em Transe* o figurino torna-se um elemento ideológico, à medida que expressa, como vimos, mensagens específicas. Dessa forma, pode-se dizer que a riqueza simbólica desse figurino foi capaz de vestir e revestir o transe brasileiro dos anos de 1960.



Figura 12- Clovis Bornay - Conquistador Ibérico



Figura 13 - Figurino de Guilherme Guimarães



Figura 14 - Os personagens Paulo, Sara e ao fundo, Vieira.

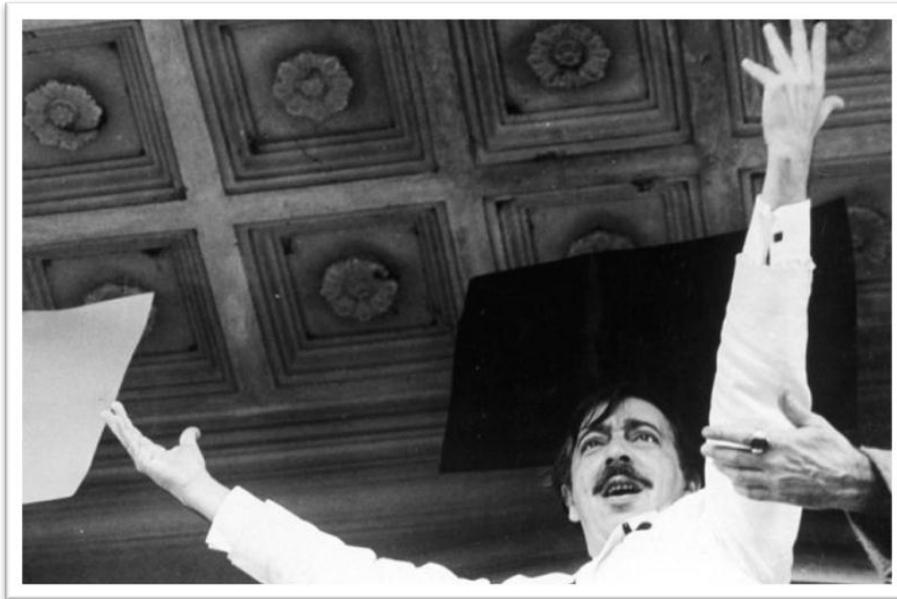


Figura 15 - Felipe Vieira, o governante latino-americano



Figura 16 - Detalhe do figurino da personagem Silvia



Figura 17- Porfirio Díaz



Figura 18- G. Rocha dirigindo os personagens com figurinos alegóricos



Figura 19 - Díaz na cena do "Mito fundador".

4.3 - Um cineasta *Tricontinental*: depois da Terra, a América em Transe

“Insisto num cinema de guerrilha como a única forma de combater a ditadura estética e econômica do cinema imperialista ocidental ou do cinema demagógico socialista”

Durante os trabalhos do filme *Terra em Transe*, o cineasta brasileiro deu início a um discurso que amadureceu e perdurou em seus manifestos posteriores: “o transe da América Latina”. Percebermos na trajetória de Glauber Rocha, a partir de então, a busca pelo cinema “Tricontinental” e como o cineasta se colocou como um articulador dessa possibilidade unificadora, Glauber promoveu um intenso intercâmbio, via correspondência com Alfredo Guevara, presidente do ICAIC e uma espécie de “ciclo de debates” foi mantida até o ano de 1973, último ano de permanência de Rocha em Cuba.

Nesse ano as aproximações entre os cineastas gradativamente serão desfeitas, pois a partir de 1971 foi implementada uma austera política cultural no país. O I Congresso Nacional de Educación e Cultura foi palco de um discurso de Fidel Castro que inaugurou uma fase em que a intelectualidade passou a ser ostensivamente vigiada. Nesse período verificamos o aumento da dependência econômica de Cuba em relação à URSS, um controle excessivo sobre a produção cultural e a perseguição política aos críticos do Regime. O contexto histórico cubano, a partir de 1971, impôs a ruptura com as propostas de autonomia na produção cultural.

É dessa época o desfecho do Caso Padilha, um marcante acontecimento que demonstrou aos intelectuais entusiastas da Revolução Cubana a mudança de foco em relação às artes e as letras. Em 1967 o escritor Heberto Padilha publicou um elogio ao romance *Três Tristes Tigres* de Guillermo Cabrera Infante, em seu texto Padilha acaba sinalizando para certo desprezo aos romances e obras literárias

de intelectuais do partido comunista vinculados aos padrões do realismo socialista, cuja temática exaltava a revolução e a linguagem era didáticas, desprovida de preocupações estéticas. No jornal *El Caimán Barbudo* um grupo de escritores ligados a “ala stalinista” acusou Padilha de aliado da burguesia e de seus conflitos existenciais num momento em que todas as forças revolucionárias deveriam se unir para a construção do socialismo em Cuba. Por isso foi preso em 1971 e recebeu o apoio de intelectuais europeus e latino americanos que lamentavam a falta de liberdade intelectual em Cuba.



Figura 20 Cartaz do *III Encuentro Tricontinental de Artes* - Havana, 1969.

Padilha foi forçado a fazer uma autocrítica, materializada em uma carta dirigida à União de Escritores Cubanos, que também foi denunciada como um absurdo político por intelectuais como Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Alain

Renais, Susan Sontag, Gabriel Garcia Marques, Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, entre outros.¹⁶⁹

Foi nesse contexto de início da repressão mais acirrada e disputas pela hegemonia na produção cultural por parte dos dogmáticos e anti-dogmáticos que Glauber Rocha articulou mais efetivamente sua viagem para Cuba. Por isso analisamos as idéias de Glauber Rocha para um cinema unificado na América Latina através das seguintes fontes: **Cartas entre os anos de 1965 e 1973** (correspondência trocada entre Glauber Rocha e Alfredo Guevara, presidente do ICAIC); uma longa entrevista de Glauber a Federico de Cárdenas intitulada *O Transe da América Latina* (1969) e os manifestos escritos por Glauber: *Tricontinental* (1967); *América Nuestra* (1969); *A Estética do Sonho* (1971), todas datadas de um período anterior à sua chegada em Cuba e, posteriormente, verificamos suas declarações no período de sua permanência na ilha. Nosso objetivo foi demonstrar como Glauber Rocha manteve sua intenção de realizar o cinema Tricontinental, como o ICAIC continuou a ser o fomentador dessa possibilidade e, por fim, como ocorreu o desfecho.

“Tricontinental, qualquer câmera aberta sobre as evidências do Terceiro mundo, é um ato revolucionário.” Glauber Rocha iniciou assim seu Manifesto Tricontinental em 1967, um tema inspirado certamente pela Conferência Tricontinental de Havana, em solidariedade aos Povos da Ásia, África e América Latina, ocorrida em janeiro de 1966. O documento conclamava os povos dos três continentes a exercer um cinema revolucionário, porém deixa claro que esse cinema não deveria abrir mão dos princípios estéticos “Se no caso do cinema Tricontinental a estética vem antes da técnica é justamente porque a estética tem mais a ver com a ideologia do que com a técnica”. O cinema tricontinental deveria se realizar, então, entre os poemas e os fuzis, os filmes vistos como armas de conscientização; “Tricontinental, que a poesia é uma práxis revolucionária”.

¹⁶⁹ Cabrera Infante, depois de participar ativamente de instancias ligadas ao cinema e à cultura do estado cubano pré e pós revolucionário, rompeu em 1965 com as diretrizes políticas de Cuba e iniciou um exílio na Europa.

Entretanto essas formulações tanto ganharam adeptos quanto críticos no interior da própria rede do NCL.

Desde o início dos trabalhos do ICAIC até o final da década de 1970, Glauber Rocha manteve uma correspondência regular com os cineastas cubanos. Nessas cartas conseguimos perceber uma tentativa insistente de justificar as abordagens e de explicar o movimento do Cinema Novo no Brasil. Tal atitude foi uma reação contra as acusações feitas por cineastas latinos americanos mais dogmáticos que classificavam o Cinema Novo como um movimento imaturo e burguês, preocupado somente com os exercícios estéticos e não com a luta revolucionária.

E nós tivemos a sabedoria de não fazer nenhum manifesto teórico, nenhuma crítica moralista a outros cinemas, nenhuma "palavra de ordem" oportunista. Apenas apresentamos *A estética da violência*. **Anos depois, em Viña Del Mar (não me lembro o ano), fomos surpreendidos pela acusação de Solanas: para ele, e para um grupo de cineastas revolucionários apressados, *La hora de los hornos* era o verdadeiro cinema revolucionário e nós, os brasileiros, que lutávamos contra uma ditadura implacável, éramos "comprometidos com o sistema".** (...) Nós os cineastas do "cinema novo", queríamos a unidade do cinema latino-americano. Logo depois o "cinema do terceiro mundo", inspirado na Tricontinental de Che. Publiquei nos Cahiers du Cinema, em 1967, o manifesto do cinema Tricontinental. Mas nessa época nós já sabíamos que os setores mais covardes e medíocres do cinema brasileiro se uniam a nossos "concorrentes" latino-americanos para nos combater. (grifos nossos)

Esse trecho faz parte de uma extensa carta escrita a Alfredo Guevara, presidente do ICAIC, em maio de 1971, a qual Glauber pede para ser publicada na íntegra e em português, pois temia as traduções. O pedido não foi considerado e a carta foi veiculada em espanhol e tendo vários de seus trechos omitidos, inclusive o que menciona o impasse entre os posicionamentos de Solanas em Viña Del Mar contra o cinema novo. Surge, assim, a pergunta: porque essa omissão? A carta,

entretanto, torna-se um importante documento para nós porque mais do que explicitar um conflito demonstra as particulares definições de cinema revolucionário e deixa claro que o NCL apresentou distinções entre seus integrantes, não podendo ser visto como grupo homogêneo e sim como um foco criativo com ideais comuns, próprios de uma geração.

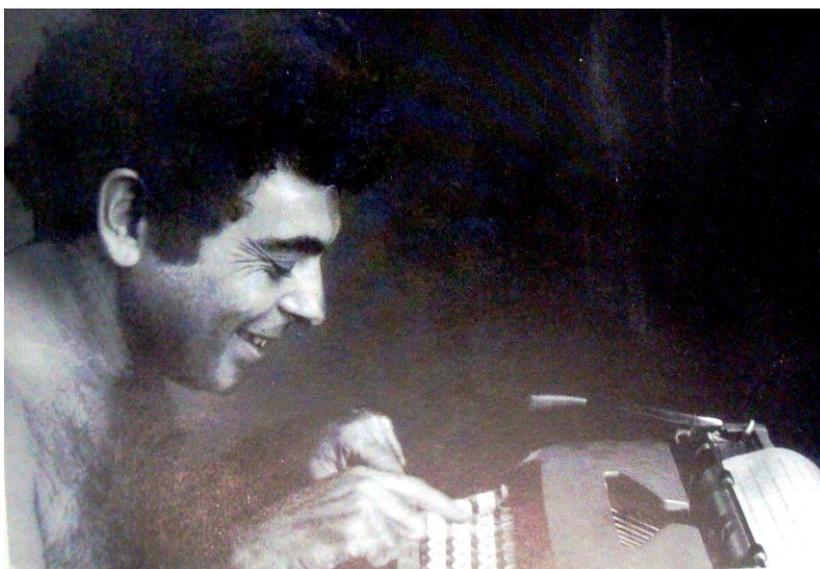


Figura 21 - Glauber Rocha na produção do roteiro de Terra em Transe, 1967.

Essa importante carta apresenta ainda justificativas muito intencionais para a produção e posturas dos cineastas do Cinema Novo brasileiro. O projeto do cineasta brasileiro era ir para Cuba, financiado pelo ICAIC. É provável que Glauber Rocha enxergasse no ICAIC uma possibilidade realizadora para suas pretensões cinematográficas e Cuba um lugar propício para tal: "Eu considero o cinema cubano a vanguarda do cinema socialista do mundo." Afirmou logo no início da carta. E isso se explicita em outra carta, escrita pouco tempo depois – 09/09/1971 – "Estou disposto a fazer um filme sobre a política latino americana em Havana, pois o filme deve ser continental" e mais adiante "No caso do meu projeto há sempre a possibilidade de uma co-produção se for do interesse do ICAIC." Após ter sido a proposta aceita, o cineasta desembarcou na ilha em novembro de 1971, com o

projeto de realizar História do Brasil em parceria com o brasileiro Marcos Medeiros, que lá já estava exilado.

Logo após sua chegada em Cuba, Rocha concedeu duas entrevistas que, em 2002, quase 30 anos depois, foram o ponto de partida para um longa-metragem intitulado *Rocha que Voa*, cujo diretor é seu filho Erik Rocha. O longa-metragem dirigido pelo filho traz depoimentos importantes não só sobre a permanência do pai em Cuba, mas também sobre a construção e vivência do que se chama até hoje de Nuevo Cine Latino Americano. O filme de Rocha, o filho, permite uma interessante reflexão sobre a relação memória e história e permite-nos pensar nas intercessões e nos distanciamentos entre o ofício do historiador e o do cineasta.

O maior desafio de qualquer documentarista que se propõe a trabalhar nos meandros da História é o de tentar reunir as importantes e variadas fontes dessa memória para revitalizá-la e criar uma ponte que gere uma reflexão atual sobre o tempo presente.¹⁷⁰

O trecho da apresentação de Erik Rocha para o livro que traz a integra das entrevistas de Glauber é sugestivo, a nós historiadores, pois além de pensar a memória como mecanismo de revitalização e reflexão sobre o presente, evidencia as práticas significadoras de um dado projeto de memória, tal como já discutido no primeiro capítulo. Como parte da construção deste projeto de memória, Rocha, o pai, sinaliza nas entrevistas que o cinema será o primeiro movimento artístico de unificação cultural e política da América Latina. Dessa forma, verificamos que Glauber, assim como sua geração nutria o sonho de que o cinema era a arte capaz de unir a América Latina, sendo o NCL o marco fundador desse cinema.

“(…) E existe inclusive uma espécie de comunidade ideológica e profissional que justifica minha presença em Cuba. Porque, vindo á Cuba para ficar algum tempo trabalhando com os

¹⁷⁰ ROCHA, Erik. **Rocha que voa**. América latina, África, o papel do intelectual, cinema, poesia, política, a memória em transe. A íntegra das entrevistas que deram origem ao filme. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

companheiros do ICAIC, eu me sinto praticamente em casa. Porque não existe nenhuma diferença, nem ideológica, nem técnica, profissional ou cultural no meu trabalho e no meu diálogo com os cineastas cubanos”.¹⁷¹

A possibilidade de um cinema unificado, apesar de não ter se concretizado efetivamente, instigou os cineastas que passaram a valorizar suas produções, que foram cada vez mais reconhecidas internacionalmente. Nesse contexto, Glauber escreve o manifesto “A Eztétyka do Sonho”, uma metáfora para a superação do cinema colonizado para o cinema revolucionário. Manifesto de ruptura radical em diversos sentidos, encerra um ciclo da obra e pensamento de Glauber e abre outro, ao seu ver, livre de amarrar políticas e com plena liberdade individual com autonomia para primar a arte no interior do processo revolucionário.

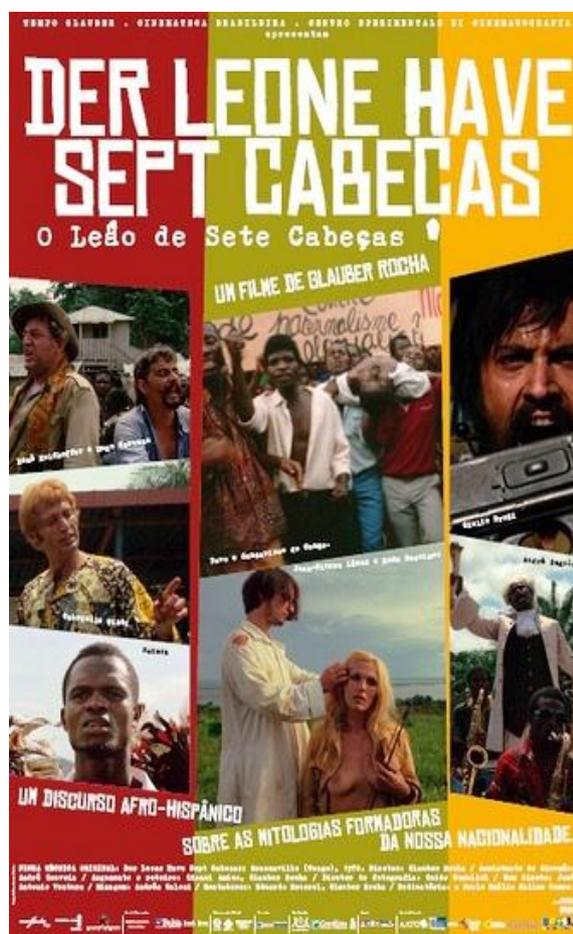
¹⁷¹ Idem, p.82.

No filme *O leão de sete cabeças* Glauber parece ter conseguido materializar seu cinema tricontinental.

Os personagens da trama: a mulher loura, que representa o imperialismo devorador da África; o agente da CIA, louro americano; o padre, representante do cristianismo colonizador na África; os negros, que serão libertados por um chefe revolucionário, Zumbi e finalmente o personagem guerrilheiro, que representa a luta guerrilheira na América Latina sintetizam a circularidade pensada pelo cineasta baiano.

“Coloquei esse personagem na África para fazer uma referencia à unidade tricontinental”.¹⁷² Sua iniciativa individual buscou concretizar sua estética do sonho, projetando suas alegorias como forma de afirmação de um cinema de adesão às causas tricontinentais.

Figura 22 - Cartaz do Festival de Berlim, onde o foco é o discurso afro-hispânico sobre as mitologias formadoras da identidade nacional, 1970.



¹⁷² ROCHA, Erick. Op. Cit. p. 96.

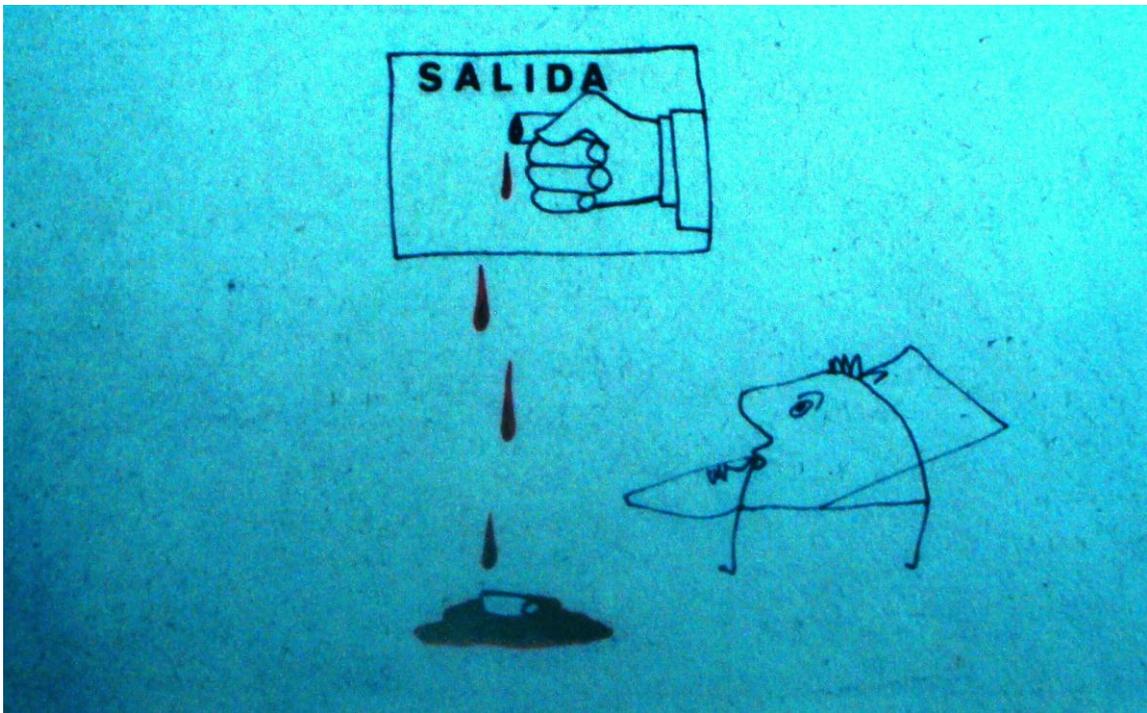


Figura 23 - Saída - Desenho de Tomás Gutiérrez Alea

Considerações Finais

“Los rostos que aqui ríen / em esta foto
amarilla/com um fundo de de olas barrosas/y uma
roca barrosa,/ adónde estarán riendo ahora, si
todavía sí ríen?”
(Ernesto Gardenal)



Figura 24 - Alea, com bigode *a la* Clark Gable, Guevara, Canel e outros acompanhando o embarque de Titón aos Estados Unidos, incumbido de comprar equipamentos técnicos para o ICAIC - 1959. Fotografia presente na capa do livro: *Cine cubano nos anos sessenta: mito y realidade* de Juan Antonio Garcia Borrero, 2007.

Se, é verdade que, “apenas criticando o mito se põe em relevo a fascinação que existe sobre ele”, tal como nos afirma o escritor italiano Claudio Magris, parece-nos pertinente encaminharmos nossas considerações finais sobre este trabalho,

interpretando uma pequena estrofe recitada no período pós-revolucionário. A

estrofe escrita por Ernesto Gardenal, faz alusão a uma fotografia cujos protagonistas são alguns dos nomes mais representativos do ICAIC em sua primeira versão. Aproveitando o clima de rememoração vivido por Cuba, desde os últimos anos da década passada, o historiador do cinema Cubano, Juan Antonio García Borrero, interpreta esta estrofe questionando sobre o que o futuro faria com os “rostos amigáveis” dos protagonistas da foto. Para o autor de: *Cine Cubano de los sessenta: mito y realidade*, lançado em finais de 2007, há muito mais entre a foto

azulada da estrofe e as histórias que a partir dela podem ser contadas. E estas passam necessariamente pela zona de contato entre a realidade e o mito.

O livro que se inspirou no papel do ICAIC como irradiador de uma latinidade constestadora ao longo dos anos sessenta, lança mão da estrofe epígrafe visando questionar sobre como os personagens principais da alusiva foto estariam anos após a fotografia ter sido produzida. Neste tempo, arte e política pareciam ter encontrado o raro tempo comum no qual as vanguardas de ambas as expressões e reconheceram idênticas em seus interesses mais imediatos.

Este grupo da fotografia tampouco saberia que, tempos depois, viveriam crises internas dentro do instituto, que determinariam o fim dos afetos, e levariam muitos deles ao exílio ou até à morte. Por isso, em uma análise como a proposta nesta tese precisamos antes de tudo ter em mente uma perspectiva dual: se por um lado tratamos de pessoas, de ideologias e idiosincrasias revertidas em modus de se ver e sentir o mundo, de outro buscamos compreender como as práticas sociais deste grupo se consolidou (tal como acreditamos) em uma rede profícua de solidariedades e sociabilidades distintas, que teve como dinâmica o pêndulo que possibilitou-nos perceber as dimensões plurais construídas por este grupo de cineastas latinoamericanos, sendo estes protagonistas ou coadjuvantes.

São infindáveis as possibilidades de se estudar este grupo, constituído em torno do ICAIC. Podemos analisar este instituto por meio de seus integrantes, por meio dos filmes que financiou, por meio das relações de seu staff, das brigas hierárquicas e das buscas por posições no campo de influencias, mas privilegiou-se neste trabalho o entendimento de como tais cineastas construíram uma dada rede de trocas efetivas e simbólicas que acabou por marcar de maneira indelével a participação de todos estes atores na história do instituto. A construção de uma perspectiva revolucionária, contestatória, engajada, possibilitou a esses latino-americanos estabelecer uma pauta de contradição frente ao poderio econômico-cultural hegemônico (leia norte-americano) de maneira a sustentar um tipo

específico de fazer e mostrar os feitos de uma América-Latina que começava a se conhecer como alternativa viável, sobretudo ideológica e culturalmente.¹⁷³

Cuba aparece como epicentro cultural, pois todas as ousadias estéticas e excessos poderiam ser perdoados ou justificáveis, durante o período aqui estudado, na medida em que o propósito de se defender a Revolução e seus mitos fosse declarado. Assim, até mesmo o discurso de Glauber era aceito em nome da bandeira da "arte revolucionária" por ele empunhada e recomendada aos demais cineastas cubanos ou não. Estes, segundo suas palavras, deveriam se abrir ao "misticismo libertador latino-americano", já que "a mais forte arma do revolucionário é o irracionalismo libertado".¹⁷⁴

As ideias de Glauber nessa época reverberavam internacionalmente e tinham grande aceitação. Alguns cineastas latino-americanos chegaram a colocá-lo como o ideólogo do *Nuevo Cine Latinoamericano*, fato reiterado, por exemplo, numa entrevista realizada em Cuba, em 1971, com o cineasta chileno Miguel Littín, que ratificava o slogan "Uma ideia na cabeça, uma câmera na mão", conclamando os cineastas a seguirem o mote cinemanovista.¹⁷⁵

As relações harmônicas, entretanto, não durariam por muito tempo e, novamente, impulsionados pelo contexto, os cineastas iniciaram um período de divergências mais latentes, a começar pelo próprio Guevara e Glauber. Em 1972, como já mencionamos, Glauber, juntamente o brasileiro Marcos Medeiros, produziram no ICAIC o filme *História do Brasil*, um documentário preto-e-branco, inicialmente com sete horas de duração, montado a partir das colagens de trechos de 47 filmes brasileiros pertencentes ao acervo do instituto. A estrutura disforme dessa obra, ora "épica e didática", ora alegórica, desagradou Alfredo Guevara, que

¹⁷³ Para nos aprofundarmos nesta ideia um interessante exercício é a leitura do segundo capítulo do livro de Borrero: *Todas las películas del ICAIC del A a la Z*. BORRERO, Juan Antonio García. **Cine Cubano De los sessenta: mito y realidad**. Libros del Ultramar, Festival de cine ibero-americano de Huelva Ocho y Medio, Libros de Cine. Madrid, 2007, p.162.

¹⁷⁴ Rocha, G. Apud AVELLAR. *Op. cit.*, pp. 88, 90.

¹⁷⁵ *Cuba Internacional*, La Habana, julho/1971. Apud AVELLAR. *Op. cit.*, p. 169

retirou o nome do ICAIC dos créditos finais do filme.¹⁷⁶ Esse episódio encerrou a estada de Glauber Rocha na ilha de Fidel e manifestou concretamente o descontentamento de Guevara em relação às posturas que Rocha vinha assumindo. O cineasta brasileiro continuou a defender a autonomia da arte e a reafirmar sua postura de vanguarda, o que anteriormente era permitido e até festejado tornou-se um complicador no momento de endurecimento do regime e de associação definitiva ao Realismo Socialista.

Balizado pelo discurso da sua *Estética do Sonho*, Glauber prosseguiu sua pregação itinerante e esses encontros e desencontros vividos na ilha de Fidel evidenciam as diferenças existentes entre o fazer e o pensar sobre cinema, duas instâncias distintas, mas que os cineastas do NCL pretenderam unir e, mesmo reconhecendo seus ritmos e códigos particulares, ousaram se reunir em coro para escreverem a história do cinema latino americano. Em torno desse tema central os cineastas gravitaram e buscaram, dentro da pluralidade de referências estéticas, receitas possíveis para a representação da América Latina.

Como comprovação desses intercâmbios discutimos ao longo do trabalho como os escritos de Julio García Espinosa dialogaram com as ideias de Glauber em "*Por un cine imperfecto*" escrito em 1969, texto no qual reitera a justificativa do cineasta brasileiro de que o cinema latino-americano não tinha que ser tecnicamente perfeito, uma vez que o conceito de perfeição havia sido "herdado das culturas colonizadoras". Posteriormente, Espinosa desenvolveu sua tese sobre o "*cine imperfecto*" mostrando soluções práticas aos obstáculos existentes às dificuldades da produção cinematográfica em Cuba e defendendo o que chamou de "nueva poética interesada", presente, a seu ver, no filme *Terra em Transe*.

Em contrapartida Tomás Gutiérrez Alea publicou, como vimos, a "*Dialéctica del Espectador*" onde, apesar de afirmar que cabia ao cinema extrapolar

¹⁷⁶ Devido a esse rompimento, *História do Brasil* só viria a ser finalizado em 1974, em Roma, onde foi abreviado para 158 minutos.

a representação da realidade, concordando com Glauber sobre algumas questões estéticas, o reconhecido cineasta cubano deu maior ênfase à responsabilidade do cineasta na tarefa da conscientização política, numa perspectiva bem diferente do posicionamento de Glauber, dizia que "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".

Assim, analisando textos, ensaios e artigos escritos por esses autores tornou-se possível detectar desejos comuns em suas tentativas de definição dos objetivos do novo cinema latino americano. Dentre tais anseios podemos dizer que o que se concretizou foi o de criar um discurso próprio, libertador, de maneira que este, além de instrumento conscientizador, fosse também uma "voz" ecoante que promovesse espaços de crítica e reflexão. Atingindo ou não o grande público esses cineastas reabilitaram a ideia de América Latina como "Pátria Grande", como costumava se referir Fernando Birri, e, com seus *projetos de memória*, conseguiram se consolidar como referências fundamentais e também fundadoras da cinematografia latino americana. Consideramos que este conjunto de cineastas, por se constituírem como um movimento não se prendeu somente à arte cinematográfica para expressarem seu pensamento, mas produziu também um considerável material escrito, além de diversas declarações, capazes de revelar muito de seu projeto transformador.

A opção por um cinema engajado abriu um *campo de possibilidades* favorável para aqueles cineastas que discutiam sobre cinema e queriam mudar as formas de produção cinematográfica na América Latina, mas, até então, não dispunham de ferramentas ou interlocução para levar a cabo tal projeto. Então, unidos em torno de um projeto de transformação, os cineastas deste grupo iniciaram suas produções marcadas pelas características de denúncia e conscientização.

Queriam inserir a arte cinematográfica, no contexto cultural latino-americano, como a concebiam: livre das imposições de mercado, cercada pelo

compromisso com a “verdade revolucionária e libertária”. A verdade, para eles, era a verdade do subdesenvolvimento, das agruras e das belezas da periferia. Almejavam enfocá-la para que, através dela, surgisse a consciência do papel social dos homens na causa pela sua libertação da mentalidade colonizada, que os relegava a todas as formas de miséria e indignidade.

Consolidou-se, assim, na esfera da produção cultural, uma *geração* responsável por um movimento cinematográfico que construiu seu projeto com originalidade, ao romper com as formas de produção predominantes, e, principalmente, por ter a convicção de estar realizando filmes “descolonizados”, “conscientes da realidade do subdesenvolvimento”. Para que se consolidasse o *projeto* destes cineastas, foi preciso mostrar ao público, à crítica e aos produtores do cinema estrangeiro a alteração que pretendiam causar. As propostas contidas em seu projeto transformador corroboravam as características presentes no cinema moderno, consolidando um “cinema obra de arte engajada”, inovador ao permitir a expressão de um estilo próprio aos latino-americanos.

Recuperar as trajetórias individuais desses cineastas, bem como, redesenhar suas relações de sociabilidade foi um exercício prazeroso e inquietante, pois, simultaneamente que me aproximava dos atores sociais em questão, me impunha uma questão de fundo: como interpretar os projetos, manifestos, entrevistas e cinematografias sem me perder na imersão do objeto estudado? Como criar o necessário distanciamento, uma vez imersos nas questões que julgamos mais representativas, mais significantes? Talvez tenha sido este o maior dos desafios enfrentados na redação deste trabalho. Nesse sentido, o conteúdo analítico compilado neste estudo, reuniu dados que nos possibilitou situar o movimento do *Nuevo Cine Latino Americano*, sua *trajetória* e *projeto*, diante dos acontecimentos de sua época.

A busca pela interpretação desses diferenciados discursos foi fundamental para que pudéssemos enxergar na produção cinematográfica desses cineastas latino-americanos posições convergentes sobre vários pontos de vista.

Historiar a trajetória deste movimento possibilitou perceber que as trajetórias individuais desses cineastas e seus pontos de contato convergiram para um ideário que influenciou outros intelectuais e artistas.

A correlação existente entre o discurso cinematográfico latino-americano e suas bandeiras políticas informou as teorias que deram suporte conceitual à pesquisa. Nossa principal análise recaiu sobre a relação da teoria com a práxis dos autores do *Nuevo Cine* como uma construção de discurso pautado pela *identidade*. Demonstramos como se construiu esse discurso cinematográfico entendido como de vanguarda dentro das particularidades do que se convencionou chamar *cinema moderno*. Por isso, a criação do ICAIC como um lugar de construção da memória revolucionária foi o mote para que nossa abordagem focasse a política cultural do estado cubano pós-revolucionário. Avaliamos também o cenário em que ocorreu este projeto de revolução dos novos cinemas na América Latina, bem como suas recepções e ecos, tendo em vista o fato de que, como vimos, pensaram continuamente na construção de um *Projeto de Memória*. Projeto esse que vive hoje sua consolidação, pois notadamente é utilizado como referência cinematográfica para as produções latino americanas atuais. Assim, percebemos como esse discurso comum foi preponderante na criação de uma identidade.

Ao enfatizarmos as aproximações estéticas e ideológicas entre as obras de Glauber Rocha e Tomás Gutierrez Alea e nos aprofundamos na leitura dos artigos contidos na *Revista Cine Cubano* percebemos como as contradições que cercavam Alea e Glauber foram a chave para estabelecermos um diálogo entre o filme, "*Memórias do Subdesenvolvimento*" e "*Terra em Transe*", que, por meio de alegorias, definiu o caráter de resistência e registro histórico, pensado por ambos os cineastas.

Conclui-se com isso, que a cinematografia latino-americana dos anos 1960 (seus autores, manifestos, discussões e inflexões) se constituiu no ápice de uma trajetória de buscas de identidade calcada na projeção de um futuro menos subserviente ao chamado mundo imperialista. Instrumento de emancipação cultural obteve relativa adesão que durante pouco mais de uma década formatou o tipo de cinema que os países latinoamericanos construíram. Faltam-nos, agora, maiores

estudos sobre seus aderentes, o que certamente ampliará os debates sobre as cinematografias e seus projetos de emancipação. Por isso, buscou-se analisar partes desta trajetória, chamando a atenção para o fato de que, com ou sem lentes de aumento, a cinematografia latino-americana merece ser mais bem conhecida.

Lista de Fontes:

- ALEA, Tomás Gutierrez. *Dialética do Espectador*. 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.
- DESNOES, E. Texto escrito para a edição de **Memorias del subdesarrollo** da editora Letras Cubanas, em 2003.
- ESPINOSA, J. G. Por un cine imperfecto. In: **La Doble Moral del Cine**. Habana: Escuela Internacional de Cine y Televisión; Madrid: Ollero & Ramos, 1996.
- Brasiliense: Embrasil, 1983.
- GARCIA ESPINOSA, Julio. **Por un cine imperfecto**. Caracas: Rocinante, 1973.
- IBARRA, Mirtha. **TITON – volver sobre mis passos**. Uma seleccion epistolar de Mirtha Ibarra. Ediciones Autor. Madrid, 2008.
- LABAKI, Amir. **Solanas por Solanas: um cineasta na América-Latina**. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- OROZ, Silvia. **Tomás Gutierrez Alea, os filmes que não filmei**. Anima, Rio de Janeiro, 1985.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrasil, 1981.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Ivana Bentes. (Org). São PAULO: Cia das Letras, 1997.
- ROCHA, Eric. **Rocha que voa: América Latina, África, o papel do intelectual, cinema, poesia, política e a memória em transe**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- SANJINES, Jorge. **Grupo Ukamau. Teoría y práctica de un cine junto ao Pueblo**. 2ª Ed. Mexico: Siglo XXI, 1980.
- SOLANAS & GETINO La cultura nacional, el cine y La Hora de los Hornos. **Cine Cubano**, nº. 56/57, Havana, março de 1969.

Referências utilizadas:

ANDREW, J. Dudley. **As Principais Teorias do Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

AVELLAR, José Carlos. **Antologia del cine latino-americano**. Valladolid: Andres Martin, 1991.

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

BARNES, J.A. Redes Sociais e processo político. In: **A antropologia das sociedades contemporâneas**. Organização e introdução de Bela Feldman-Bianco. São Paulo, Global, 1987.

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

BAUGARTEN, Vera. A relação dos espectadores com as imagens visuais no cinema. Ver em: (<http://www.revistaav.unisinos.br/index.php?e=2&s=9&a=38>)

BAZIN, André, Et Al. La politique des auteurs. Jean Narboni, Alan Bergala (Org). 2ª Edição, Paris: **Cahiers du Cinéma/Étoile**, 1984.

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

BERNARDET, J-C. **O autor no cinema: a política dos autores**. França – Brasil anos 50 e 60. São Paulo, Brasiliense/Edusp, 1994.

BIRRI, Fernando. **El alquimista poético-político. Por um nuevo cine latino-americano. (1956-1991)**. Madri: Cátedra, 1996.

BORRERO, Juan Antonio García. **Cine Cubano De los sessenta: mito y realidade**. Libros del Ultramar, Festival de cine ibero-americano de Huelva Ocho y Medio, Libros de Cine. Madrid, 2007.

BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Lisboa/RJ, Difel/Bertrand Brasil, 1989.

- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo, Perspectiva. 3ª ed. 1992.
- CAETANO, Maria do Rosário. **Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- CANCLINI, N. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusc, 2000.
- CANEVACCI, M. **Antropologia do Cinema**. São Paulo: Brasiliense. 2ª ed. 1990.
- CARDOSO, Ciro F. S. **Uma proposta metodológica para a análise histórica de filmes**. Niterói, UFF. mimeo.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da Identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CATANI, A. e OROZ, Silvia. Indústria Cinematográfica na América Latina: um paradigma de modernidade (Anos 30-40-50). p 307-309. In: BESSONE, Tânia. e QUEIROZ, Tereza (Orgs.). **América Latina: Imagens, Imaginação e Imaginário**. São Paulo: Edusp, 1997.
- CHARTIER, Roger O mundo como representação. In. **À beira da falésia. A história entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 2002, p. 61-79.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1990.
- EISENSTEIN, S. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.
- ESCOSTEGUY, Ana. **Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- EVORA, José Antonio. **Tomás Gutierrez Alea**. Madri: Cátedra, 1996.
- FACINA, A. **Literatura e sociedade**. UFF: Rio de Janeiro, 2006.
- FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

- FERRO, M. *O Filme: uma contra-análise da sociedade?* In: LE GOFF, J. & NORA, P. (Orgs.). **História: Novos objetos**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. In: Burguière, André. **Dicionário das Ciências Históricas**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1983.
- FONTES, Bruno S. Maior & STELZIG, Sabina. *Sobre trajetórias de sociabilidade*. (http://revista.redes.rediris.es/webredes/novedades/breno_sabina.pdf)
- FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Portugal, Lisboa: Passagem, 1992.
- FRANCIA, Aldo. **Nuevo cine latino-americano en Viña del Mar**. Santiago: Artécien/ Cessoc, 1990.
- FRANCASTEL, P. **A Realidade Figurativa**. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- GALASKIEWICZ, Joseph. **Advances in social network analysis**. London, Sage Publications, 1994.
- GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean- Claude. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense: Embrafilme, 1983.
- GERBER, Raquel. **O Mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1982.
- GIRARDET, Raoul. *Du concept de génération a la notion de contemporanéité*, **Revue d'Histoire Moderne**, Paris, L'Harmattan, n. 4, 1991
- golpe e a ditadura militar. 40 anos depois*. Bauru. Editora da Universidade do Sagrado
- GETINO, Octavio. **Cine argentino: entre lo possible y lo deseable**. 2ª Ed. Buenos Aires: Ciccus/Incaa, 2005.
- GETINO, Octavio & VELLEGGIA, Susana. **El cine de las história de la revolucion: aproximacion a las teorias y practicas del cine politico dela America Latina (1967-1977)**. Buenos Aires: Altamira, 2002.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz e Terra, 1980.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GUEVARA, Alfredo & ZAVATTINI, Cesare. *Esse diamantino corazón de la verdade*. Camilo Perez Casa I (Org.) Trad. Mayerín Bello. Madri: Iberautor, 2002.

HEREDIA, Fernando M. *Nossa América e a Águia Temível*. p. 205. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Op. cit.*

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos**. O breve século XX. 1914-1991. São Paulo: Cia. das Letras, 2 ed. 1996.

HUYSEN, Andreas. *A dialética oculta: vanguarda, tecnologia e cultura de massas*. In:

IANNI, Octavio. **O Labirinto Latino Americano**. Petrópolis: Vozes, 1993.

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

JAMESON, Frederic. **As Marcas do Visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KORNIS, Mônica A. *História e Cinema: um debate metodológico*. In: **Revista Estudos Históricos**. n. 10. Rio de Janeiro: FGV/FBB, 1992.

KORNIS, Monica. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

KRAKAUER, S. **De Caligari a Hitler**. Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LABAKI, Amir. **O olho da Revolução**. O cinema urgente de Santiago Alvarez. São Paulo: Iluminuras, 1994.

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

LIMA, Luiz Costa. (Org.) **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Editora Saga.

LOWY, 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.

MAUAD, Ana M. **Através da Imagem: fotografia e história**. In: **Revista Tempo**. Vol. 1, n. 2. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 1996.

MAUAD, Ana M. *“UNE – somos nós” – a fotografia como gesto, Bahia, 1979*. Artigo que integra o projeto de pesquisa: *Imagens contemporâneas: práticas fotográficas e os sentidos da história na imprensa ilustrada (1940-1970)*. Bolsa de produtividade CNPq. 2009.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: perspectiva, 1972.

MORENO, Antônio. **Cinema Brasileiro. História e Relações com o Estado**. Niterói/Goiânia: EDUFF/CEGRAF/UFG, 1994.

MORENO, P. F. **Brasil em Transe: cultura nacional e Revolução na obra de Glauber Rocha (1961-1967)**. Niterói: UFF, Dissertação de Mestrado, 2000.

MORENO, P.F. **Cinema e política na América-Latina. Anais do III Simpósio de Política e Cultura**. USV – Vassouras, RJ, 2010.

MORIN, E. **Cultura de massa no século XX**. Vol. 1. 9 ed. São Paulo: Forense Universitária. 1997.

NEVES, David E. **Cinema Novo no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1966.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. In: *Projeto História*. São Paulo, nº 10, p. 7-28, dez. 1993.

NOVAES, Adauto (Org.). **Oito Visões da América Latina**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2006.

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.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. Cultura Brasileira e Indústria Cultural. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PARANAGUÁ, Paulo. **Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood**. Porto Alegre: LPM, 1984.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REMOND, René. **Por uma história política**. FGV, Rio de Janeiro, 2003.

REZENDE, Sidney (org.) **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da Revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Record, 2000.

ROUQUIÉ, Alain. **O Estado militar na América Latina**. São Paulo, Alfa-Omega, 1984.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

SARNO, Geraldo. **Glauber Rocha e o cinema latino-americano**. Co-edição: CIEC e Rio Filme, Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1995.

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

SHOAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SIMMEL, Georg. **Sociabilidade: um exemplo de sociologia pura ou formal**. In: MORAES FILHOS, E. (org.). Simmel. São Paulo: Ática, 1996.

SIRINELLI, Jean-François. A Geração. In: FERREIRA, M & AMADO, J. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

SOLANAS, Fernando & GETINO, Octavio. **Cine, cultura y descolonización**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 2 ed. Campina/SP: Papyrus, 2003.

_____. **Crítica à Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SUBIRATS, E. Viagem ao Fim do Paraíso. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Oito Visões da América Latina**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2006.

_____. Dialética da vanguarda. In: **Da Vanguarda ao Pós-Moderno**. 2 ed. São Paulo: Nobel, 1986.

TUDOR, Andrew. **Teorias do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

TURNER, Graemer. **Cinema como Prática Social**. São Paulo: Summus Ed., 1997.

VELHO, G. **Subjetividade e sociedade, uma experiência de geração**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

VELHO, G. *Trajetória individual e campo de possibilidades e Memória, identidade e projeto* In: **Projeto e metamorfose**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema Brasileiro**. Instituto nacional do livro. 1959.

VILLAÇA, Mariana. **O Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica – ICAIC e a política cultural em Cuba (1959-1991)**. São Paulo: Alameda, 2010.

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

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.



ANEXOS

Uma Estetyca da Fome - 1965

Dispensando a introdução informativa que se tem transformado na característica geral das discussões sobre América Latina, prefiro situar as relações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.

Eis - fundamentalmente - a situação das artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte mas contaminam sobretudo a terreno geral do político. Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. A América Latina (AL), inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador; e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará sempre em função de uma nova dependência.

Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria.

A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena posse de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertaram do ideal estético adolescente. Assim, vemos centenas de quadros nas galerias, empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas; peças teatrais, filmes (que, sobretudo em São Paulo, provocaram inclusive falências). O mundo oficial encarregado das artes gerou exposições carnavalescas em vários festivais e bienais, conferências fabricadas, fórmulas fáceis de sucesso, vários coquetéis em várias partes do mundo, além de alguns monstros oficiais da cultura, acadêmicos de Letras e Artes, júris de pintura e marchas culturais pelo país afora. Monstruosidades universitárias: as famosas revistas literárias, os concursos, os títulos.

A histeria: um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo pornográfico que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). O segundo é uma redução política da arte que faz má

política por excesso de sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é a procura de uma sistematização para a arte popular. Mas o engano de tudo isso é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas sim de um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência: e, no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo, mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo, hoje tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção para Festivais do Itamarati, pela crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público - este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil, ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filmes. O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de '30, foi agora fotografado pelo cinema de '60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos. Assim, como observa Gustavo Dahl, vai desde o fenomenológico (Porto das Caixas), ao social (Vidas Secas), ao político (Deus e o Diabo), ao poético (Ganga Zumba), ao demagógico (Cinco Vezes Favela), ao experimental (Sol sobre a Lama), ao documental (Garrincha, Alegria do Povo). à comédia (Os Mendigos), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango: o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução que culminou no golpe de abril. E foi a partir de abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando, sistematicamente, o Cinema Novo.

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto: e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto - que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mais agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.

A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e da ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar o ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se pela violência de suas imagens em vinte e dois festivais internacionais.

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de Porto das Caixas é primitiva?

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo; foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação.

O Cinema Novo, por isto, não fez melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de Porto das Caixas, mata o marido; a Dandara de Ganga Zumba foge da guerra para um amor romântico; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos; Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de O Desafio rompe com o amante porque prefere ficar fiel ao mundo burguês; a mulher em São Paulo S.A. quer a segurança do amor pequeno-burguês e para isto tentará reduzir a vida do marido à um sistema medíocre.

Explicação: Já passou o tempo em que o Cinema Novo precisava explicar-se para existir: o Cinema Novo necessita processar-se para que se explique, à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam

debilitados ou delirantes pela fome. O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano: além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos novos e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na moral que pregar: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria.

Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial. a não ser com suas origens técnicas e artísticas.

O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas conseqüentes de sua existência.

Glauber Rocha

Nova Iorque, Milão, Rio Janeiro

Hacia el tercer cine

Octavio Getino y Fernando E. Solanas

*Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo**

...hay que descubrir, hay que inventar

-FRANTZ FANON-

No hace mucho tiempo parecía una aventura descabellada la pretensión de realizar en los países colonizados y neocolonizados un cine de descolonización. Hasta ese entonces el cine era sólo sinónimo de espectáculo o divertimento: objeto de consumo. En el mejor de los casos, estaba condicionado por el sistema o condenado a no trascender los márgenes de un cine de efectos, nunca de causas. Así, el instrumento de comunicación más valioso de nuestro tiempo estaba destinado a satisfacer exclusivamente los intereses de los poseedores del cine, es decir, de los dueños del mercado mundial del cine, en su inmensa mayoría estadounidenses.

¿Era posible superar esa situación? ¿Cómo abordar un cine de descolonización si sus costos ascendían a varios millones de dólares y los canales de distribución y exhibición se hallaban en manos del enemigo? ¿Cómo asegurar la continuidad de trabajo? ¿Cómo llegar con este cine al pueblo? ¿Cómo vencer la represión y la censura impuestas por el sistema? Las interrogantes que podrían multiplicarse en todas las direcciones, conducían y todavía conducen a muchos al escepticismo o a las coartadas. "No puede existir un cine revolucionario antes de la revolución"; "el cine revolucionario sólo ha sido posible en países liberados"; "sin el respaldo del poder político revolucionario resultan imposibles un cine o un arte de la revolución". El equívoco nacía del hecho de seguir abordando la realidad y el cine a través de la misma óptica con que los manejaba la burguesía. No se planteaban otros modelos de producción, distribución y exhibición que no fuesen los proporcionados por el cine americano porque se había llegado aun a través del cine a una diferenciación neta de la ideología y la política burguesas. Una política reformista traducida en el diálogo con el adversario, en la coexistencia, en la supeditación de las contradicciones nacionales o las contradicciones entre los bloques presuntuosamente únicos: la URSS y los Estados Unidos, y no puede alentar otra cosa que un cine destinado a insertarse en el sistema, cuanto más a ser el ala "progresista" del cine del sistema; a fin de cuentas condenado a esperar que el conflicto mundial se resuelva pacíficamente en favor del socialismo para cambiar entonces cualitativamente de signo. Las tentativas más audaces de aquellos que intentaron conquistar la fortaleza del cine oficial, terminaron, como bien dice Godard, "en quedar atrapados en el interior de la fortaleza".

Pero las interrogantes aparecían como algo promisorio, surgían de una situación histórica nueva a la que el hombre de cine, como suele ocurrir con las capas ilustradas de nuestros países, llegaba con cierto atraso: diez años de Revolución cubana, la epopeya de la lucha vietnamita, el desarrollo de un movimiento de liberación mundial cuyo motor se asienta en los países del Tercer Mundo: vale decir la existencia de masas

a nivel mundial revolucionadas se convertía en el hecho sustancial sin el cual aquellas interrogantes no podían haber sido planteadas. Una situación histórica nueva a un hombre nuevo naciendo a través de la lucha anticolonialista demandaban también una actitud nueva y revolucionaria a los cineastas de nuestros países e incluso de las metrópolis imperialistas. La interrogante de si un cine militante era posible antes de la revolución comenzó a ser sustituida en grupos aún reducidos por el si era o no necesario para contribuir a la posibilidad de la revolución. A partir de una respuesta afirmativa, el proceso de las posibilidades fue encontrando su incipiente cauce en numerosos países. Basten como ejemplo los films que distintos cineastas están desarrollando "en la patria de todos", como diría Bolívar, detrás de un cine revolucionario latinoamericano, o los news reels americanos, los cinegiornale del Movimento Studentesco, los films de los Estados Generales del Cine Francés y los de los movimientos estudiantiles ingleses y japoneses, continuidad y profundización de la obra de un Joris Ivens o un Santiago Álvarez.

I. Lo de ellos y lo de nosotros

Un profundo debate sobre el papel del intelectual y el artista en la liberación enriquece hoy perspectivas de la labor intelectual en todo el mundo. Este debate oscila, sin embargo, entre dos polos, aquel que propone supeditar toda la capacidad intelectual de trabajo a una función específicamente política o política-militar negando perspectivas a toda actividad artística con la idea de que tal actividad resulta indefectiblemente absorbida por el sistema, y aquel otro sostenedor de una dualidad en el seno del intelectual: por un lado "la obra de arte", "el privilegio de la belleza", arte y belleza no necesariamente vinculados a las necesidades del proceso político revolucionario y por otro lado un compromiso político que radica por lo común en la firma de ciertos manifiestos anticolonialistas. En los hechos, la desvinculación de la política del arte.

Estos polos se apoyan a nuestro entender en dos emisiones: primero, la de concebir la cultura, la ciencia, el arte, el cine, como términos unívocos y universales, y segunda la de no tener suficientemente claro que la revolución no arranca con la conquista del poder político al imperialismo y la burguesía sino desde que las masas intuyen la necesidad del cambio y sus vanguardias intelectuales, a través de múltiples frentes, comienzan a estudiarlo y realizarlo.

Cultura, arte, cine, responden siempre a los intereses de clases en conflicto. En la situación neocolonial compiten dos concepciones de la cultura, del arte, de la ciencia, del cine: la dominante y la nacional. Y esta situación persistirá en tanto rija el estado de colonia y semicolonía. Aun, la dualidad sólo podrá superarse para alcanzar categoría única y universal cuando los mejores valores del hombre pasen de la prescripción a la hegemonía, cuando se universalice la liberación del hombre. Mientras tanto, existe una cultura nuestra y una cultura de ellos. Nuestra cultura, en tanto impulsa hacia la emancipación, seguirá siendo, hasta que esto se concrete, una cultura de subversión y

por ende llevará consigo un arte, una ciencia y un cine de subversión.

La falta de conciencia sobre estas dualidades lleva por lo común al intelectual a abordar las expresiones artísticas o científicas tales como ellas fueron universalmente concebidas por las clases que dominan el mundo introduciéndole cuando más algunas correcciones. No se profundiza suficientemente en un teatro, en una arquitectura, en una medicina, en una psicología, en un cine de la revolución. En una cultura de y para nosotros. El intelectual se inserta en cada uno de esos hechos tomando como una unidad a corregir desde el seno del hecho mismo, no desde afuera con modelos y métodos propios y nuevos.

Un astronauta o un ranger moviliza todos los recursos científicos del imperialismo. Psicólogos, médicos, políticos, sociólogos, matemáticos e incluso artistas son lanzados al estudio de aquello que sirva, desde distintas especialidades o frentes de trabajo, a la preparación de mi vuelo orbital o la matanza de vietnamitas, cosas, en definitiva, que satisfacen por igual las necesidades del imperialismo.

En Buenos Aires el ejército erradica "villas miserias" y construye en su lugar "poblados estratégicos", urbanísticamente preparados para facilitar una intervención militar cuando llegue el caso. Las organizaciones de masas, por su parte, carecen de frentes sólidamente especializados no ya en la medicina, en la ingeniería, en la psicología, en el arte, en el cine nuestro, de la revolución. Frentes de trabajo todos que para tener eficacia han de reconocer las prioridades de cada etapa, las que demanda la lucha por el poder o las que exige la revolución una vez triunfante. Ejemplos: la de desarrollar un trabajo de sensibilización y politización sobre la necesidad de la lucha política militante para la conquista del poder, la de profundizar una medicina que sirva para preparar hombres aptos para el combate en las zonas urbanas o rurales, o la de coordinar energías para alcanzar una producción de diez millones de toneladas de azúcar como ocurre en Cuba, o la de elaborar una arquitectura o una urbanística que esté en condiciones de enfrentar los bombardeos masivos que probablemente puede lanzar el imperialismo, etc. El fortalecimiento de cada una de las especialidades y frentes de trabajo, subordinado a prioridades colectivas, es lo que puede ir cubriendo los vacíos que genera la lucha por la liberación y lo que podrá delinear con más eficacia el papel del intelectual en nuestro tiempo. Es evidente que la cultura y la conciencia revolucionaria a nivel de masas sólo podrá alcanzarse tras la conquista del poder político, pero no resulta menos cierto que la instrumentalización de los medios científicos y artísticos, conjuntamente a los político-militantes, prepara el terreno para que la revolución sea una realidad y los problemas que se originen de la toma del poder sean más fácilmente resueltos.

A través de su acción el intelectual debe verificar cuál es el frente de trabajo en el que racional y sensiblemente desarrolla una labor más eficaz. Determinado el frente, la tarea que le corresponde es determinar dentro de él cuál es la trinchera del enemigo y dónde y cómo ha de emplazar la propia. Es así que podrá nacer un cine, una medicina, una cultura de la revolución, aquella base en la que se nutriría desde ahora el hombre nuevo que ejemplificaba el Che. No un hombre en abstracto o "la liberación del

hombre", sino otro hombre apto para alzarse sobre las cenizas del hombre viejo y alienado que somos y que aqueI alcanzará a destruir atizando desde hoy el fuego.

II. Dependencia y colonización cultural

La lucha antimperialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis constituye hoy por hoy el ojo de la revolución mundial. Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura.

La cultura de un país neocolonizado, al igual que el cine, son solo expresiones de una dependencia global generadora de modelos y valores nacidos de las necesidades de la expansión imperialista. "Para imponerse, el neocolonialismo necesita convencer al pueblo del país dependiente de su inferioridad. Tarde o temprano el hombre inferior reconoce al hombre con mayúsculas; ese reconocimiento significa la destrucción de sus defensas. Si quieres ser hombre, dice el opresor, tienes que ser como yo, hablar mi mismo lenguaje, negarte en lo que eres, enajenarte en mí. Ya en el siglo XVII los misioneros jesuitas proclamaban la aptitud del nativo (en el sur de América) para copiar las obras de arte europeas. Copista, traductor, intérprete, cuando más espectador, el intelectual neocolonizado será siempre empujado a no asumir su posibilidad. Crece entonces la inhibición, el desarraigo, la evasión, el cosmopolitismo cultural, la imitación artística, los agobios metafísicos, la traición al país."¹ La cultura se hace bilingüe "no por el uso de una doble lengua, sino por la colindancia de dos patrones culturales de pensamiento. Uno el nacional, el del pueblo, y otro extranjerizante, el de las clases supeditadas al exterior. La admiración de las clases supeditadas al exterior. La admiración que las clases altas profesan a Estados Unidos o Europa es el cupo indiviso de su doblegamiento. Con la colonización de las clases superiores la cultura del imperialismo introduce indirectamente en las masas conocimientos no fiscalizables."² Del mismo modo que no es dueño de la tierra que pisa, el pueblo neocolonizado tampoco lo es de las ideas que lo envuelven. Conocer la realidad nacional supone adentrarse en la maraña de mentiras y confusiones originadas en la dependencia. El intelectual está obligado a no pensar espontáneamente; si lo hace corre por lo común el riesgo de pensar en francés o en inglés, nunca en el idioma de una cultura propia, que al igual que el proceso de liberación nacional y social, es aún confusa e incipiente. Cada dato, cada información, cada concepto, todo lo que oscila a nuestro alrededor es una armazón de espejismo nada fácil de desarticular.

Las burguesías nativas de las ciudades puerto como Buenos Aires y sus correspondientes élites intelectuales, constituyeron desde el origen de nuestra historia la correa de transmisión de la penetración neocolonial. Detrás de consignas como aquellas de "¡Civilización o barbarie!", elaboradas en la Argentina por el liberalismo

europizante, estaba la tentativa de imponer una civilización que correspondía plenamente a las necesidades de expansión imperialista y el afán de destruir la resistencia de las masas nacionales bautizadas sucesivamente en nuestro país de "chusma", "negrada", "aluvión zoológico", como lo serían en Bolivia de "hordas que no se lavan". De esta manera los ideólogos de las semicolonias ejercitados en "el juego de los grandes términos, con un universalismo implacable, minucioso y jibarizado",³ hacían de portavoces de los perseguidores de aquel israelí que inteligentemente proclamaba: "Prefiero los derechos de los ingleses a los derechos del hombre."

Los sectores medios fueron y son los mejores receptáculos de la neocolonización cultural. Su ambivalente condición de clase, su situación de colchón entre los polos sociales, sus mayores posibilidades de acceso a la civilización, posibilitan al imperialismo una base social de apoyo que alcanza en algunos países latinoamericanos considerable importancia.

Si en la situación abiertamente colonial la penetración cultural es el complemento de un ejército extranjero de ocupación, en los países neocoloniales, durante ciertas etapas aquella penetración asume una prioridad mayor. "Sirve para institucionalizar y hacer pensar como normal la dependencia. El principal objetivo de esta deformación cultural es que el pueblo no conciba su situación de neocolonizado ni aspire a cambiarla. De esta forma la colonización pedagógica sustituye con eficacia a la policía colonial."⁴

Los mass communications tienden a completar la destrucción de una conciencia nacional y de una subjetividad colectiva en vías de esclarecimiento, destrucción que se inicia apenas el niño accede a las formas de información, enseñanza y cultura dominantes. En la Argentina, 26 canales de televisión, un millón de aparatos receptores, más de 50 emisoras de radio, centenares de diarios, periódicos y revistas, millares de discos, films, etc., unen su papel aculturante de colonización del gusto y las conciencias al proceso de enseñanza neocolonial abierto en el primario y completado en la universidad. "Para el neocolonialismo los mass communications son más eficaces que el napalm. Lo real, lo verdadero, lo racional, están al igual que el pueblo al margen de la ley. La violencia, el crimen, la destrucción pasan a convertirse en la paz, el orden, la normalidad."⁵ La verdad entonces equivale a la subversión. Cualquier forma de expresión o de comunicación que trate de mostrar la realidad nacional, es subversión.

Penetración cultural, colonización pedagógica, mass communications, confluyen hoy en un desesperado esfuerzo para absorber, neutralizar o eliminar toda expresión que responda a una tentativa de descolonización. Existe de parte del neocolonialismo un serio intento de castrar, digerir las formas culturales que nazcan al margen de sus proposiciones. Se intenta quitarles aquello que las haga eficaces y peligrosas: se trata en suma de despolitizar. Vale decir, desvincular la obra de las necesidades de la lucha por la emancipación nacional.

Ideas como "la belleza es en sí revolucionaria", o "todo cine nuevo es revolucionario", son aspiraciones idealistas que no afectan el estatuto neocolonial, en tanto siguen concibiendo el cine, el arte y la belleza como abstracciones universales y no en su

estrecha vinculación con los procesos nacionales de descolonización.

Toda tentativa de contestación incluso virulenta, que no sirva para movilizar, agitar, politizar de una u otra manera a capas del pueblo, armarlo racional y sensiblemente para la lucha, lejos de intranquilizar al sistema, es recibida con indiferencia y hasta con agrado. La virulencia, el inconformismo, la simple rebeldía, la insatisfacción, son productos que se agregan al mercado compra y venta capitalistas, objetos de consumo. Sobre todo en una situación donde la burguesía necesita incluso una dosis más o menos cotidiana de shock y elementos excitantes de violencia controlada,⁶ es decir, de aquella violencia que al ser absorbida por el sistema queda reducida a estridencia pura. Ahí están las obras de una plástica socializante gozosamente codiciadas por la nueva burguesía para la decoración de sus iracundias, vanguardismo, ruidosamente aplaudidas por las clases dominantes: la literatura de escritores progresistas preocupados en la semántica y en el hombre al margen del tiempo y el espacio, dando visos de amplitud democrática a las editoriales y a las revistas del sistema: el cine de "contestación" promocionado por los monopolios de la distribución y lanzado por las grandes bocas de salida comerciales. "En realidad el área de protesta permitida del sistema es mucho mayor que la que él mismo admite. De este modo les da a los artistas la ilusión de que ellos están actuando contra el sistema al traspasar más allá de ciertos límites estrechos y no se dan cuenta que el arte antisistema puede ser absorbido y utilizado por el sistema, tanto como freno, como autocorrección necesaria."⁷ Todas estas alternativas "progresistas", al carecer de una conciencia de la instrumentalización de lo nuestro para nuestra liberación concreta, al carecer en suma de politización, pasan a convertirse en la izquierda del sistema, el mejoramiento de sus productos culturales. Estarán condenadas a realizar la mejor de izquierda que hoy puede admitir la derecha y servirá tan solo a la sobrevivencia de ésta. "Restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en armas de lucha."⁸ Insertar la obra como hecho original en el proceso de liberación, ponerla antes que en función del arte en función de la vida misma, disolver la estética en la vida social; éstas y no otras son a nuestro parecer las fuentes a partir de las cuales, como diría Fanon, habrá de ser posible la descolonización, es decir, la cultura, el cine, la belleza, al menos, lo que más nos importa, nuestra cultura, nuestro cine y nuestro sentido de la belleza.

III. Los modelos cinematográficos neocoloniales en Argentina

Primer y segundo cine Una cinematografía, al igual que una cultura, no es nacional por el solo hecho de estar planteada dentro de determinados marcos geográficos, sino cuando responde a las necesidades particulares de liberación y desarrollo de cada pueblo. El cine hoy dominante en nuestros países, construidos de infraestructuras y superestructuras dependientes, causas de todo subdesarrollo, no puede ser otra cosa que un cine dependiente, y en consecuencia, un cine alienado y subdesarrollado.

Si en los inicios de la historia –o prehistoria– del cine podía hablarse de un cine alemán, de un cine italiano, de un cine sueco, etc., netamente diferenciados y respondiendo a características culturales nacionales, hoy tales diferencias, al límite, no existen. Las fronteras se esfumaron paralelamente a la expansión del imperialismo yanqui y al modelo de cine que aquel, dueño de la industria y de los mercados, impondría: el cine americano. Resulta difícil en nuestros tiempos distinguir dentro del cine comercial y aun en gran parte del llamado “cine de autor”, una obra que escapa a los modelos del cine americano. El dominio de este es tal que incluso los films “monumentales” de la cinematografía reciente de muchos países socialistas, son a su vez monumentales ejemplos de la sumisión a todas las proposiciones impuestas por los modelos hollywoodenses, que como bien diría Glauber Rocha, dieron lugar a un cine de imitación. La inserción del cine en los modelos americanos, aunque sólo sea en el lenguaje, conduce a una adopción de ciertas formas de aquella ideología que dio como resultado ese lenguaje y no otro, esa concepción de la relación obra-espectador, y no otra. La apropiación mecanicista de un cine concebido como espectáculo, destinado a su difusión en grandes salas, con un tiempo de duración estandarizado, con estructuras herméticas que nacen, crecen y mueren dentro de la pantalla, además de satisfacer los intereses comerciales de los grupos productores, llevan también a la absorción de formas de la concepción burguesa de la existencia, que son la continuidad del arte ochocentista, del arte burgués: el hombre sólo es admitido como objeto consumidor y pasivo: antes que serle reconocida su capacidad para construir la historia, sólo se le admite leerla, contemplarla, escucharla, padecerla.

La existencia humana y el devenir histórico quedan encerrados en los marcos de un cuadro, en el escenario de un teatro, entre las tapas de un libro, en los estrechos márgenes de proyección. Tal concepción es el punto más alto al que han arribado las expresiones artísticas de la burguesía.

Y a partir de aquí, la filosofía del imperialismo (el hombre: objeto deglutidor) se conjuga maravillosamente con la obtención de plusvalía (el cine: objeto de venta y consumo). Es decir: el hombre para el cine y no el cine para el hombre. Impera entonces un cine tabulado por analistas motivacionales, pulsado por sociólogos y psicólogos, por los eternos investigadores de los sueños y las frustraciones de las masas, destinado a vender la vida en película: la vida como en el cine, la realidad tal como es concebida por las clases dominantes.

El cine americano impone, desde esta filosofía, no sólo sus modelos de estructura y lenguaje, sino también modelos industriales, modelos comerciales, modelos técnicos. Una cámara de 35 mm, 25 cuadros por segundo, lámparas de arco, salas comerciales para espectadores, producción estandarizada, castas de cineastas, etc., son hechos nacidos para satisfacer las necesidades culturales y económicas no de cualquier grupo social, sino las de uno en particular: el capital financiero americano.

Al lado de esta industria y de sus estructuras de comercialización, nacen las instituciones del cine, los grandes festivales, las escuelas oficiales y, colateralmente, las revistas y críticos que la justifican y complementan. Estamos ante el andamiaje del

primer cine, del cine dominante, aquel que desde las metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en éstos sus obsecuentes continuadores. Pero a diferencia de lo que ocurre en las regiones dominantes, en Argentina la industria cinematográfica es una industria raquílica, como raquílicas son sus posibilidades de desarrollo. Una industria que como tal, en el marco de una economía independiente, importa menos que la de la fabricación de escarbadiantes. El cine importa aquí, más que como industria generadora de ideología, como transmisor de determinada información, sustentado, entre otras cosas, en formas industriales casi rudimentarias. La primera alternativa del primer cine nace en nuestro país con el llamado "cine de autor", "cine expresión", o "nuevo cine".

Este segundo cine significa un evidente progreso en tanto reivindicación de la libertad de autor para expresarse de manera no estandarizada, en tanto apertura o intento de descolonización cultural. Promueve no sólo una nueva actitud, sino que aporta un conjunto de obras que en su momento constituyeron la vanguardia del cine argentino, realizadas por del Carril, Torre Nilsson, Ayala, Feldman, Murúa, Kohon, Kuhn y Fernando Birri que, con Tire dié, inaugura el documentalismo testimonial argentino.

El segundo cine comenzó a generar sus propias estructuras: formas de distribución y canales propios de exhibición (en su mayoría cineclubes o cines de arte, etc.), como también ideólogos, críticos y revistas especializadas. Por otra parte generó también una equívoca ambición: la de aspirar a un desarrollo de estructuras propias que compitieran con las del primer cine, en una utópica aspiración de dominarla "gran fortaleza". Esta tentativa reformista, típica manifestación del desarrollismo, expresada en el intento de desarrollar una industria del cine (independiente o pesada) como manera de salir del subdesarrollo cinematográfico, condujo a importantes capas del segundo cine a quedar mediatizadas por los condicionamientos ideológicos y económicos del propio sistema. Así ha nacido un cine abiertamente institucionalizado o presuntamente independiente, que el sistema necesita para decorar de "amplitud democrática" sus manifestaciones culturales.

De esta manera buena parte del segundo cine, y ello es muy evidente en el caso de Argentina y de las metrópolis, ha quedado reducida a una serie de grupúsculos que viven pensándose a sí mismos ante el reducido auditorio de las élites diletantes. La lucha por proponer estructuras paralelas a las del sistema en un afán de dominar aquellas, o las presiones sobre los organismos oficiales para obtener el cambio de "un funcionario malo" por "uno progresista", los embates contra las leyes censura y todas aquellas que hacen a una política de reformas, han demostrado, dadas las actuales circunstancias políticas, su absoluta incapacidad para modificar sustancialmente las relaciones vigentes de fuerzas. Y si no lo han demostrado aún en ciertos países, todo hace presuponer que ello ocurrirá en plazos más o menos previsibles. Al menos si ubicamos al cine dentro de la perspectiva histórica de las regiones neocolonizadas. El planteamiento de una política de presiones que permite imprimir cambios sustanciales en las estructuras del sistema podría ser viable en situaciones con regímenes en posibilidad de aflojar o conceder. Pero ese no es ya el caso de América Latina ni de los países no liberados del Tercer Mundo. Las perspectivas históricas no van aquí hacia un

aflojamiento de la política represiva, sino hacia un incremento de aquella. En la Argentina se permitió una "universidad... autónoma", en tanto la universidad no incubara nada que alterase el orden neocolonial; no existía censura en tanto que no había nada para censurar; no existía representación en tanto nadie evidenciaba su voluntad y capacidad de combatir seriamente al sistema. Pero esa no es ya nuestra situación. La fachada de la democracia burguesa hace tiempo se ha derrumbado. La violencia, la tortura, la represión brutal, la muerte, son hechos que crecerán y se multiplicarán en esta guerra larga hacia la liberación nacional y social latinoamericana. O bien, se los asume o se los ignora, que es también una manera de asumirlos pero desde el lado adverso.

¿Qué posibilidades de sobrevivencia existen en esta situación para una política reformista? ¿Qué posibilidades de desarrollo hay para un cine nuevo que queriendo mantenerse fiel a su tentativa de descolonización ve que las puertas de la "gran fortaleza" se le están cerrando?

"En este tiempo de América Latina no hay espacio para la pasividad ni para la inocencia. El compromiso del intelectual se mide por lo que arriesga, no con palabras ni con ideas solamente, sino con actos que ejecuta en la causa de la liberación. El obrero que va a la huelga y arriesga su posibilidad de trabajo y sobrevivencia, el estudiante que pone en juego su carrera, el militante que calla en la mesa de tortura, cada uno con sus actos nos compromete a algo mucho más importante que el vago gesto solidario."9 En una situación donde el "estado de hecho" sustituye al "estado de derecho", el hombre define; un trabajador más en el frente de la cultura deberá tender, para no autonegarse, a radicalizar constantemente su posición a fin de estar a la altura de su tiempo. ¿Qué otra posibilidad de desarrollo existe para aquella tentativa del segundo cine que no sea la de acometer, sin dejar de aprovechar todos los resquicios que aún ofrezcan en sistemas, una obra cada vez más indigerible por las clases dominantes, cada vez más explícitamente elaboradas para combatirlas? ¿Qué otra alternativa que el salto a un tercer cine, síntesis de las mejores experiencias dejadas por el segundo cine? El cine no será ya para quien se lance a tal aventura, una "industria generadora de ideología", sino un instrumento para comunicar a los demás nuestra verdad, de ser profundo, objetivamente subversivo. Las estructuras, los mecanismos de difusión, la publicitación, la formación ideológica, el lenguaje, la sustentación económica, etc., importan sustancialmente pero quedan supeditados a una prioridad que es la transmisión de aquellas ideas, de aquella concepción que sirva, en lo que el cine pueda hacerlo, a liberar a un hombre alienado y sometido. Condicionado a ese objetivo mayor, que es el único que puede justificar hoy la existencia de un cineasta descolonizado, habrán de construirse las bases infraestructurales y superestructurales de este tercer cine, que desde la subversión en que el sistema las juzga, no pasarán, por ahora, de ser bases incipientes con relativo poder de maniobra; su suerte está íntimamente vinculada al proceso global de la liberación. No le importa ya la conquista de la "fortaleza del cine", porque sabe tal conquista no ocurrirá en tanto el poder político no haya cambiado revolucionariamente de manos.

IV. Del cine de ellos al cine de nosotros: el tercer cine

Una de las tareas más eficaces cumplidas por el neocolonialismo ha sido la de desvincular a sectores intelectuales, sobre todo artistas, de la realidad nacional, alienándolos en cambio detrás del "arte y los modelos universales". Intelectuales y artistas han marchado comúnmente a la cola de las luchas populares, cuando no enfrentados a ellas. Las capas que de mejor manera han trabajado para la construcción de una cultura nacional (entendida como impulso hacia la descolonización) no han sido precisamente las élites ilustradas sino los sectores más explotados e incivilizados. Con justa razón las organizaciones de masas han desconfiado siempre del "intelectual" y del "artista". Cuando estos no fueron indirectamente, ya que se limitaban en su mayoría a declamar una política propiciadora de "la paz y la democracia", temerosa de todo lo que sonara a nacional, asustada de contaminar el arte con la política, el artista con el militante revolucionario. Así oscurecieron, por lo general, las causas internas que determinan las contradicciones de la sociedad neocolonizada poniendo en primer plano las causas externas que si "son la condición de los cambios no pueden ser nunca la base de aquéllos".¹⁰ Sustituyendo, en el caso argentino, la lucha contra el imperialismo y la oligarquía nativa por la lucha de la democracia contra el fascismo, suprimiendo la contradicción fundamental de un país neocolonizado y remplazándola "por una contradicción que era copia de la contradicción mundial".¹¹

Esta desvinculación de las capas intelectuales y los artistas de los procesos nacionales de liberación, ayuda entre eficaces resultados en la politización y movilización de cuadros e incluso en el trabajo a nivel de masas allí donde resultan posible. Los estudiantes que salieron a la Avenida 18 de Julio en Montevideo a levantar barricadas luego de la exhibición de *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler) o los que improvisaron manifestaciones en Mérida y Caracas cantando *La internacional* finalizada la proyección de *La hora de los hornos*, o la demanda creciente de films como los de Santiago Álvarez y el documentalismo cubano, los debates, actos y asambleas que se abran tras la difusión clandestina o semipública de este tercer cine, inauguran un camino tortuoso y difícil que en las sociedades de consumo ya está también siendo recorrido por las organizaciones de masas (Cine Giornali Liberi en Italia, documentales del Zengakuren en Japón, etc.). Por primera vez en América Latina aparecen organizaciones dispuestas a la utilización político-cultural del cine: en Chile el partido socialista orientando y proporcionando a sus cuadros material cinematográfico revolucionario, en Argentina grupos revolucionarios peronistas o no peronistas interesados en lo mismo. Por su parte OSPAAAL colaborando en la realización y difusión de films que contribuyen a la lucha antimperialista. Las organizaciones revolucionarias descubren la necesidad de cuadros que, entre otras cosas, sepan manejar de la mejor manera posible una cámara filmadora, una grabadora de sonido o un aparato de proyección. Vanguardias políticas y vanguardias artísticas confluyen, desde la lucha por arrebatar el poder al enemigo, en una tarea común que las enriquece mutuamente.

V. Avance y desmistificación de la técnica

Uno de los hechos que hasta hace muy poco retardaban la utilidad del cine como instrumento revolucionario era el problema de la aparatología, las dificultades técnicas, la obligatoria especialización de cada fase de trabajo, los costos elevados, etc. Los avances establecidos hoy en cada uno de los campos, la simplificación de las cámaras, de los grabadores, los nuevos pasos de película, las películas "rápidas" que pueden imprimir a luz ambiente, los fotómetros automáticos, los avances en la obtención de sincronismo audiovisual unido a la difusión de conocimientos a través de revistas especializadas de gran tiraje, incluso de medios de información no especializados, ha servido para ir desmistificando el hecho cinematográfico, para limpiarlo de aquella aureola casi mágica que hacía aparecer al cine sólo al alcance de los "artistas", "genios", o "privilegiados". El cine está cada día más al alcance de capas mayores. Las experiencias realizadas por Marker en Francia, proporcionando a grupos de obreros equipos de 8 mm, tras una instrucción elemental de su manejo, y destinadas a que el trabajador pudiera filmar, como escribiendo su propia visión de su mundo, son experiencias que abren para el cine perspectivas inéditas y antes que nada una nueva concepción del hecho cinematográfico y del significado del arte en nuestro tiempo.

VI. Cine de destrucción y construcción

El imperialismo y el capitalismo, ya sea en la sociedad de consumo o en el país neocolonizado, encubre todo tras un manto de imágenes y apariencias. Más que la realidad, importa allí la imagen interesada de esa realidad. Mundo poblado de fantasías y de fantasmas en el que la monstruosidad se viste de belleza y la belleza es vestida de monstruosidad. La fantasía por un lado, un universo burgués, imaginario, donde titilan el confort, el equilibrio, la paz, el orden, la eficacia, la posibilidad de "ser alguien". Por otro lado, los fantasmas, nosotros los perezosos, los indolentes y subdesarrollados, los generadores del desorden. Cuando el neocolonizado acepta su situación se convierte en un Gunga Din, delator al servicio del colono, en un Tío Tom, renegando de su clase y de su raza, o en un Tonto, simpático sirviente y monigote; pero cuando intenta negar su situación de opresión, pasa a ser un resentido, un salvaje, un comeniños. El revolucionario es para el sistema "como los que no duermen por temor a los que no comen", un forajido, un asaltante, un violador y en consecuencia, la primera batalla que se entabla contra él no es a nivel político sino con recursos y leyes policiales. Cuando más explotado es el hombre más se lo ubica en el plano de la insignificancia, cuanto aquel más resistente se lo coloca en el lugar de las bestias. Ahí están en África adiós, del fascista Jacopetti, los salvajes africanos, bestias exterminadoras y sanguinarias, sumidos en la abyecta anarquía una vez que salieron de la protección blanca. Murió Tarzán y en su lugar nacieron los Lumumba, los Lebenyula y los Madzimbamuto, y esto

es algo que el neocolonialismo no perdona. La fantasía ha sido sustituida por fantasmas y entonces el hombre se transforma en un extra para la muerte a fin de que Jacopetti pueda filmar cómodamente su ejecución.

Hago la revolución, por tanto existo. A partir de aquí fantasía y fantasma se diluyen para dar paso al hombre viviente. El cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones.

La restitución de las cosas a su lugar y sentido reales es un hecho eminentemente subversivo tanto en la situación neocolonial como en las sociedades de consumo; en estas, la aparente ambigüedad o la seudobjetividad de la información en la prensa escrita, en la literatura, etc., o en la relativa libertad que tienen las organizaciones populares para suministrar su propia información controlados o monopolizados por el sistema. Las experiencias dejadas en Francia a propósito de los acontecimientos de mayo son bastante explícitas al respecto.

En un mundo donde impera lo irreal, la expresión artística es empujada por los canales de la fantasía, de la ficción, de los lenguajes en clave, de los signos y los mensajes susurrados entre líneas. El arte se desvincula de los hechos concretos, para el neocolonialismo testimonio de acusación, y gira sobre sí, pavoneándose en un mundo de abstracciones y fantasmas, se vuelve atemporal y ahistórico. Puede referirse a Vietnam pero lejos de Vietnam, a América Latina pero lejos del continente, allí donde pierda eficacia e instrumentalización, allí donde se despolitice.

El cine conocido como documental, con toda la vastedad que este concepto hoy encierra, desde lo didáctico a la reconstrucción de un hecho o una historia, constituye quizá el principal basamento de una cinematografía revolucionaria. Cada imagen que documenta, testimonia, refuta, profundiza la verdad de una situación, es algo más que una imagen fílmica o un hecho puramente artístico: se convierte en algo indigerible para el sistema.

El testimonio sobre una realidad nacional es además un medio inestimable de diálogo y conocimiento a nivel mundial. Ninguna forma internacional de lucha podrá ejecutarse con éxito si no hay un mutuo intercambio de las experiencias de otros pueblos, si no se rompe la balcanización que a nivel mundial, continental y nacional intenta mantener el imperialismo.

VII. Cine-acción

No hay posibilidad de acceso al conocimiento de una realidad en tanto no exista una acción sobre esa realidad, en tanto no se realiza una acción tendiente a transformar, desde cada frente de lucha, la realidad que se aborda. Aquello tan conocido de Marx,

merece ser repetido a cada instante: no basta interpretar el mundo, ahora se trata de transformarlo.

A partir de esta actitud queda al cineasta descubrir su propio lenguaje, aquel que surja de su visión militante y transformadora y del carácter del tema que aborde. A este respecto cabe señalar que aún perduran en ciertos cuadros políticos viejas posiciones dogmáticas que sólo pretenden del cineasta o del artista una visión apologética de la realidad, acorde más con lo que "se desearía" idealmente que con lo que "es". Estas posiciones, que en el fondo esconden una desconfianza sobre las posibilidades de la realidad misma, han llevado en ciertos casos a utilizar el lenguaje cinematográfico como mera ilustración idealizada de un hecho, a querer restarle a la realidad sus profundas contradicciones, su riqueza dialéctica, que es la que puede proporcionar a un film belleza y eficacia. La realidad de los procesos revolucionarios en todo el mundo, pese a sus aspectos confusos y negativos, posee una línea dominante, una síntesis lo suficientemente rica y estimulante como para no esquematizarla con visiones parcializadas o sectarias.

Cine panfleto, cine didáctico, cine informe, cine ensayo, cine testimonial, toda forma militante de expresión es válida y sería absurdo dictaminar normas estéticas de trabajo. Recepcionar del pueblo todo, proporcionarle lo mejor, o como diría el Che, respetar al pueblo dándole calidad. Convendría tener esto en cuenta frente a aquellas tendencias latentes siempre en el artista revolucionario de rebajar la investigación y el lenguaje de un tema a una especie de neopopulismo, a planos que si bien pueden ser aquellos en que se mueven las masas, no las ayudan a desembarazarse de las rémoras dejadas por el imperialismo. La eficacia obtenida por las mejores obras de un cine militante demuestran que capas consideradas como atrasadas están suficientemente aptas para captar el exacto sentido de una metáfora de imágenes, de un efecto de montaje, de cualquier experimentación lingüística que esté colocada en función de determinada idea.

Por otra parte el cine revolucionario no es fundamentalmente aquel que ilustra y documenta o fija pasivamente una situación, sino el que intenta incidir en ella ya sea como elemento impulsor o rectificador. No es simplemente cine testimonio, ni cine comunicación, sino ante todo cine-acción.

VIII. El cine y las circunstancias

Las diferencias existentes entre uno y otro proceso de liberación impiden dictaminar normas presuntuosamente universales. Enseñar el manejo de un arma puede ser revolucionario allí donde existen ya capas preocupadas en la conquista del poder político burgués, pero deja de ser tal en situaciones en las que las masas carecen aún de conciencia sobre quién es exactamente el enemigo, o donde ya aprendieron a manejarla. Del mismo modo un cine que insista en la denuncia sobre los efectos de la

opresión colonial entra en un juego reformista cuando capas importantes de la población han llegado ya a ese conocimiento y lo que buscan son las causas, la manera de armarse para liquidar esa opresión. Es decir, un film para combatir el analfabetismo es en la sociedad neocolonizada un film que puede fácilmente auspiciar hoy el imperialismo, pero una película destinada en los primeros años de la Revolución cubana a erradicar el analfabetismo de la isla, jugaba un papel eminentemente revolucionario, como lo jugaba también el solo hecho de enseñar a la gente a manejar una filmadora para profundizar esa realidad.

IX. ¿Cine perfecto?: la práctica y el error

El modelo de la obra perfecta de arte, del film redondo, articulado según la métrica impuesta por la cultura burguesa y sus teóricos y críticos, ha servido en los países dependientes para inhibir al cineasta, sobre todo cuando este pretendió levantar modelos semejantes en una realidad que no le ofrecía ni la cultura, ni la técnica, ni los elementos más primarios para conseguirlo. La cultura de la metrópoli guardaba los secretos milenarios que habían dado vida a sus modelos: la transposición de estos a la realidad neocolonial siempre resultó un mecanismo de alienación. La pretensión resultó un mecanismo de alienación. La pretensión de llegar en el terreno del cine a una equiparación con las obras de los países dominantes, termina por lo común en el fracaso dada la existencia de dos realidades históricas inequívocas. La pretensión, al no hallar vías de resolución, conduce a un sentimiento de inferioridad y de frustración. Pero estas nacen antes que nada del miedo a arriesgarse por caminos absolutamente nuevos, negadores en su casi totalidad de los ofrecidos por el "cine de ellos". Temor a reconocer las particularidades y limitaciones de una situación de dependencia para descubrir las posibilidades innatas a esa situación encontrando formas de superación obligatoriamente originales.

No es concebible la existencia de un cine revolucionario sin el ejercicio constante y metódico de la práctica, de la búsqueda, de la experimentación.

El cine de guerrillas proletariza al cineasta, quiebra la aristocracia intelectual que la burguesía otorga a sus seguidores, democratiza. La vinculación del cineasta con la realidad lo integra más a su pueblo. Capas de vanguardia, y hasta las masas, intervienen colectivamente en la obra cuando entienden que esta es la continuidad de su lucha cotidiana. La hora de los hornos ilustra cómo un film puede llevarse a cabo aun en circunstancias hostiles cuando cuenta con la complicidad y la colaboración de militantes y cuadros del pueblo.

El cineasta revolucionario actúa con una visión radicalmente nueva del papel del realizador, del trabajo de equipo, de los instrumentos, de los detalles. Ante todo se autoabastece para producir sus films, se equipa a todo nivel, se capacita en el manejo de las múltiples técnicas. Lo más valioso que posee son sus herramientas de trabajo, integradas plenamente a sus necesidades de comunicación. La cámara es la inagotable apropiadora de imágenes-muniones, el proyector es un arma capaz de disparar 24

fotogramas por segundo.

Cada miembro del grupo debe tener conocimientos, al menos generales, de la aparatología que se utiliza: debe estar capacitado para sustituir a otro en cualquiera de las fases de la realización. Hay que derrumbar el mito de los técnicos insustituibles.

El grupo entero debe dar enorme importancia a los pequeños detalles de la realización y a la seguridad con que ella debe estar protegida. Una imprevisión, algo que en el cine convencional pasaría desapercibido, puede en un cine-guerrilla echar por tierra un trabajo de semanas o meses. Y un fracaso en un cine-guerrilla, como en la guerrilla misma, puede significar la pérdida de una obra o la modificación de todos los planes. "En una guerrilla el fracaso es un concepto mil veces presente y la victoria un mito que sólo un revolucionario puede soñar".¹² Capacidad para cuidar los detalles, disciplina, velocidad y sobre todo disposición a vencer las debilidades, la comodidad, los viejos hábitos, el clima de seudonormalidad detrás del que se esconde la guerra cotidiana. Cada film es una operación distinta, un trabajo diferente que obliga a variar los métodos para desorientar o no alarmar al enemigo, sobre todo cuando los laboratorios del procesado están todavía en sus manos.

El éxito del trabajo reside en gran medida en la capacidad de silencio del grupo, en su permanente desconfianza, condición difícil de alcanzar en una situación donde aparentemente no pasa nada y el cineasta ha sido acostumbrado a pregonar todo lo que está haciendo porque esa es la base del prestigio y promoción en la que la burguesía lo ha formado. El lema "vigilancia constante, desconfianza constante, movilidad constante", tiene para el cine-guerrilla profunda vigencia. Trabajar en las apariencias saltando a veces en el vacío, exponiéndose al fracaso como lo hace el guerrillero que transita por senderos que él mismo se abre a golpes de machete. En la capacidad de situarse en los márgenes de lo conocido, de desplazarse entre continuos peligros, reside la posibilidad de descubrir e inventar formas y estructuras cinematográficas nuevas que sirvan a una visión más profunda de nuestra realidad.

Nuestra época es época de hipótesis más que de tesis, época de obras en proceso, inconclusas, desordenadas, violentas, hechas con la cámara en una mano y una piedra en la otra, imposibles de ser medidas con los cánones de la teoría y la crítica tradicionales. Es a través de la práctica y la experimentación desinhibitorias que irán naciendo las ideas para una teoría y una crítica cinematográfica nuestras. "El conocimiento comienza por la práctica. Después de adquirir conocimientos teóricos mediante la práctica, hay que volver a la práctica."¹³ Una vez que se adentra en esta praxis, el cineasta revolucionario deberá vencer incontables obstáculos, sentirá la soledad de quienes aspiran a los halagos de los medios de promoción del sistema y encuentra que esos medios se le cierran. Dejará de ser campeón de ciclismo, como diría Godard, para convertirse en anónimo ciclista a lo vietnamita, sumergido en una guerra cruel y prolongada. Pero descubrirá también que existe un público receptor que toma su obra como propia, que la incorpora vivamente a su propia existencia, dispuesto a rodearlo y defenderlo como no lo haría ningún campeón ciclista del mundo.

X. El grupo de cine como guerrilla

El trabajo de un grupo de cine-guerrilla se rige por normas estrictamente disciplinarias, tanto de método de trabajo como de seguridad. Así como una guerrilla no puede fortalecerse si no opera con una concepción de cuadros y estructuras militares, otras cosas a comprender las limitaciones ideológicas en las que aquéllos se han desenvuelto, tiende hoy a disminuir en la medida que unos y otros comienzan a descubrir la imposibilidad de destruir al enemigo sin la previa integración de una batalla por intereses que les son comunes.

El artista empieza a sentir la insuficiencia de su inconformidad y su rebeldía individual. Las organizaciones revolucionarias descubren a su vez los vacíos que va generando en el terreno de la cultura la lucha por el poder. Las dificultades que presenta la realización cinematográfica, las limitaciones ideológicas del cineasta de un país neocolonial, etc., han sido elementos objetivos para que hasta ahora las organizaciones del pueblo no hayan prestado al cine la atención que este merece. La prensa escrita, los informes impresos, la propaganda mural, los discursos y las formas de información, esclarecimiento y politización verbales, siguen siendo hasta hoy las principales herramientas de comunicación entre las organizaciones y las capas de vanguardia con las masas. Pero la reubicación de algunos cineastas y la consecuente aparición de films útiles para la liberación han permitido que algunas vanguardias políticas descubrieran la importancia del cine. Importancia que radica en el significado específico del cine como forma de comunicación y que por sus características particulares permite nuclear durante una proyección fuerzas de diverso origen, gente que tal vez no concurrirá al llamado de una charla o un discurso partidista. El cine se presenta como eficaz pretexto para una convocatoria y a ello suma la carga ideológica que le es propia.

La capacidad de síntesis y penetración de la imagen fílmica, la posibilidad del documento vivo y la realidad desnuda, el poder de esclarecimiento de los medios audiovisuales, superan con creces cualquier otro instrumento de comunicación. Huelga decir que aquellas obras que alcanzan a explotar inteligentemente las posibilidades de la imagen, la adecuada dosificación de conceptos, el lenguaje y la estructura que emana naturalmente de cada tema, los contrapuntos de la narración audiovisual, logran eficaz resultado; igual ocurre en la marcha de un grupo de cine revolucionario. El grupo existe en tanto que complementación de responsabilidades, suma y síntesis de capacidades, y en cuanto opera armónicamente con una dirección que centraliza la planificación del trabajo y preserva su continuidad. La experiencia indica que no es fácil mantener la cohesión de un grupo cuando éste se halla bombardeado por el sistema y su cadena de cómplices muchas veces disfrazados de "progresistas", cuando no hay estímulos externos inmediatos y espectaculares y se sufren las incomodidades y tensiones de un trabajo hecho bajo superficie y difundido subterráneamente. El nacimiento de conflictos internos es una realidad presente en todo el grupo, tenga o no madurez ideológica.

La colaboración a nivel de grupos entre diversos países puede servir para garantizar la finalización de un trabajo o la realización de ciertas fases de aquel, si es que en el país de origen no pueden llevarse a cabo. A ello habría que agregar la necesidad de un

centro de recepción de materiales para archivo que pudiera ser utilizado por los distintos grupos y la perspectiva de coordinar a nivel continental, e incluso mundial, la continuidad del trabajo en cada país; encuentros periódicos regionales o mundiales para intercambiar experiencias, colaboraciones, planificación del trabajo, etc.

XI. Distribución del tercer cine

El cineasta revolucionario y los grupos de trabajo serán, al menos en las etapas iniciales, los únicos productores de sus obras. Sobre ellos cabe la mayor responsabilidad en el estudio de las formas de recuperación económica que faciliten la continuidad del trabajo. Un cine-guerrilla no reconoce aún suficientes antecedentes como para dictaminar normas en este terreno; las experiencias habidas han mostrado antes que nada habilidad para aprovechar las situaciones particulares que se daban en cada país. Pero sean lo que fueren esas situaciones, no puede plantearse la preparación de un film si paralelamente no se estudia su destinatario y, en consecuencia, un plan de recuperación de la inversión hecha. Aquí nuevamente vuelve a aparecer la necesidad de una mayor vinculación entre vanguardias artísticas y políticas, ya que ella sirve también para el estudio conjunto de formas de producción, difusión y continuidad.

Un cine-guerrilla no puede estar destinado a otros mecanismos de difusión que no sean los posibilitados por las organizaciones revolucionarias y, entre ellas, los que el propio cineasta invente o descubra. Producción, difusión y posibilidades económicas de sobrevivencia deben formar parte de una misma estrategia. La resolución de los problemas que se enfrentan, en cada una de estas tareas, es lo que alentará a otra gente a incorporarse al trabajo de cine-guerrilla, a engrosar sus filas y hacerlo menos vulnerable.

La difusión de este cine en América Latina se halla en su primer balbuceo; sin embargo, la represión del sistema ya es un hecho legalizado. Baste observar en la Argentina los allanamientos habidos durante algunas exhibiciones y la última ley de represión cinematográfica, de corte netamente fascista; en Brasil la restricción cada día mayor a los compañeros más combativos del Cinema Novo; en casi todo el continente la censura impidiendo cualquier posibilidad de difusión pública. Sin films revolucionarios y sin un público que los reclame, todo intento de abrir formas nuevas de difusión estaría condenado al fracaso. Una y otra cosa existen ya en Latinoamérica. La aparición de las obras desató un camino que pasa en algunas zonas como en Argentina por las exhibiciones de departamentos y casas con un número de participantes que no debería superar nunca las 25 personas; en otras partes como Chile, en parroquias, universidades o centros de cultura (cada día menores en número); y en el caso de Uruguay exhibiciones en el cine más grande de Montevideo entre 2 500 personas que abarrotan la sala haciendo de cada proyección un fervoroso acto antimperialista.¹⁴ Pero las perspectivas a nivel continental señalan que la posibilidad de continuidad de un cine revolucionario se apoya en la afirmación de infraestructuras rigurosamente clandestinas.

La práctica llevará implícita errores y fracasos.¹⁵ Algunos compañeros se dejarán arrastrar por el éxito y la impunidad con que se pueden realizar las primeras exhibiciones y tenderán a relajar las medidas de seguridad; otros, por exceso de precauciones o de miedo, extremarán tanto los recaudos que la difusión quedará circunscrita a algunos grupos de amigos. Sólo la experiencia en cada lugar específico irá demostrando cuáles son allí los métodos mejores, no siempre posibles a aplicar mecánicamente en otras situaciones.

En algunos lugares podrán construirse infraestructuras vinculadas a organizaciones políticas, estudiantiles, obreras, etc., y en otros convendrá la edición y venta de copias a las organizaciones.

Esta forma de trabajo, allí donde sea posible, parecería la más variable, ya que permite descentralizar la difusión, la hace menos vulnerable, agiliza la difusión a nivel nacional, posibilita una utilización política más profunda y permite recuperar los fondos invertidos en la realización. Es cierto que en muchos países las organizaciones no tienen todavía plena conciencia de la importancia de este trabajo, o teniéndola carecen de los medios adecuados para encararlos; allí entonces las vías pueden ser otras.

La meta ideal a alcanzar sería la de producir y difundir un cine-guerrilla con fondos obtenidos mediante expropiaciones realizadas a la burguesía, es decir, que fuera ella quien lo pagase con la plusvalía que ha obtenido del pueblo. Pero en tanto esta meta no sea otra cosa que una aspiración a mediano o lejano plazo, las alternativas que se le abren a un cine revolucionario para recuperar los importes de producción y lo que insume la difusión misma, son de algún modo parecidas a las que rigen en el cine convencional: todo participante en una exhibición debe abonar un importe que no debe ser inferior al que abona cuando va a un cine del sistema. Pagar, subvencionar, equipar y sostener este cine son responsabilidades políticas para los militantes y las organizaciones revolucionarias. Un film puede hacerse, pero su difusión no permite recuperar los costos; resultará difícil o imposible que un segundo film se haga.

Los circuitos de 16 mm en Europa –20 000 centros de exhibición en Suecia; 30 000 en Francia, etc.– no son el mejor ejemplo para los países neocolonizados; sin embargo, un complemento a tener muy en cuenta para la obtención de fondos, más aún en una situación donde aquellos circuitos pueden jugar un papel importante en la difusión de las luchas del Tercer Mundo, emparentadas cada día más a las que se desarrollan en las metrópolis. Un film sobre las guerrillas venezolanas dirá más al público que veinte folletos explicativos; otro tanto ocurrirá entre nosotros con una película sobre los acontecimientos de mayo en Francia o la situación del estudiantado en Berkeley, Estados Unidos.

¿Una Internacional del cine-guerrilla? ¿Y por qué no? ¿No está naciendo acaso una especie de nueva Internacional a través de las luchas del Tercer Mundo de la OSPAAAL y de las vanguardias revolucionarias en las sociedades de consumo?

XII. Cine-acto = espectadores y protagonistas

Un cine-guerrilla, en esta etapa al alcance de reducidas capas de la población, es sin embargo el único cine de masas hoy posible, desde que es el único circunstanciado con los intereses, aspiraciones y perspectivas de la inmensa mayoría del pueblo. Cada obra importante de un cine revolucionario constituirá, pueda hacerse o no explícito, un acontecimiento nacional de masas.

Este cine de masas obligado a llegar nada más que a los sectores representativos de aquellas, provoca en cada proyección, como en una incursión militar revolucionaria, un espacio liberado, un territorio descolonizado. Puede transformar la convocatoria en una especie de acto político, en lo que según Fanon podría ser "un acto litúrgico, una ocasión privilegiada que tiene al hombre para oír y decir".

De estas condiciones de proscripción que impone el sistema, un cine militante debe extraer la infinidad de posibilidades nuevas que se le abren. La tentativa de superar la opresión neocolonial obliga a inventar formas de comunicación, inaugura la posibilidad.

Antes y durante la realización de *La hora de los hornos* llevamos a cabo distintas experiencias en la difusión de un cine revolucionario, el poco que hasta ese momento teníamos. Cada proyección dirigida a los militantes, cuadros medios, activistas, obreros y universitarios, se transformaba, sin que nosotros lo hubiéramos propuesto a priori, en una especie de reunión de célula ampliada de la cual los films formaban parte pero no eran el factor más importante. Descubríamos una nueva faz del cine, la participación del que hasta entonces era siempre considerado un espectador. Algunas veces, por razones de seguridad, intentábamos disolver el grupo de participantes apenas finalizaba la proyección y entonces sentíamos que la difusión de aquel cine no tenía razón si no se completaba con la intervención de los compañeros, si no se abría el debate sobre los temas que las películas habían desatado.

Descubríamos también que el compañero que asistía a las proyecciones lo hacía con plena conciencia de estar infringiendo las leyes del sistema y exponía su seguridad personal a eventuales represiones. Este hombre no era ya un espectador, por el contrario, desde el momento que decidía concurrir a la proyección, desde que se ponía de este lado arriesgándose y aportando su experiencia viva a la reunión, pasaba a ser un actor, un protagonista más importante que los que habían aparecido en los films. El hombre buscaba a otros hombres comprometidos como él y a su vez se comprometía con ellos. El espectador dejaba paso al actor que se buscaba a sí mismo en los demás.

Fuera de este espacio que los films ayudaban momentáneamente a liberar sólo existía la soledad, la incomunicación, la desconfianza, el miedo; dentro del espacio libre la situación los volvía a todos cómplices del acto que estaban desarrollando. Los debates nacían espontáneamente. A medida que las experiencias se sucedieron, incorporamos a las proyecciones distintos elementos (una puesta en escena) que reforzaban los temas

de los films, el clima del acto, la desinhibición de los participantes, el diálogo: música o poemas grabados, elementos plásticos, afiches, un orientador que guiaba el debate y presentaba los films y a los compañeros que hablaban, un vaso de vino, unos "mates", etc. Así fuimos estableciendo que lo más valioso que teníamos entre manos era:

1. El compañero participante, el hombre-actor cómplice que concurría a la convocatoria.
2. El espacio libre en el que ese hombre exponía sus inquietudes y proposiciones, se politizaba y liberaba.
3. El film, que importaba apenas como detonador o pretexto.

De estos datos dedujimos que una obra cinematográfica podría ser mucho más eficaz si tomara plena conciencia de ellos y se dispusiese a subordinar su conformación, estructura, lenguaje y propuestas a este acto y a esos actores. Vale decir, si en la subordinación e inserción en los demás principales protagonistas de la vida buscarse su propia liberación.

De la correcta utilización del tiempo que ese grupo de actores-personajes nos brindaba con sus distintas historias, la utilización del espacio que determinados compañeros nos ofrecían, y de los films en sí mismos, había que intentar transformar el tiempo, espacio y obra en energía liberadora. Así fue naciendo la idea de estructura de lo que dimos en llamar cine-acto, cine-acción, una de las formas que a nuestro criterio asume mucha importancia para la línea del tercer cine. Un cine cuya primera experiencia la hicimos tal vez a un nivel demasiado balbuceante, con la segunda y tercera parte de *La hora de los hornos* ("Acto para la liberación", sobre todo a partir de "La resistencia" y "Violencia y liberación"). "Compañeros, decíamos al comienzo de "Acto para la liberación", esto no es sólo la exhibición de un film ni tampoco un espectáculo, es antes que nada un acto, un acto de unidad antimperalista: caben en él solamente aquellos que se sientan identificados con esta lucha porque éste no es un espacio para espectadores ni cómplices del enemigo, sino para los únicos autores y protagonistas del proceso que el film intenta de algún modo testimoniar y profundizar. El film es el pretexto para el diálogo, para la búsqueda y el encuentro de voluntades. Es un informe que ponemos a la consideración de ustedes para debatirlo tras la proyección. Importan, decíamos en otro momento de la segunda parte, las conclusiones que ustedes puedan extraer como autores reales y protagonistas de esta historia. Las experiencias por nosotros recogidas, las conclusiones, tienen un valor relativo: sirven en la medida que sean útiles al presente y al futuro de la liberación que son ustedes, para que ustedes lo continúen."

Con el cine-acto se llega a un cine inconcluso y abierto, un cine esencialmente del conocimiento. "El primer paso en el proceso del conocimiento es el contacto primero con las cosas del mundo exterior, la etapa de las sensaciones (en una película el fresco vivo de la imagen y el sonido). El segundo es la sintetización de los datos que proporcionan las sensaciones, su ordenamiento y elaboración, la etapa de los conceptos, de los juicios, de las deducciones (en el film el locutor, los reportajes, las didascalías o el narrador que conduce la proyección-acto). Y la tercera etapa, la del conocimiento. El papel activo del conocimiento sensible al racional, y lo que es todavía

más importante, en el salto del conocimiento racional a la práctica revolucionaria... Esta es en su conjunto la teoría materialista dialéctica de la unidad del saber y la acción (en la proyección del film-acto, la participación de los compañeros, las proposiciones de acciones que surjan, las acciones mismas que se desarrollen a posteriori)"16. Por otra parte, cada proyección de un film-acto supone una puesta en escena diferente, ya que el espacio donde se realiza, los materiales que la integran (actores-participantes) y el tiempo histórico en que tiene lugar no son los mismos. Vale decir que el resultado de cada proyección-acto dependerá de aquellos que la organicen, de quienes participen en ella, del lugar y el momento en que aquella se haga y donde la posibilidad de introducirle variantes, agregados, modificaciones, no tienen límites. La proyección de un film-acto siempre expresará de uno u otro modo la situación histórica en que se realiza; sus perspectivas no se agotan en la lucha por el poder sino que podrán continuarse tras la conquista de aquel y para el afianzamiento de la revolución. El tercer cine es un cine inconcluso, a desarrollarse y completarse en este proceso histórico de la liberación.

XIII. Categorías del tercer cine

El hombre del tercer cine, ya sea desde un cine-guerrilla, o un cine-acto, con la infinidad de categorías que contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, etc.), opone ante todo, al cine industrial, un cine artesanal: al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros. La descolonización del cineasta y del cine serán hechos simultáneos en la medida que uno y otro aporten a la descolonización colectiva. La batalla comienza afuera contra el enemigo que nos está agrediendo, pero también adentro, contra el enemigo que está en el seno de cada uno. Destrucción y construcción. La acción descolonizadora sale a rescatar en su praxis los impulsos más puros y vitales; a la colonización de las conciencias opone la revolución de las conciencias. El mundo es escudriñado, redescubierto. Se asiste a un constante asombro, una especie de segundo nacimiento. El hombre recupera su primera ingenuidad, su capacidad de aventura, su hoy aletargada capacidad de indignación. Liberar una verdad proscrita significa liberar una posibilidad de indignación, de subversión. Nuestra verdad, la del hombre nuevo que se construye desembarazándose de todas las lacras que aún arrastra, es una bomba de poder inagotable y, al mismo tiempo, la única posibilidad real de vida. Dentro de esta tentativa el cineasta revolucionario se aventura con su observación subversiva, su sensibilidad subversiva, su imaginación subversiva, su realización subversiva. Los grandes temas: la historia patria, el amor y el desamor entre los combatientes, el esfuerzo de un pueblo que despierta, todo renace ante las lentes de las cámaras descolonizadas. El cineasta se siente por

primera vez libre. Dentro del sistema, descubre, no cabe nada; al margen y contra el sistema cabe todo, porque todo está por hacerse. Lo que ayer parecía aventura descabellada, decíamos en un principio, se plantea hoy como necesidad inexcusable.

Hasta aquí ideas sueltas, proposiciones de trabajo. Apenas un esbozo de hipótesis que nace de nuestra primera experiencia –La hora de los hornos– y que por lo tanto no intentan presentarse como modelo o alternativa única o excluyente, sino como proposiciones útiles para profundizar el debate acerca de nuevas perspectivas de instrumentalización del cine en países no liberados.

Otras muchas experiencias y caminos, sea en concepciones estéticas o narrativas, lenguaje o categorías cinematográficas, no sólo son necesarias intentar sino que son un desafío imprescindible para llevar adelante, en las actuales circunstancias históricas, un cine de descolonización, que más allá de las experiencias argentinas, se inserte en la batalla mayor que nos hermana: el cine latinoamericano contribuyendo al proceso de la liberación continental. Cine que –obvio es decir– tiene su expresión más alta en el conjunto del cine cubano y en nuestros países (no liberados aún), desde las obras de vanguardia del Cinema Novo brasileño, y más recientemente boliviano y chileno y hasta el documentalismo denuncia y el cine militante; aportes y experiencias que confluyen en la construcción de este tercer cine, y que deben ser desarrolladas a través de la unidad combatiente (obras, hechos y acciones) de todos los cineastas militantes latinoamericanos.

Somos conscientes que con una película, al igual que con una novela, un cuadro o un libro, no liberamos nuestra patria, pero tampoco la liberan ni una huelga, ni una movilización, ni un hecho de armas, en tanto actos aislados. Cada uno de estos o la obra cinematográfica militante, son formas de acción dentro de la batalla que actualmente se libra. La efectividad de uno u otro no puede ser calificada apriorísticamente, sino a través de su propia praxis. Será el desarrollo cuanti y cualitativo de unos y otros, lo que contribuirá en mayor o menor grado a la concreción de una cultura y un cine totalmente descolonizados y originales. Al límite diremos que una obra cinematográfica puede convertirse en un formidable acto político, del mismo modo que un acto político, puede ser la más bella obra artística: contribuyendo a la liberación total del hombre.

¿Por qué un cine y no otra forma de comunicación artística? Si elegimos el cine como centro de proposiciones y debate, es porque este es nuestro frente de trabajo; además porque el nacimiento del tercer cine significa, al menos para nosotros, el acontecimiento cinematográfico más importante de nuestro tiempo.

Octubre de 1969 *

NOTAS

1. La hora de los hornos (“Neocolonialismo y violencia”).
2. Juan José Hernández Arregui, Imperialismo y cultura.
3. René Zavaleta Mercado, Bolivia: crecimiento de la idea nacional.

- 4 La hora de los hornos ("Neocolonialismo y violencia").
5. Ibid.
6. Obsérvese la nueva costumbre de algunos grupos de la alta burguesía romana y parisiense, dedicados a viajar a Saigón los fines de semana para ver de cerca la ofensiva del Vietcong.
7. Irwin Silver, USA: la alienación de la cultura.
8. Grupo Plásticos de Vanguardia, Argentina.
9. La hora de los hornos ("Violencia y liberación").
10. Mao Tse-tung, Acerca de la práctica.
11. Rodolfo Puiggrós, El proletariado y la revolución nacional.
12. Ernesto Che Guevara, Guerra de guerrillas.
13. Mao Tse-tung, Acerca de la práctica.
14. El seminario uruguayo Marcha organiza exhibiciones de trasnoche y los domingos en la mañana que cuentan con notable cantidad y calidad de recepción.
15. Allanamiento de un sindicato en Buenos Aires y detención de 200 personas a causa del error en la elección del lugar de proyección y en el elevado número de invitados.
16. Mao Tse-tung, Acerca de la práctica.

Por un cine imperfecto

Julio García Espinosa

Hoy en día un cine perfecto —técnica y artísticamente logrado— es casi siempre un cine reaccionario.

La mayor tentación que se le ofrece al cine cubano en estos momentos —cuando logra su objetivo de un cine de calidad, de un cine con significación cultural dentro del proceso revolucionario— es precisamente la de convertirse en un cine perfecto.

El *boom* del cine latinoamericano —con Brasil y Cuba a la cabeza, según los aplausos y el visto bueno de la intelectualidad europea— es similar en la actualidad al que venía monodisfrutando la novelística latinoamericana.

¿Por qué nos preocupa que nos aplaudan? ¿No está, entre las reglas del juego artístico, la finalidad de un reconocimiento público? ¿No equivale el reconocimiento europeo —a nivel de la cultura artística— a un reconocimiento mundial? ¿Que las obras realizadas en el subdesarrollo obtengan un reconocimiento de tal naturaleza no beneficia al arte y a nuestros pueblos?

Curiosamente la motivación de estas inquietudes, es necesario aclararlo, no es sólo de orden ético. Es más bien, y sobre todo, estético, si es que se puede trazar una línea tan arbitrariamente divisoria entre ambos términos.

Cuando nos preguntamos por qué somos nosotros directores de cine y no los otros, es decir, los espectadores, la pregunta no la motiva solamente una preocupación de orden ético. Sabemos que somos directores de cine porque hemos pertenecido a una minoría que ha tenido el tiempo y las circunstancias necesarias para desarrollar, en ella misma, una cultura artística; y porque los recursos materiales de la técnica cinematográfica son limitados y, por lo tanto, al alcance de unos cuantos y no de todos. Pero ¿qué sucede si el futuro es la universalización de la enseñanza universitaria, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes) hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos, qué sucede si el desarrollo del *videotape* soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, silos aparatos de televisión y su posibilidad de “proyectar” con independencia de la planta matriz, hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas? Sucede entonces no sólo un acto de justicia social, la posibilidad de que todos puedan hacer cine, sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística: la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase, el verdadero sentido de la actividad artística. Sucede entonces que podemos entender que el arte es una actividad “desinteresada” del hombre. Que el arte no es un trabajo. Que el artista no es propiamente un trabajador.

El sentimiento de que esto es así y la imposibilidad de practicarlo en consecuencia, es la agonía y, al mismo tiempo, el fariseísmo de todo el arte contemporáneo.

De hecho existen las dos tendencias. Los que pretenden realizarlo como una actividad "desinteresada" y los que pretenden justificarlo como una actividad "interesada". Unos y otros están en un callejón sin salida.

Cualquiera que realiza una actividad artística se pregunta en un momento dado qué sentido tiene lo que él hace. El simple hecho de que surja esta inquietud demuestra que existen factores que la motivan. Factores que, a su vez, evidencian que el arte no se desarrolla libremente. Los que se empeñan en negarle un sentido específico, sienten el peso moral de su egoísmo. Los que pretenden adjudicarle uno, compensan con la bondad social su mala conciencia. No importa que los mediadores (críticos, teóricos, etc.) traten de justificar unos casos y otros. El mediador es para el artista contemporáneo su aspirina, su píldora tranquilizadora. Pero como ésta, sólo quita el dolor de cabeza pasajeramente. Es cierto, sin embargo, que el arte, como diablillo caprichoso, sigue asomando esporádicamente la cabeza en no importa qué tendencia.

Sin duda es más fácil definir el arte por lo que no es que por lo que es, si es que se puede hablar de definiciones cerradas no ya para el arte sino para cualquier actividad de la vida. El espíritu de contradicción lo impregna todo y ya nada ni nadie se dejan encerrar en un marco por muy dorado que éste sea.

Es posible que el arte nos dé una visión de la sociedad o de la naturaleza humana y que, al mismo tiempo, no se pueda definir como visión de la sociedad o de la naturaleza humana. Es posible que en el placer estético esté implícito un cierto narcisismo de la conciencia en reconocerse pequeña conciencia histórica, sociológica, psicológica, filosófica, etc., y al mismo tiempo no basta esta sensación para explicar el placer estético.

¿No es mucho más cercano a la naturaleza artística concebirla con su propio poder cognoscitivo? ¿Es decir que el arte no es "ilustración" de ideas que pueden ser dichas por la filosofía, la sociología, la psicología? El deseo de todo artista de expresar lo inexpresable no es más que el deseo de expresar la visión del tema en términos inexpresables por otras vías que no sean las artísticas. Tal vez su poder cognoscitivo es como el del juego para el niño. Tal vez el placer estético es el placer que nos provoca sentir la funcionalidad (sin un fin específico) de nuestra inteligencia y nuestra propia sensibilidad. El arte puede estimular, en general, la función creadora del hombre. Puede operar una actitud de cambio frente a la vida. Pero, a diferencia de la ciencia, nos enriquece en forma tal que sus resultados no son específicos, no se pueden aplicar a algo en particular. De ahí que lo podamos llamar una actividad "desinteresada", que podamos decir que el arte no es propiamente un "trabajo", que el artista es tal vez el menos intelectual de los intelectuales.

¿Por qué el artista, sin embargo, siente la necesidad de justificarse como "trabajador", como "intelectual", como "profesional", como hombre disciplinado y organizado, a la par de cualquier otra tarea productiva? ¿Por qué siente la necesidad de hipertrofiar la importancia de su actividad? ¿Por qué siente la necesidad de tener críticos —mediadores— que lo defiendan, lo justifiquen, lo interpreten? ¿Por qué habla orgullosamente de "mis críticos"? ¿Por qué Siente la necesidad de hacer declaraciones trascendentes, como si él fuera el verdadero intérprete de la sociedad y del ser humano? ¿Por qué pretende considerarse crítico y conciencia de la sociedad cuando —

si bien estos objetivos pueden estar implícitos o aun explícitos en determinadas circunstancias— en un verdadero proceso revolucionario esas funciones las debemos ejercer todos, es decir, el pueblo? ¿Y por qué entonces, por otra parte, se ve en la necesidad de limitar estos objetivos, estas actitudes, estas características? ¿Por qué, al mismo tiempo, plantea estas limitaciones necesarias para que la obra no se convierta en un panfleto o en un ensayo sociológico? ¿Por qué semejante fariseísmo? ¿Por qué protegerse y ganar importancia como trabajador, político y científico (revolucionarios, se entienden) y no estar dispuestos a correr los riesgos de éstos?

El problema es complejo. No se trata fundamentalmente de oportunismo y ni siquiera de cobardía. Un verdadero artista está dispuesto a correr todos los riesgos si tiene la certeza de que su obra no dejará de ser una expresión artística. El único riesgo que él no acepta es el de que la obra no tenga una calidad artística.

También están los que aceptan y defienden la función “desinteresada” del arte. Pretenden ser más consecuentes. Prefieren la amargura de un mundo cerrado en la esperanza de que mañana la historia les hará justicia. Pero es el caso que todavía hoy la *Gioconda* no la pueden disfrutar todos. Debían de tener menos contradicciones, debían de estar menos alienados. Pero de hecho no es así, aunque tal actitud les dé la posibilidad de una coartada más productiva en el orden personal. En general sienten la esterilidad de su “pureza” o se dedican a librar combates corrosivos pero siempre a la defensiva. Pueden incluso rechazar, en una operación a la inversa, el interés de encontrar en la obra de arte la tranquilidad, la armonía, una cierta comprensión, expresando el desequilibrio, el caos, la incertidumbre, lo cual no deja de ser también un objetivo “interesado”.

¿Qué es, entonces, lo que hace imposible practicar el arte como actividad “desinteresada”? ¿Por qué esta situación es hoy más sensible que nunca? Desde que el mundo es mundo, es decir desde que el mundo es mundo dividido en clases, esta situación ha estado latente. Si hoy se ha agudizado es precisamente porque hoy empieza a existir la posibilidad de superarla. No por una toma de conciencia, no por la voluntad expresa de ningún artista, sino porque la propia realidad ha comenzado a revelar síntomas (nada utópicos) de que “en el futuro ya no habrá pintores sino, cuando mucho, hombres, que, entre otras cosas, practiquen la pintura” (Marx).

No puede haber arte “desinteresado”, no puede haber un nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte si no se termina, al mismo tiempo y para siempre, con el concepto y la realidad “elitaria” en el arte. Tres factores pueden favorecer nuestro optimismo: el desarrollo de la ciencia, la presencia social de las masas, la potencialidad revolucionaria en el mundo contemporáneo. Los tres sin orden jerárquico, los tres interrelacionados.

¿Por qué se teme a la ciencia? ¿Por qué se teme que el arte pueda ser aplastado ante la productividad y utilidad evidentes de la ciencia? ¿Por qué ese complejo de inferioridad? Es cierto que leemos hoy con mucho más placer un buen ensayo que una novela. ¿Por qué repetimos entonces, con horror, que el mundo se vuelve más interesado, más utilitario, más materialista? ¿No es realmente maravilloso que el desarrollo de la ciencia, de la sociología, de la antropología, de la sicología, contribuya a “depurar” el arte? La aparición, gracias a la ciencia, de medios expresivos como la fotografía y el cine (lo cual no implica invadirlos artísticamente) ¿no hizo posible una

mayor "depuración" en la pintura y en el teatro? ¿Hoy la ciencia no vuelve anacrónico tanto análisis "artístico" sobre el alma humana? ¿No nos permite la ciencia librarnos hoy de tantos filmes llenos de charlatanerías y encubiertos con eso que se ha dado en llamar mundo poético? Con el avance de la ciencia el arte no tiene nada que perder, al contrario, tiene todo un mundo que ganar. ¿Cuál es el temor entonces? La ciencia desnuda al arte y parece que no es fácil andar sin ropa por la calle.

La verdadera tragedia del artista contemporáneo está en la imposibilidad de ejercer el arte como actividad minoritaria. Se dice que el arte no puede seducir sin la cooperación del sujeto que hace la experiencia. Es cierto. ¿Pero qué hacer para que el público deje de ser objeto y se convierta en sujeto?

El desarrollo de la ciencia, de la técnica, de las teorías y prácticas más avanzadas, han hecho posible, como nunca, la presencia activa de las masas en la vida social. En el plano de la vida artística hay más espectadores que en ningún otro momento de la historia. Es la primera fase de un proceso "deselitario". De lo que se trata ahora es de saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es decir, no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores. De lo que se trata es de preguntarse si el arte es realmente una actividad de especialistas. Si el arte, por designios extrahumanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos.

¿Cómo confiar las perspectivas y posibilidades del arte a la simple educación del pueblo, en tanto que espectadores? ¿El gusto definido por la "alta cultura", una vez sobrepasado por ella misma, no pasa al resto de la sociedad como residuo que devoran y rumian los no invitados al festín? ¿No ha sido ésta una eterna espiral convertida hoy, además, en círculo vicioso? El *camp* y su óptica (entre otras) sobre lo viejo, es un intento de rescatar estos residuos y acortar la distancia con el pueblo. Pero la diferencia es que el *camp* lo rescata como valor estético, mientras que para el pueblo siguen siendo todavía valores éticos.

Nos preguntamos si es irremediable para un presente y un futuro realmente revolucionarios tener "sus" artistas, "sus" intelectuales, como la burguesía tuvo los "suyos". ¿Lo verdaderamente revolucionario no es intentar, desde ahora, contribuir a la superación de estos conceptos y prácticas minoritarias, más que en perseguir *in aeternum* la "calidad artística" de la obra? La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de una cultura artística. El arte siempre ha sido una necesidad de todos. Lo que no ha sido una posibilidad de todos en condiciones de igualdad. Simultáneamente al arte culto ha venido existiendo el arte popular.

El arte popular no tiene nada que ver con el llamado arte de masas. El arte popular necesita, y por lo tanto tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario, necesita que el pueblo no tenga gusto. El arte de masas será en realidad tal, cuando verdaderamente lo hagan las masas. Arte de masas, hoy en día, es el arte que hacen unos pocos para las masas. Grotowski dice que el teatro de hoy debe ser de minorías porque es el cine quien puede hacer un arte de masas. No es cierto. Posiblemente no exista un arte más minoritario hoy que el cine. El cine hoy, en todas partes, lo hace una minoría para las masas. Posiblemente sea el

cine el arte que demore más en llegar al poder de las masas. Arte de masas, es pues, el arte popular, el que hacen las masas. Arte para las masas es, como bien dice Hauser, la producción desarrollada de una masa reducida al único papel de espectadora y consumidora.

El arte popular es el que ha hecho siempre la parte más inculta de la sociedad. Pero este sector inculto ha logrado conservar para el arte características profundamente cultas. Una de ellas es que los creadores son al mismo tiempo los espectadores y viceversa. No existe, entre quienes lo producen y lo reciben, una línea tan marcadamente definida. El arte culto, en nuestros días, ha logrado también esa situación. La gran cuota de libertad del arte moderno no es más que la conquista de un nuevo interlocutor: el propio artista. Por eso es inútil esforzarse en luchar para que sustituya a la burguesía por las masas como nuevo y potencial espectador. Esta situación mantenida por el arte popular, conquistada por el arte culto, debe fundirse y convertirse en patrimonio de todos. Ese y no otro debe ser el gran objetivo de una cultura artística auténticamente revolucionaria.

Pero el arte popular conserva otra característica aún más importante para la cultura. El arte popular se realiza como una actividad más de la vida. El arte culto al revés. El arte culto se desarrolla como actividad única, específica, es decir, se desarrolla no como actividad sino como realización de tipo personal. He ahí el precio cruel de haber tenido que mantener la existencia de la actividad artística a costa de la inexistencia de ella en el pueblo. ¿Pretender realizarse al margen de la vida no ha sido una coartada demasiado dolorosa para el artista y para el propio arte? ¿Pretender el arte como secta, como sociedad dentro de la sociedad, como tierra prometida donde podamos realizarnos fugazmente, por un momento, por unos instantes, no es crearnos la ilusión de que realizándonos en el plano de la conciencia nos realizamos también en el de la existencia? ¿No resulta todo esto demasiado obvio en las actuales circunstancias? La lección esencial del arte popular es que éste es realizado como una actividad dentro de la vida, que el hombre no debe realizarse como artista sino plenamente, que el artista no debe realizarse como artista sino como hombre.

En el mundo moderno, principalmente en los países capitalistas desarrollados y en los países en proceso revolucionario, hay síntomas alarmantes, señales evidentes que presagian un cambio. Diríamos que empieza a surgir la posibilidad de superar esta tradicional disociación. No son síntomas provocados por la conciencia, sino por la propia realidad. Gran parte de la batalla del arte moderno es, de hecho, para "democratizar" el arte. ¿Qué otra cosa significa combatir las limitaciones del gusto, el arte para museos, las líneas marcadamente divisorias entre creador y público? ¿Qué es hoy la belleza? ¿Dónde se encuentra? ¿En las etiquetas de las sopas Campbell, en la tapa de un latón de basura, en los "muñequitos"? ¿Se pretende hoy hasta cuestionar el valor de eternidad en la obra de arte? ¿Qué significan esas esculturas aparecidas en recientes exposiciones, hechas de bloques de hielo y que, por consecuencia, se derriten mientras el público las observa? ¿No es —más que la desaparición del arte— la pretensión de que desaparezca el espectador? ¿Y el valor de la obra como valor irreproducible? ¿Tienen menos valor las reproducciones de nuestros hermosos afiches que el original? ¿Y qué decir de las infinitas copias de un filme? ¿No existe un afán por

saltar la barrera del arte "elitario" en esos pintores que confían a cualquiera, no ya a sus discípulos, parte de la realización de la obra? ¿No existe igual actitud en los compositores cuyas obras permiten amplia libertad a los ejecutantes? ¿No hay toda una tendencia en el arte moderno de hacer participar cada vez más al espectador? ¿No es éste o no debe ser éste, al menos, el desenlace lógico? ¿No es ésta una tendencia colectivista e individualista al mismo tiempo? ¿Si se plantea la posibilidad de participación de todos, no se está aceptando la posibilidad de creación individual que tenemos todos? ¿Cuando Grotowski habla de que el teatro de hoy debe ser de minorías, no se equivoca? ¿No es justamente lo contrario? ¿Teatro de la pobreza no quiere decir cii realidad teatro del más alto refinamiento? Teatro que no necesita ningún valor secundario, es decir, que no necesita vestuario, escenografía, maquillaje, incluso escenario. ¿No quiere decir esto que las condiciones materiales se han reducido al máximo y que, desde ese punto de vista, la posibilidad de hacer teatro está al alcance de todos? ¿Y el hecho de que el teatro tenga cada vez menos público no quiere decir que las condiciones empiezan a estar maduras para que se convierta en un verdadero teatro de masas? Tal vez la tragedia del teatro sea que ha llegado demasiado temprano a ese punto de su evolución.

Cuando miramos hacia Europa nos frotamos las manos. Vemos a la vieja cultura imposibilitada hoy de darle una respuesta a los problemas del arte. En realidad sucede que Europa no puede ya responder en forma tradicional y, al mismo tiempo, le es muy difícil hacerlo de una manera enteramente nueva. Europa ya no es capaz de darle al mundo un nuevo "ismo" y no está en condiciones de hacerlos desaparecer para siempre. Pensamos entonces que ha llegado nuestro momento. Que al fin los subdesarrollados pueden disfrazarse de hombres "cultos". Es nuestro mayor peligro. Esa es nuestra mayor tentación. Ese es el oportunismo de unos cuantos en nuestro continente. Porque, efectivamente, dado el atraso técnico y científico, dada la poca presencia de las masas en la vida social, todavía este continente puede responder en forma tradicional, es decir, reafirmando el concepto y la práctica "elitaria" en el arte. Y tal vez entonces la verdadera causa del aplauso europeo a algunas de nuestras obras, literarias, fílmicas, no sea otra que la de una cierta nostalgia que le provocamos. Después de todo el europeo no tiene otra Europa a quien volver los ojos. Sin embargo, el tercer factor, el más im-portante de todos, la revolución, está presente en nosotros como en ninguna otra parte. Y ella sí es nuestra verdadera oportunidad. Es la revolución lo que hace posible otra alternativa, lo que puede ofrecer una respuesta auténticamente nueva, lo que nos permite barrer de una vez y para siempre con los conceptos y prácticas minoritarias en el arte. Porque es la revolución y el proceso revolucionario lo único que puede hacer posible la presencia total y libre de las masas. Porque esta presencia de las masas será la desaparición definitiva de la estrecha división del trabajo, de la sociedad dividida en clases y sectores. Por eso para nosotros la revolución es la expresión más alta de la cultura, porque hará desaparecer la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre.

Para ese futuro cierto, para esa perspectiva incuestionable, las respuestas en el presente pueden ser tantas como países hay en nuestro continente. Cada parte, cada manifestación artística, deberá hallar la suya propia, puesto que las características y los niveles alcanzados no son iguales.

¿Cuál puede ser la del cine cubano en particular?

Paradójicamente pensamos que será una nueva poética y no una nueva política cultural. Poética cuya verdadera finalidad será, sin embargo, suicidarse, desaparecer como tal. La realidad, al mismo tiempo, es que todavía existirán entre nosotros otras concepciones artísticas (que entendemos, además, productivas para la cultura) como existen la pequeña propiedad campesina y la religión. Pero es cierto que en materia de política cultural se nos plantea un problema serio: la escuela de cine. ¿Es justo seguir desarrollando especialistas de cine? Por el momento parece inevitable. ¿Y cuál será nuestra eterna y fundamental cantera? ¿Los alumnos de la Escuela de Artes y Letras de la Universidad? ¿Y no tenemos que plantearnos desde ahora si dicha Escuela deberá tener una vida limitada? ¿Qué perseguimos con la Escuela de Artes y Letras? ¿Futuros artistas en potencia? ¿Futuro público especializado? ¿No tenemos que irnos preguntando si desde ahora podemos hacer algo para ir acabando con esa división entre cultura artística y cultura científica? ¿Cuál es el verdadero prestigio de la cultura artística? ¿De dónde le viene ese prestigio que, inclusive, le ha hecho posible acaparar para sí el concepto total de cultura? ¿No está basado, acaso, en el enorme prestigio que ha gozado siempre el espíritu por encima del cuerpo? ¿No se ha visto siempre a la cultura artística como parte espiritual de la sociedad y a la científica como su cuerpo? ¿El rechazo tradicional al cuerpo, a la vida material, a los problemas concretos de la vida material, no se deben también a que tenemos el concepto de que las cosas del espíritu son más elevadas, más elegantes, más serias, más profundas? ¿No podemos, desde ahora, ir haciendo algo para acabar con esa artificial división? ¿No podemos ir pensando desde ahora que el cuerpo y las cosas del cuerpo son también elegantes, que la vida material también es bella? ¿No podemos entender que, en realidad, el alma está en el cuerpo, como el espíritu en la vida material, como —para hablar inclusive en términos estrictamente artísticos— el fondo en la superficie, el contenido en la forma? ¿No debemos pretender entonces que nuestros futuros alumnos y, por lo tanto, nuestros futuros cineastas sean los propios economistas, agrónomos, etc? ¿Y por otra parte, simultáneamente, no debemos intentar lo mismo para los mejores trabajadores de las mejores unidades del país, los trabajadores que más se estén desarrollando políticamente? ¿Nos parece evidente que se pueda desarrollar el gusto de las masas mientras exista la división entre las dos culturas, mientras las masas no sean las verdaderas dueñas de los medios de producción artísticos? La revolución nos ha liberado a nosotros como sector artístico. ¿No nos parece completamente lógico que seamos nosotros mismos quienes contribuyamos a liberar los medios privados de producción artística? Sobre estos problemas, naturalmente, habrá que pensar y discutir mucho todavía.

Una nueva poética para el cine será, ante todo y sobre todo, una poética "interesada", un arte "interesado", un cine conciente y resueltamente "interesado", es decir, un cine imperfecto. Un arte "desinteresado", como plena actividad estética, ya sólo podrá hacerse cuando sea el pueblo quien haga el arte. El arte hoy deberá asimilar una cuota de trabajo en interés de que el trabajo vaya asimilando una cuota de arte.

La divisa de este cine imperfecto (que no hay que inventar porque ya ha surgido) es: "No nos interesan los problemas de los neuróticos, nos interesan los problemas de los lúcidos", como diría Glauber Rocha.

El arte no necesita más del neurótico y de sus problemas. Es el neurótico quien sigue necesitando del arte, quien lo necesita como objeto interesado, como alivio, como coartada o, como diría Freud, como sublimación de sus problemas. El neurótico puede hacer arte pero el arte no tiene porque hacer neuróticos. Tradicionalmente se ha considerado que los problemas para el arte no están en los sanos, sino en los enfermos, no están en los normales sino en los anormales, no están en los que luchan sino en los que lloran, no están en los lúcidos sino en los neuróticos. El cine imperfecto está cambiando dicha impostación. Es al enfermo y no al sano a quien más creemos, en quien más confiamos, porque su verdad la purga el sufrimiento. Sin embargo el sufrimiento y la elegancia no tienen por qué ser sinónimos. Hay todavía una corriente en el arte moderno —relacionada, sin duda, con la tradición cristiana— que identifica la seriedad con el sufrimiento. El espectro de Margarita Gautier impregna todavía la actividad artística de nuestros días. Sólo el que sufre, sólo el que está enfermo, es elegante y serio y hasta bello. Sólo en él reconocemos las posibilidades de una autenticidad, de una seriedad, de una sinceridad. Es necesario que el cine imperfecto termine con esta tradición. Después de todo no sólo los niños, también los mayores, nacieron para ser felices.

El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de éstos, encuentra su temática. Los lúcidos, para el cine imperfecto, son aquellos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden cambiar, que, pese a los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar y revolucionariamente. El cine imperfecto no tiene, entonces, que luchar para hacer un "público". Al contrario. Puede decirse que, en estos momentos, existe más "público" para un cine de esta naturaleza que cineastas para dicho "público".

¿Qué nos exige este nuevo interlocutor? ¿Un arte cargado de ejemplos morales dignos de ser imitados? No. El hombre es más creador que imitador. Por otra parte, los ejemplos morales es él quien nos los puede dar a nosotros. Si acaso puede pedirnos una obra más plena, total, no importa si dirigida conjunta o diferencialmente a la inteligencia, a la emoción o la intuición. ¿Puede pedirnos un cine de denuncia? Sí y no. No si la denuncia está dirigida a los otros, si la denuncia está concebida para que nos compadezcan y tomen conciencia los que no luchan. Sí si la denuncia sirve como información, como testimonio, como un arma más de combate para los que luchan. ¿Denunciar el imperialismo para demostrar una vez más que es malo? ¿Para qué si los que luchan ya luchan principalmente con-

Á tra el imperialismo? Denunciar al imperialismo pero, sobre todo, en aquellos aspectos que ofrecen la posibilidad de plantearle combates concretos. Un cine, por ejemplo, que denuncie a los que luchan los "pasos perdidos" de un esbirro que hay que ajusticiar, sería un excelente ejemplo de cine-denuncia. El cine imperfecto entendamos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine que "ilustra bellamente" las ideas o conceptos que ya poseemos. (La actitud narcista no

tiene nada que ver con los que luchan.) Mostrar un proceso no es precisamente analizarlo. Analizar, en el sentido tradicional de la palabra, implica siempre un juicio previo, cerrado. Analizar un problema es mostrar el problema (no su proceso) impregnado de juicios que genera *a priori* el propio análisis. Analizar es bloquear de antemano las posibilidades de análisis del interlocutor. Mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio sin emitir el fallo. Hay un tipo de periodismo que consiste en dar el comentario más que la noticia. Hay otro tipo de periodismo que consiste en dar las noticias pero valorizándolas mediante el montaje o compaginación del periódico. Mostrar el proceso de un problema es como mostrar el desarrollo propio de la noticia; sin el comentario, es como mostrar el desarrollo pluralista —sin valorizarlo— de una información. Lo subjetivo es la selección del problema condicionada por el interés del destinatario, que es el sujeto. Lo objetivo sería mostrar el proceso, que es el objeto.

El cine imperfecto es una respuesta. Pero también es una pregunta que irá encontrando sus respuestas en el propio desarrollo. El cine imperfecto puede utilizar el documental o la ficción, o ambos. Puede utilizar un género u otro, o todos. Puede utilizar el cine como arte pluralista o como expresión específica. Le es igual. No son éstas sus alternativas ni sus problemas, ni mucho menos sus objetivos. No son éstas las batallas ni las polémicas que le interesa librar.

El cine imperfecto puede ser también divertido. Divertido para el cineasta y para su nuevo interlocutor. Los que luchan no luchan al margen de la vida sino dentro. La lucha es vida y viceversa. No se lucha para "después" vivir. La lucha exige una organización que es la organización de la vida. Aun en la fase más extrema como es la guerra total y directa, la vida se organiza, lo cual es organizar la lucha. Y en la vida, como en la lucha, hay de todo, incluso la diversión. El cine imperfecto puede divertirse, precisamente, con todo lo que lo niega.

El cine imperfecto no es exhibicionista en el doble sentido literal de la palabra. No lo es en el sentido narcisista; ni lo es en el sentido mercantilista, es decir, en el marcado interés de exhibirse en salas y circuitos establecidos. Hay que recordar que la muerte artística del vedetismo en los actores resultó positiva para el arte. No hay por qué dudar que la desaparición del vedetismo en los directores pueda ofrecer perspectivas similares. Justamente el cine imperfecto debe trabajar, desde ahora, conjuntamente, con sociólogos, dirigentes revolucionarios, sicólogos, economistas, etc. Por otra parte el cine imperfecto rechaza los servicios de la crítica. Considera anacrónica la función de mediadores e intermediarios.

Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara de 8 mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el "buen gusto". de la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responder a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor "culto" y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra? El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una realización personal. Debe tener, también desde ahora, otra actividad. Debe jerarquizar

su condición o su aspiración de revolucionario por encima de todo. Debe tratar de realizarse, en una palabra, como hombre y no sólo como artista. El cine imperfecto no puede olvidar que su objetivo esencial es el de desaparecer como una nueva poética. No se trata más de sustituir una escuela por otra, un ismo por otro, una poesía por una antipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas. El futuro es del folklore. No exhibamos más el folklore con orgullo demagógico, con un carácter celebrativo, exhibámoslo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. El futuro será, sin duda, del folklore. Pero, entonces, ya no habrá necesidad de llamarlo así porque nada ni nadie podrá volver a paralizar el espíritu creador del pueblo.

El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo.

La Habana, diciembre 7 de 1969.

A REVOLUÇÃO É UMA EZTETYKA

A única opção do intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um (esteta do absurdo) ou um (nacionalista romântico) é a cultura revolucionária.

Como poderá o intelectual do mundo subdesenvolvido superar suas alienações e atingir uma lucidez revolucionária?

Através do exame crítico de uma produção reflexiva sobre dois temas justapostos.

O subdesenvolvimento e sua cultura primitiva.

O desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo subdesenvolvido.

Os valores da cultura monárquica e burguesa do mundo desenvolvido devem ser criticados em seu próprio contexto e em seguida transportar em instrumentos de aplicação úteis à compreensão do subdesenvolvimento.

A cultura colonial informa o colonizado sobre sua própria condição.

O autoconhecimento total deve provocar em seguida uma atitude anticolonial, isto é, negação da cultura colonial, e do elemento *inconsciente da cultura nacional*, erradamente considerados valores pela tradição nacionalista.

Deste violento processo dialético de informação, análise e negação, surgirão duas *formas concretas* de uma cultura revolucionária:

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.

A *didática* será científica.

A *épica* será uma prática poética, que terá que ser revolucionária do ponto de vista estético para que projete revolucionariamente seu objetivo ético.

Demonstrará a realidade subdesenvolvida, dominada pelo Complexo de impotência intelectual, pela admiração inconsciente de cultura colonial, e sua *própria possibilidade* de superar, pela prática revolucionária, a esterilidade criativa.

A *épica*, precedendo e se processando revolucionariamente, estabelece a revolução como cultura natural.

Arte passa a ser, pois, revolução.

Neste instante, a cultura passa a ser norma, no instante em que a revolução, é uma nova prática no mundo intelectualizado.

A *didática* sem a *épica* gera a informação estéril e degenera em consciência passiva nas massas e em boa consciência nos intelectuais.

É inofensiva.

A *épica* sem *didática* gera o romantismo moralista e degenera em demagogia histórica.

É totalitária.

A nova cultura revolucionária, revolução em si no momento em que *criar é revolucionar*, em que criar ;é agir tanto no campo da arte quanto no campo político e militar é o resultado de uma revolução cultural-histórica concretizando-se, no mesmo complexo, *História e Cultura*.

O objetivo infinito da liberação revolucionária é proporcionar ao homem uma capacidade cada vez maior de produzir seus materiais e utilizá-los segundo um profundo desenvolvimento mental.

Uma revolução econômica e política que se desliga de uma revolução cultural torna-se insuficiente na medida que conflitua o homem entre sua liberação econômica e seu atraso mental.

A revolução elevará a sociedade subdesenvolvida à categoria desenvolvida a aí surgirá uma nova necessidade: a ação desmistificadora dos nacionalismos culturais, a ação civilizadora conta mitos e tradições conservadoras; a ação substituta de valores integrais da colaboração humana, a que se limita pelas remanescências do falho significado burguês da individualidade.

O sentimento de colaboração humana renova e revela uma nova categoria de indivíduo, mas é necessário para isto que a velha cultura seja revolucionada.

Neste estágio, a *épica* didática necessita do instrumental científico psico-analítico a fim de fazer de cada homem um criador que, de posse consciente e informada de todos seus instrumentos mentais, possa fazer a revolução das massas criadoras.

REVOLUÇÃO CINEMATOGRAFICA

Glauber Rocha

Para o Cinema Revolucionário não existem fronteiras culturais ou ideológicas. Desde que o cinema é um método e uma expressão internacional e desde que este método e esta expressão estão dominados pelo cinema americano associado aos grandes produtores nacionais - a luta dos verdadeiros cineastas independente é internacional.

Os cineastas independentes devem se organizar numa luta comum. Não existe poder cultural sem poder econômico e político. A finalidade dos cineastas independentes deve ser a de conquistar o poder da produção e da distribuição em todos os países.

Todos os cineastas independentes devem se organizar nacionalmente em grupos de produção e distribuição e contar com a ação efetiva de denúncia econômica e desmistificação estética cinema americano e respectivos subprodutos. Os cineastas independentes devem produzir filmes capazes de provocar no público um choque capaz de transformar sua educação moral e estética realizada pelo cinema americano. Esta revolução não é obra de um filme mas de toda uma produção internacional permanentemente revolucionária. Por isto os grupos nacionais organizados devem se realizar internacionalmente para facilitar a co-produção e a distribuição. Esta organização internacional deve ter funções com responsabilidade e sacrifício. Para isso é necessário que a crítica atue também sobre os cineastas e sobre ela mesma, transformando os conceitos acadêmicos e mitológicos do cinema, quase todos fundados sobre a eficácia colonizadora do cinema americano.

A luta deve ser estética, econômica e política.

No mundo capitalista o ponto pernicioso do processo cinematográfico é a distribuição. Os distribuidores recebem uma comissão elevada apenas para estabelecer um tráfico de contatos entre o produtor e o exibidor. O distribuidor investe 90 por cento menos que o produtor. Um filme, para ser produzido, necessita, por isto, de um acordo prévio de um distribuidor. Caso contrário estará sujeito a uma paralisia. O distribuidor, assim, adianta ao produtor, pelos direitos de distribuição, o próprio dinheiro do produtor. É necessário que os cineastas, para lutar contra isto, se transformem em produtores e distribuidores. Os produtores, em segundo grau, fazem o tráfico de prestígio dos atores e dos cineastas, através dos quais se associam aos distribuidores. Assim os verdadeiros produtores intelectuais de filmes, cineastas e atores, em primeiro grau, e técnico em segundo grau, são alienados do seu trabalho e aceitam, em nome de uma *possibilidade* de expressão, a exploração dos produtores e distribuidores. É necessário que o conceito de *produtor capitalista* seja transformado pelo conceito de *produtor criador*, isto é, um profissional especializado em organizar a produção de um filme em termos de participação e igual aos outros técnicos e artistas especializados. Assim, o contato entre o *produto/filme* e o exibidor, deve ser direto. As organizações de distribuição devem ser controladas e postas a serviço dos *novos*

produtores. A partir daí, do desenvolvimento nacional das produções, é que se torna possível o desenvolvimento de uma internacional cinematográfica capaz de enfrentar em quantidade e qualidade o cinema americano. Para isto é necessário que os cineastas independentes sejam firmes na sua decisão de fazer um Cinema Novo do ponto de vista estético / ético. Somente assim, através de uma ação internacional qualitativa, o cinema pode ser um instrumento revolucionário tão eficaz quanto o instrumento político de colonização que é o cinema americano.

Em relação aos países socialistas é necessário que as noções de arte realista do século XIX sejam substituídas por noções contemporâneas e que o cinema socialista se livre o mais depressa possível das influências estéticas organizadas pelo mundo ocidental capitalista, elas mesmas em crise sustentadas apenas pela necessidade de sobrevivência teórica. No momento em que a cultura ocidental capitalista duvida de seus próprios valores é necessário que o cinema socialista se preocupe com a nova cultura e contribua, de forma eficaz, para a batalha internacional dos cinemas revolucionários do mundo capitalista.

Existem sérios vícios estéticos do cinema americano no cinema socialista. Não basta inverter a moral capitalista por uma moral socialista e conservar a estrutura do cinema americano para fazer um Cinema Novo. O que deve ser transformado radicalmente é a própria estrutura do cinema americano fundada num pensamento antidialético.

O cinema independente está diante de uma revolução cultural. Esta revolução deve se conscientizar a partir da própria técnica de produção, cujos exemplos particulares e desorganizados podem ser tomados nos quadros do *neo-realismo* e da *nouvelle vague*, movimentos que se exterminaram por que não se organizaram no plano econômico e político. O cinema americano deve ser batido em seu próprio terreno. Os *cinemas de arte e ensaio*, fronts de luta do cinema independente, já começam a ser contaminados pelo cinema americano. É necessário que o maior número possível de produção independente, com distribuição controlada pelos cineastas-produtores, invadam as grandes salas.

Uma batalha agressiva do cinema independente *provocará uma polêmica sem antecedentes na história do cinema.*

A partir desse momento o cinema independente passará de fato cultural a fato político e estará bem preparado para enfrentar todo tipo de agressão e de sabotagem do cinema americano.

Para que se organizem movimentos nacionais de cineastas independentes é necessário que o próprio conceito de autor cinematográfico seja revolucionado. O cineasta não pode se considerado o artista isolado como o poeta ou o pintor. O cineasta deve ser um técnico, um economista, um publicista, um distribuidor, um exibidor, um crítico, um espectador e um polemista. O cineasta deve ser um homem de ação, física e intelectualmente preparado para luta. O filme independente deve ser improvisado a partir dos meios possíveis, a baixo custo e em pouco tempo. Mas, o que

é fundamental: as técnicas de produção devem permitir ao cinema se desenvolver, porque somente a partir de uma revolução integral o cinema poderá abalar a dominação estética e política e econômica do cinema americano. Assim o cineasta deverá ser, sobretudo, um criador, um intelectual, um político, um artista, um cientista. Antes de tudo o filme deverá ser realizado pelo cineasta, um criador que deve ter cultura cinematográfica e cultura política. O cinema deve ser um método ao mesmo tempo que expressão. E esta expressão deve ser agitação ao mesmo tempo que didática. Daí o cinema deve se integrar no processo revolucionário.

É o Cinema Épico / Didático!

a) As vanguardas cinematográficas de cada país devem se reunir a fim de organizar uma política nova de produção e distribuição à partir das contradições particulares de cada país;

b) Estas vanguardas organizadas, devem promover uma internacional cinematográfica a fim de criar os meios de interprodução interdistribuição;

c) Para organização nacional e internacional é necessário contar com um front de cineastas, críticos, produtores profissionais, atores, técnicos e pessoa direta e indiretamente interessadas numa revolução cinematográfica;

d) Considerar em todos os níveis, que o cinema, sendo o mais poderoso instrumento de comunicação existente < seja divulgado em salas ou em televisão > é uma arma indispensável e fundamental na luta contra o imperialismo.

e) Que somente à partir de uma ação internacional organizada os talentos individuais de cineastas podem se integrar e que qualquer talento individual e marginal a um processo revolucionário internacional se transforma, pelas contradições, em instrumento dialéticamente, útil ao pensamento imperialista.

Glauber Rocha - 1967

Este congresso em Colúmbia é uma oportunidade que tenho para desenvolver algumas idéias a respeito de arte e revolução. O tema da pobreza está ligado a isto. As Ciências Sociais informam estatísticas e permitem interpretações sobre a pobreza. As conclusões dos relatórios dos sistemas capitalistas encaram o homem pobre como um objeto que deve ser alimentado. E nos países socialistas observamos a permanente polêmica entre os profetas da revolução total e os burocratas que tratam o homem como objeto a ser massificado. A maioria dos profetas da revolução total é composta por artistas(...). Arte revolucionária foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60 e continuará a ser nesta década. Acho, porém, que a mudança de muitas condições políticas e mentais exige um desenvolvimento contínuo dos conceitos de arte revolucionária. Primarismo muitas vezes se confunde com os manifestos ideológicos. O pior inimigo da arte revolucionária é sua mediocridade. Diante da evolução sutil dos conceitos reformistas da ideologia imperialista, o artista deve oferecer respostas revolucionárias capazes de não aceitar, em nenhuma hipótese, as evasivas propostas. E, o que é mais difícil, exige uma precisa identificação do que é arte revolucionária útil ao ativismo político, do que é arte revolucionária lançada na abertura de novas discussões do que é arte revolucionária rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita(...). (...)Uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica. A existência descontínua desta arte revolucionária no Terceiro Mundo se deve fundamentalmente às repressões do racionalismo. Os sistemas culturais atuantes, de direita e de esquerda, estão presos a uma razão conservadora. O fracasso das esquerdas no Brasil é resultado deste vício colonizador. A direita pensa segundo a razão da ordem e do desenvolvimento (...). As respostas da esquerda, exemplifico outra vez no Brasil, foram paternalistas em relação ao tema central dos conflitos políticos: as massas pobres. O Povo é o mito da burguesia. A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo. (...)A razão de esquerda revela herdeiro da razão revolucionária burguesa européia. A colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir. A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída. (...)A revolução é a anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza. Nenhuma estatística pode informar a dimensão da pobreza. A pobreza é a carga autodestrutiva máxima de cada homem e repercute psiquicamente de tal forma que este pobre se converte num animal de duas cabeças: uma é fatalista e submissa à razão que o explora como escravo. A outra, na medida em que o pobre não pode explicar o absurdo de sua própria pobreza, é naturalmente mística. A razão dominante classifica o misticismo de irracionalista e o reprime à bala. Para ela tudo que é irracional deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo à idéia, é o mais alto

astral do misticismo. As revoluções fracassam quando esta possessão não é total (...),quando, ainda acionado pela razão burguesa, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta. Na medida em que a desrazão planeja as revoluções a razão planeja a repressão. (...) Há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema irracional da opressão. A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora. No máximo é vista como uma possibilidade compreensível(...). O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário. E a liberação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significa sempre negar a violência em nome de uma comunidade fundada pelo sentido do amor ilimitado entre os homens. Este amor nada tem a ver com o humanismo tradicional, símbolo da boa consciência dominadora. As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras. A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica. O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo significado revolucionário. O sonho é o único direito que não se pode proibir. (...)Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda. Borges, superando esta realidade, escreveu as mais liberadoras irrealidades de nosso tempo. Sua estética é a do sonho. Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça. Esta raça, pobre e aparentemente sem destino, elabora na mística seu momento de liberdade. Os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos. Não justifico nem explico meu sonho porque ele nasce de uma intimidade cada vez maior com o tema dos meus filmes, sentido natural de minha vida.

Glauber Rocha
Columbia University – New York
Janeiro de 1971

O ESPECTADOR CONTEMPLATIVO E O ESPECTADOR ATIVO

O espetáculo é essencialmente um fenômeno destinado à contemplação. O homem, reduzido momentaneamente à condição de espectador, contempla um fenômeno peculiar cujos traços característicos apontam para o insólito, o extraordinário, o excepcional, o fora do comum. É certo que também alguns fenômenos da realidade – fenômenos naturais ou sociais – podem se manifestar espetaculosamente: guerras, demonstrações de massa, forças desencadeadas pela natureza, paisagens grandiosas... Constituem um espetáculo na medida em que rompem com a imagem habitual que se tem da realidade. Oferecem uma imagem não familiar, magnificada, reveladora, ao homem que os contempla: o espectador. (...) Mas, em todo caso, o espetáculo existe como tal em função do espectador; este é, por definição, um ser que contempla e sua condição está determinada não somente pelas características próprias do fenômeno, mas pela posição que o indivíduo (sujeito) ocupa em relação ao mesmo. Pode-se ser ator ou espectador diante do mesmo fenômeno, Isso quer dizer que o espectador é um ser passivo? (...) Poderíamos dizer então que a condição do espectador como momento no processo de apropriação ou interiorização pelo sujeito da realidade – que inclui claro, a esfera da cultura, produto da própria atividade humana -, é fundamental. (...) Assim, quando falamos de espectador “contemplativo” referimo-nos àquele que não supera o nível passivo-contemplativo; enquanto o espectador “ativo” seria aquele que, tomando como ponto de partida o momento da contemplação viva, gera um processo de compreensão crítica da realidade (que inclui, claro, o espetáculo), e, conseqüentemente, uma ação prática transformadora. O espectador que contempla um espetáculo está diante do produto de um processo criativo de uma imagem fictícia que teve seu ponto de partida também num ato de contemplação viva da realidade objetiva por parte do artista. (...) Também o espectador pode se remeter ao conteúdo mais ou menos objetivo que o espetáculo reflete, que funciona então como uma mediação no processo de compreensão da realidade. Quando a relação se produz só no primeiro nível, isto é, quando o espetáculo é contemplado como um objeto em si e nada mais, o espectador “contemplativo” pode satisfazer uma necessidade de desfrute, de gozo estético, mas sua atividade, expressa fundamentalmente numa aceitação ou rejeição do espetáculo, não supera o plano cultural. Este se oferece, então, como simples objeto de consumo. (...) Na sociedade capitalista o típico espetáculo cinematográfico de consumo é constituído pela comédia ligeira ou o melodrama cujo final invariável, o *happy end*, foi – e continua sendo em alguma medida – uma arma ideológica de certa eficácia para alentar e consolidar o conformismo em grandes setores do povo. (...) O espetáculo como refúgio diante de uma realidade hostil só pode colaborar com todos os fatores que mantêm essa realidade na medida em que atua como pacificador, como válvula de escape, e condiciona um espectador contemplativo diante da realidade. O mecanismo é demasiado óbvio e transparente e foi denunciado com muita freqüência. (...)

O descrédito do *happy end* em meio a uma realidade cuja simples aparência desmentia

violentemente a imagem cor-de-rosa que se queria vender fez com que se recorresse a outros mecanismos mais sofisticados. O mais espetacular, sem dúvida, foi o happening, que leva o jogo com o espectador a um plano supostamente corrosivo para uma sociedade alienante e repressiva. Não somente se propõe dar ao espectador a oportunidade de participar, como o arrasta ainda contra sua vontade e o envolve em ações “provocadoras” e “subversivas”, mas tudo isso, claro, dentro do espetáculo, onde qualquer coisa pode acontecer, onde muitas coisas – até mulheres, em casos extremos – podem ser violadas, e onde se introduz o insólito, o inesperado, a surpresa, o exibicionismo... (...).

No espetáculo cinematográfico, claro, este tipo de recurso para facilitar ou provocar a “participação” do espectador sobre bases de aleatoriedade, não tem lugar. E, no entanto, o problema da participação do espectador continua de pé e reclama uma solução também dentro – ou melhor, a partir – do espetáculo cinematográfico, o que põe a nu o enfoque simplista com que muitas vezes foi abordado este problema. A primeira coisa que nos revela esta inquietude é algo que frequentemente é esquecido e que, no entanto, tem o caráter de verdade axiomática: a resposta do espectador que interessa não é somente a que pode dar dentro do espetáculo, mas a que deve dar diante da realidade. Isto é, o que interessa fundamentalmente é a participação real, não a participação ilusória.

Quando se atravessam períodos de relativa estabilidade numa sociedade dividida em classes, a participação social do indivíduo é mínima. De uma forma ou de outra, seja pela coação física, moral ou ideológica, o indivíduo é manipulado como um objeto a mais e sua atividade só tem lugar nos marcos da produção direta de bens materiais que, na sua maior parte, vão servir para satisfazer as necessidades da classe exploradora. (...) É sobretudo nessas circunstâncias, sem dúvida, que se revelam com todo seu peso as palavras de Aimé Césaire quando nos fala da “atitude estéril do espectador”. Isto é, a realidade exige que se tome posição diante dela, e essa exigência está na base da relação do homem com o mundo em todo momento, em todo transcurso da história. (...) Trata-se então de estimular e encaminhar a ação do espectador no sentido em que se move a história, pelo caminho do desenvolvimento da sociedade.

Para provocar essa resposta no espectador é preciso, como condição primeira, que no espetáculo se questione a realidade, se expressem e se transmitam inquietações, se façam interrogações. Isto é, é preciso um espetáculo “aberto”. Mas o conceito de “abertura” é demasiado amplo, situa-se em todos os níveis operacionais da obra artística e por si mesmo não garante uma participação conseqüente no espectador. Quando se trata de um espetáculo aberto, que coloca inquietações não somente estéticas – como fonte de gozo ativo – mas conceituais e ideológicas, o espetáculo se converte (sem deixar de ser um jogo no sentido em que o é todo espetáculo) numa operação séria porque incide no plano da realidade mais profunda.

No entanto, para conseguir o máximo de eficácia e funcionalidade, não basta que se trate de uma obra aberta – no sentido de indeterminada. É necessário que a própria obra seja portadora daquelas premissas que possam levar o espectador a uma determinação da realidade, isto é, que o lance pelo caminho da verdade em direção ao

que se pode chamar uma tomada de consciência dialética sobre a realidade. Pode operar então como um verdadeiro "guia para a ação". É preciso não confundir abertura com ambiguidade, inconsistência, ecletismo, arbitrariedade... E em que se apóia o artista para conceber um espetáculo que não somente proponha problemas, mas que assinale ao espectador a via que deve percorrer para descobrir por si mesmo um nível mais alto de determinação? Aqui, inegavelmente, a arte deve fazer uso do instrumental desenvolvido pela ciência na tarefa investigadora e aplicar todos os recursos metodológicos que estão ao seu alcance e que a teoria da informação, a linguística, a psicologia, a sociologia, etc. lhe podem proporcionar. O espetáculo, enquanto se converte no pólo negativo da relação realidade-ficção, deve desenvolver uma estratégia adequada a cada circunstância e não devemos esquecer que, na prática, o espectador não pode ser considerado como uma abstração, mas está condicionado histórica e socialmente de tal forma que o espetáculo deve dirigir-se – em primeira instância – a um espetáculo concreto, diante do qual pode desenvolver ao máximo sua potencialidade operativa.

In: ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. São Paulo: Summus Editorial, 1983.

Fichas Técnicas dos Filmes analisados

1)TERRA EM TRANSE

Título: Terra em Transe

Título (inglês): Earth Entranced

Duração: 107 min

Ano: 1967

Cidade: Rio de Janeiro **País:** Brasil

Gênero: Ficção

Subgênero: Drama

Cor: PB

Ficha Técnica

Direção: Glauber Rocha

Roteiro: Glauber Rocha

Elenco: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glauce Rocha, Paulo Gracindo, Hugo Carvana, Danuza Leão, Jofre Soares, Modesto de Sousa, Mário Lago, Flávio Migliaccio, Telma Reston, José Marinho, Francisco Milani, Paulo César Pereio, Emanuel Cavalcanti, Zózimo Bulbul, Antonio Câmera, Echio Reis, Maurício do Valle, Rafael de Carvalho, Ivan de Souza.

Empresa Produtora: Mapa Filmes e Difilm

Produção Executiva: Zelito Viana

Direção de Produção: Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Wanderley, Glauber Rocha

Direção Fotografia: Luiz Carlos Barreto

Operador de Câmera: Dib Lutfi

Fotografia de Cena: Sim

Fotografia de Cena Autor: Lauro Escorel Filho e Luiz Carlos Barreto

Montagem/Edição: Eduardo Escorel

Direção de Arte: Paulo Gil Soares

Figurino: Paulo Gil Soares /Guilherme Guimarães (figurino da personagem interpretada por Danuza Leão)

Técnico de Som Direto: Aluizio Viana

Edição Som: Aluizio Viana

Mixagem: Aluizio Viana

Trilha Musical: Sim

Trilha Original: Sim

Trilha Adaptada: Não

Descrições das Trilhas: Música original: Sérgio Ricardo; Regente: Carlos Monteiro de Sousa; Quarteto: Edson Machado; Vozes: Maria da Graça (Gal Costa) e Sérgio Ricardo; Música: Carlos Gomes (O Guarani), Villa-Lobos (Bachianas n.3 e 6), Verdi (abertura de Othelo); canto negro Aluê do candomblé da Bahia, samba de favela do Rio

Dados Técnicos

Suporte de Captação: 35mm

Suporte de Projeção: 35mm

Janela de projeção de película: Informação não disponível

Janela de projeção de vídeo: Informação não disponível

Produto Final do Telecine: HD

Ano Telecine: 127

Disponível nos Suportes: 35mm

Vídeo (Betacam Digital)

Vídeo (DVD)

HD

Vídeo (Betacam SP)

Vídeo (DV-CAM)

Som: Sonoro

Mono

Idioma: Português

Classificação Indicativa: 14 anos

Currículo do filme

Prêmios: Prêmio da FIPRESCI (Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica) e Prêmio Luis Bunuel no XX Festival Internacional do Filme, em Cannes/1967; Golfinho de Ouro para Melhor Filme - Rio de Janeiro/1967; Coruja de Ouro para melhor ator coadjuvante (José Lewgoy) Rio de Janeiro/1967; Prêmio Air France de Cinema para melhor filme e melhor diretor - Rio de Janeiro, 1967; Prêmio da Crítica, Grande Prêmio Cinema e Juventude - Locarno, Itália; Prêmio da Crítica (Melhor Filme) - Havana, Cuba; Melhor Filme, Menção Honrosa (Melhor Roteiro), Melhor Ator Coadjuvante (Modesto de Sousa), Prêmio Especial a Luiz Carlos Barreto (pela fotografia e produção) - Juiz de Fora (MG);

2) MEMÓRIAS DO SUBDESENVOLVIMENTO

Ficha Técnica

Título Original: Memorias del Subdesarrollo

Gênero: [Drama](#)

Direção: [Tomás Gutiérrez Alea](#)

Roteiro: [Edmundo Desnoes](#) / Tomás Gutierrez Alea

Elenco: [Sergio Corrieri](#) (Sergio Carmona Mendoyo) [Daisy Granados](#) (Elena) [Eslinda Núñez](#) (Noemi) [Omar Valdés](#) (Pablo) [René de la Cruz](#) (Irmão de Elena)

Estreia Mundial: 1968

Duração: 96 min.

Cor: PB

Cidade: Havana **País:** Cuba

Estúdio: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC)