

PATRIMÔNIO DA AMÉRICA

Glauber Rocha, Tomás Gutiérrez Alea e as memórias em imagem e som

FÁTIMA SEBASTIANA GOMES LISBOA*

RESUMO

Os arquivos audiovisuais são “lugares de memória” que conservam acervos pouco explorados pelos estudos históricos. O texto apresenta algumas possibilidades de pesquisas com acervos multimeios. Muitas vezes preservadas em cinematecas, outras vezes em arquivos pessoais, essa documentação variada foi geralmente acumulada, ao longo de anos, por personalidades ligadas à cultura de um país. Nosso texto parte da valorização desses acervos como patrimônio histórico, propondo uma análise prática de documentos em suportes variados. Nosso objetivo é cruzar os estudos da história cultural com estudos de história do cinema, considerando o patrimônio audiovisual como um objeto comum aos dois campos de pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Cultural; História; Cinema; Cinema Ibero americano; arquivos fílmicos.

ABSTRACT

As “memory places”, the audiovisual files retain collections which are few explored by the historical studies. This present paper presents some research possibilities with multimedia collections. Often preserved in film archives, sometimes in personal files, this varied documentation was generally accumulated over years by people linked to the country’s culture. This paper intends to raise the value of this collections as historical heritage, offering a practical analysis of the records in several media. As a goal we intend to overlay the studies on cultural history with the studies on cinema history, regarding the audiovisual heritage as a common object to both search fields.

KEYWORDS: *Cultural Heritage; History; Movies; Latin American cinema; film archives.*

Introdução

Este artigo é fruto de alguns anos de reflexão sobre a relação cinema-história, bem como sobre organização e trabalho de pesquisa em arquivos que comportam materiais multimeios, especialmente cinematecas. Estes lugares de memória abrigam um patrimônio cultural ainda pouco explorado pelos historiadores, apesar de vermos cada vez mais estudantes das áreas de história e ciências sociais dedicando projetos de teses e dissertações a temas ligados ao estudo da imagem fixa ou em movimento.

Apresento algumas ideias sobre como ampliar nossas análises de imagens utilizando o vasto material não fílmico que acompanha a realização cinematográfica, seja de ficção, seja de documentários. Nesse sentido, procuro valorizar os acervos das cinematecas vendo-as como espaços de socialização de conhecimento, com um alcance ainda limitado a especialistas, porém, abertos a um público mais amplo que esteja interessado em explorá-las.

Há alguns anos, venho desenvolvendo pesquisas em arquivos multimeios de forma independente, todavia desfrutando do apoio financeiro do CNPq-UFSC (2003 e 2006) e da CAPES (2010 e 2011 UPV). Atualmente, dedico-me ao estudo das questões relativas ao dialogo entre intelectuais franceses e latino-americanos nos diversos movimentos artísticos e culturais ocidentais entre os anos de 1945-1970, principalmente no tocante à criação da “cinefilia” no Brasil e na América latina. Para refletir sobre a memória da cinefilia latino americana e sua participação na criação de um “campo cinematográfico mundial” tomei como corpus de análise algumas cartas trocadas entre Glauber Rocha e Alfredo Guevara, inicialmente consultadas no Museu Tempo Glauber, no Rio de Janeiro, que foram publicadas em 1997 no formato de livro por Ivana Bentes. À medida que se trata de uma reflexão sobre acervos multimeios, utilizamos o filme cubano *Memórias do Subdesenvolvimento*, do cineasta Tomás Gutiérrez Alea, que dialoga com o desejo, que artistas e intelectuais nutriram, de criar um patrimônio audiovisual comum aos povos da América Latina. Este artigo é, portanto, um pequeno

tópico no importante debate sobre utilização de fontes não convencionais para os estudos históricos, enfatizando o cruzamento entre os estudos históricos com a história do cinema.

O Cinema como Patrimônio Mundial

Em setembro de 1995, a UNESCO publica em Paris um documento intitulado: *Memória do Mundo: Patrimônio Cinematográfico Mundial*. Trata-se de um primeiro inventário comemorativo dos 100 anos de criação do cinema, onde países membros das Nações Unidas selecionaram filmes considerados como sendo de valor cultural para a humanidade. Na introdução do inventário, Joie Springer, responsável pela Divisão Geral do Programa de Informação da UNESCO, explica que:

La selección de films para este inventario es por lo tanto una labor difícil y altamente subjetiva. Aparte de una sugerencia general de que se tomara en consideración la importancia histórica o el valor cultural y artístico, la UNESCO no estableció ningún criterio para el proceso de selección, dejando que cada país determinara lo que le pareciera de importancia y definiera sus propios criterios. Cuando los criterios de selección han sido suministrados, se encuentran incluidos como nota precediendo la lista.¹

A UNESCO reforçava a importância do cinema como patrimônio cultural mundial com essa iniciativa, dando ênfase ao trabalho dos pioneiros na criação dos arquivos cinematográficos. Inicialmente, foram alguns “homens de cinema”, simples curiosos cinéfilos ou eruditos pesquisadores, que em torno de cineclubes, clubes de cinema e revistas especializadas, de alguma forma contribuíram para a conservação desse patrimônio:

La tarea de salvoguardar el patrimonio nacional ha sido asumida por algunas instituciones a menudo desprovistas de un apoyo nacional o de un marco legislativo. Los primeros archivos filmicos se establecieron en los años 30 como inversión privada, pero con la creación de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos [FIAF] en 1938, se dio inicio a la tarea de salvoguardar film como medio de registro histórico importante.²

No documento, toda honra é dada aos cinéfilos de primeira hora que, com certa dose de curiosidade científica e um grande amor pelas imagens em movimento, apostaram positivamente nesse novo meio de comunicação (considerado por muito tempo um produto popular, local sem valor permanente e universal) dando-lhe o estatuto de registro documental de uma época. Foi em Belgrado, outubro de 1980, durante a Conferencia Geral da UNESCO, trinta e cinco anos após sua criação em 1945, que o material audiovisual foi referenciado pela primeira vez na pauta dos programas de preservação patrimonial instituídos pelo órgão desde sua criação. Em 1980, esta organização publica a “Recomendação para a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento”. Este ato constituiu um marco histórico nas políticas de preservação de material audiovisual e funcionou como motor de pressão dos arquivos fílmicos, face aos ministérios de cultura dos países membros da UNESCO, para que ampliassem seus programas de recuperação dos acervos nacionais. De tal sorte que muitos países começaram a promover programas efetivos para a conservação de filmes, para melhorias nos locais de guarda, bem como na contratação de pessoal especializado para os arquivos:³

Esto marcó un momento histórico en que el cine, la televisión y las grabaciones de sonido fueron reconocidas y debidas como parte del patrimonio cultural nacional de la misma manera como lo venía siendo la información textual (impresa) desde siglos atrás.⁴

Em meio aos debates sobre identidade nacional dos anos 80, as cinematecas que desde muitos anos faziam parte da Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (FIAF), ganham um prestígio de: “casas de tesoro que contienen el registro de nuestro pasado”. A UNESCO enfim reconhece que a memória visual sendo perecível sofria, como os outros registros históricos, com a ação irreversível do tempo e que: “su pérdida significa el empobrecimiento de la humanidad, y debe preservarse y mantenerse accesible para las generaciones futuras”.⁵

Os filmes passaram a ser preservados com uma metodologia apropriada, que já vinha sendo adotada pelas instituições ligadas à FIAF, e ganham uma maior visibilidade através dos acordos desta federação com a

UNESCO. Em 1992, os documentos audiovisuais entram no programa “Memória do Mundo”, passam a ser mencionados no catálogo mais geral sobre preservação de patrimônio cultural para a história da humanidade, não obstante somente alguns filmes são tombados como patrimônio da humanidade. Apesar dos grandes argumentos, somente algumas ações concretas foram realizadas nos países em desenvolvimento.⁶

Nesse sentido, concordamos com Hernani Heffner quando de sua consideração de que devemos guardar uma certa distância entre o que se propõe em forma de leis e a realidade das dificuldades do cotidiano das instituições que guardam acervos audiovisuais em países com muitas outras prioridades econômicas e socioculturais.⁷

Guardadas as devidas proporções críticas não podemos deixar de destacar o trabalho da Cinemateca Brasileira de São Paulo e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que atuaram durante décadas, e continuam atuando, na formação de um público sensível aos valores culturais de uma obra cinematográfica através, entre outras atividades, de cursos de história do cinema. Ao longo dos anos, essas instituições organizaram painéis sobre a história do cinema mundial, retrospectivas, exposições dos acervos fotográficos, gerados pela produção dos filmes arquivados, sempre acompanhados de calorosos debates. Mas esses lugares de memória também produziram uma reflexão sobre seus acervos através de uma produção bibliográfica consistente em torno deles.⁸

O dinamismo cultural das cinematecas na França e a produção científica em torno dos acervos foram bem ilustrados pelo historiador François Amy de La Brethèca, em seu artigo na revista *1895*, sobre a cinemateca do Instituto Jean Vigo, localizada na cidade de Perpignan:

Il faut de plus insister sur un fait : chez nous, le plaisir du cinéma passe bien sûr par l’oral (débats, tables rondes, interviews), mais aussi et surtout par l’écrit, l’écrit qu’on lit et celui que l’on produit. Voilà pourquoi les activités d’animation et l’exploitation du fonds d’archives papier sont organiquement liés. Archives, animation, recherche: tels sont les trois piliers qui représentent la spécificité de l’IJV.⁹

As cinematecas, além de filmes, guardam acervos particulares de vários agentes culturais que produziram obras artísticas, intelectuais e uma vasta correspondência em torno dessas obras, seja na França, seja no Brasil ou em Cuba, nações com as quais desenvolvo minhas pesquisas. O acervo audiovisual cubano, por questões políticas evidentes, não está presente no documento da UNESCO. Todavia, essa ausência não reflete um descaso do governo cubano com a preservação de seu acervo audiovisual. Desde os primeiros anos após a Revolução Cubana, Fidel Castro e Alfredo Guevara se preocuparam com a elaboração e conservação de um patrimônio audiovisual comum aos povos do continente Americano. Alguns filmes e arquivos pessoais de cineastas fazem parte desse acervo que se construiu em torno do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) e de suas produções. Veremos adiante como um patrimônio audiovisual foi sendo criado a partir dos anos 1960, em torno das relações pessoais e políticas entre cineastas de toda a América ibérica. Esse acervo alimenta os vários festivais e mostras de cinema íbero-americano nas principais cidades deste continente e do mundo.¹⁰

O cinema cubano nutriu um estreito diálogo político, estético e intelectual com Glauber Rocha e com outros cineastas brasileiros de sua geração. O cinema revolucionário do ICAIC recebeu influência do cinema brasileiro e este último alimentou, com a Revolução Cubana, a esperança de tornar real a utopia de uma cinematografia livre para a América ibérica, onde o “homem latino” fosse o centro dessa busca de liberdade. Para isso foram realizados filmes de ficção e documentários extremamente novos em forma, conteúdo e estrutura econômica, que pretendiam retratar um continente em transformação.

A busca da liberdade, um dos principais fermentos ideológicos dessa criação patrimonial com ares de revolução cultural, perdurou durante uma década germinando roteiros, imagens e escritos pessoais que hoje representam a memória visual de algumas das grandes reflexões sociológicas e filosóficas sobre a existência humana produzidas no continente americano nos anos 1960. A reprodução desse material audiovisual, em suporte DVD,

tem contribuído para a divulgação desse patrimônio comum, facilitando assim as novas pesquisas em imagem e som no continente americano. Entretanto, consideramos que as cinematecas permanecem lugares privilegiados para a realização desses estudos por conterem um material diverso que pode ser reproduzido e popularizado através do DVD.

A história de um acervo

Nos festivais de cinema e encontros internacionais, entre artistas e intelectuais preocupados com o avanço do desenvolvimento econômico e social do então chamado terceiro mundo, iniciou-se em 1961 entre Cuba e Brasil um período de intercâmbio cultural que mostrará sinais de cansaço no final dessa década. No Brasil, vivíamos a época do endurecimento da ditadura militar e em Cuba a cristalização e burocratização progressiva do poder político de Fidel Castro. A ideia de um projeto transformador continental para as artes na América do Sul se torna uma quimera que no Brasil desliza na areia movediça das vaidades individuais, enquanto que em Cuba se perde nos imensos corredores da burocracia do Estado castrista. No entanto, durante os dez primeiros anos posteriores à Revolução Cubana, um acervo imagético e documental foi criado. Este tratou de construir a memória de um tempo de guerra onde a juventude se armou sonhando com um tempo de paz. Entre 1961 e 1971, cineastas brasileiros, cubanos e argentinos¹¹ romperam, mesmo que provisoriamente, com o pensamento hegemônico da época; conforme apontou Glauber Rocha em seu texto manifesto *Estética da fome*, este rompimento não foi outra coisa senão um “[...] condicionamento econômico e político [que] 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”.¹²

De “impotentes repetidores” de conceitos, forjados por observadores distantes, alguns dos mais inventivos cineastas dos dois países transformaram, criaram e principalmente carnavalizaram as ideias eurocêtricas sobre o homem americano registrando doravante, para as gerações futuras,

uma imagem não romantizada, nem tão pouco “maxfactorizada”¹³ de nossas realidades. Utilizando novamente as atuais palavras de Glauber Rocha:

A fome latina, por isso, 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.¹⁴

Com esse material resgatamos e divulgamos um acervo imagético, epistolar e conceitual comum aos países com um passado colonial tão cheio de afinidades como Brasil e Cuba. Veremos que a discussão sobre a memória presente no filme *Memória do Subdesenvolvimento* de Tomás Gutiérrez Alea também é brasileira. Discussão que dialoga com nosso passado, com nossos “pretos e brancos”, com nossos “burgueses”, artistas, intelectuais e também com nossos ditadores e políticos que ao longo da história habitaram nossas memórias.

O encontro

É grande o meu entusiasmo não só pelo movimento cinematográfico de Cuba como também pela revolução, o que é mais importante. O seu editorial na Revista é o verdadeiro plano para um novo cinema latino – autêntico, revolucionário e independente. Gostaria de receber novos números da revista, para distribuí-los com outras pessoas de cinema no Brasil. Onde mostrei a revista no Rio e em São Paulo, houve muito sucesso. Várias pessoas, inclusive, ficaram de escrever para você.

Recibí su carta, las maravillosas fotografías del film que acaba de rodar y sus amables e interesantes artículos. Conforta saber que por toda América Latina brota un nuevo movimiento cinematográfico, pleno de fuerza e sinceridad, y capaz de remover los podridos cimientos de una industria que generalmente olvida que trabaja con un material precioso, el arte. Según puedo apreciar por el argumento de Barravento, se trata de un film non solo bien realizado y fotografiado, sino también valeroso y combatiente.¹⁵

Através dessas duas cartas ocorre o primeiro contato entre um jovem cineasta brasileiro e um jovem revolucionário cubano. Do litoral do nordeste do Brasil à ilha do Caribe, o encontro foi selado por um compromisso entre

iguais. A admiração e curiosidade são de ambas as partes e o tom informal da correspondência nos faz pensar numa conversa num bar, na saída de uma sala cinema, para discutir um filme e planejar revoluções. O epistolário de Glauber Rocha com os cineastas cubanos, principalmente com o presidente do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* – ICAIC, é um encontro em forma de escrita. Glauber Rocha escreveu uma série de cartas a Alfredo Guevara. Este último foi cinéfilo de primeira hora junto a outros jovens cubanos. Na Universidade de Havana, cursou graduação e pós-graduação em filosofia, conhecendo nessa época Fidel Castro e entrando para o grupo de revolucionários que fizeram o “Ataque ao quartel Moncada” em julho 1953. Alfredo exilou-se no México e voltou a Cuba em 1956 com o “Movimento Revolucionário 26 de julho”. Amigo de Fidel Castro, Alfredo Guevara foi um personagem central no projeto de divulgação da revolução pelo cinema ambulante, que percorria os mais longínquos lugarejos para projetar os *Noticeros*, mostrando as vitórias dos jovens rebeldes conquistando aliados para a Revolução. No momento da distribuição das funções do novo Estado revolucionário, Alfredo Guevara foi nomeado presidente do ICAIC em 1959, cargo que manteve por duas décadas até sua transferência como embaixador da UNESCO em Paris em 1983.¹⁶

Nesse epistolário, Alfredo Guevara e Rocha planejaram filmes em co-produção, artigos em revistas, divulgação dos novos filmes de ambos os grupos e, sobretudo, construíram o pensamento político e estético em torno do novo cinema sul-americano. Eles ajudaram a elaborar o conteúdo intelectual do movimento cinematográfico do continente. Os vários temas tratados pelos filmes, nas cartas, artigos e debates internacionais eram discutidos entre os novos cineastas e o público cinéfilo, nas páginas das revistas de cultura e política e nos suplementos literários dos principais jornais de seus países. Nessas primeiras cartas os cineastas, Nelson Pereira dos Santos com seu filme *Rio 40º* (1954) e Thomas Gutierrez Alea com *Memórias da Revolução* (1959) foram alvos da curiosidade dos dois cinéfilos.

Em 1962, com o filme *Barravento*, Glauber Rocha encontra a comissão cubana de cinema na Tchecoslováquia, no festival de Karlovy Vary, no qual o filme brasileiro foi premiado. Foram anos de amizade e confiança entre esses dois cineastas, a ponto de Glauber Rocha manifestar livremente suas posições com relação ao estreitamento estético da vanguarda política cultural na América do Sul ligada, segundo ele, ao Partido Comunista. O que demonstra que nesses anos as fronteiras sobre um pensamento revolucionário foram progressivamente costuradas através dessas correspondências.¹⁷

O Desencontro

Em 1971, a revista *Cine Cubano* publicou um artigo de Pietro Domenico (articulista da revista e membro do Partido Comunista de Cuba) sobre o Cinema Novo despertando a cólera de Glauber Rocha. Baseado em informações de alguns jovens comunistas brasileiros, que na época classificavam o Cinema Novo como um “movimento pequeno-burguês estetizante e alienado da luta política”, Pietro Domenico faz uma crítica primária ao movimento cinematográfico brasileiro. Segundo Glauber Rocha, o crítico cubano se aproximava da linha política do CPC do Rio de Janeiro e São Paulo, que criticava os cineastas do Cinema Novo por não fazerem filmes políticos mais populares, didáticos e informativos.

Domenico reforçou o que ele entendia pelas teses de György Lukács acerca do valor político da arte, minimizando a importância da pesquisa formal. Glauber Rocha escreveu uma carta a Alfredo Guevara pedindo para que esta fosse publicada na revista *Cine Cubano* como resposta ao artigo de Domenico. A carta mantém o tom amistoso de todas as outras, mas vemos claramente a preocupação de Glauber Rocha em determinar fronteiras do que para ele deveria ser um artista revolucionário. Para o cineasta brasileiro a revolução no Cinema Novo não poderia se atrelar a uma plataforma política dogmática. Segundo ele, a liberdade artística era primordial para se

criar um produto verdadeiramente novo. Reproduzo alguns trechos censurados pela revista e publicado por Ivana Bentes em 1997:

Querido Alfredo quero que você publique esta carta em português porque as traduções me apavoram.

Na entrevista que te mandei pelo Miguel Torres dei um quadro geral do fascismo brasileiro e suas repercussões sobre o cinema. [...] Quero que aquela entrevista seja publicada, mas esta carta pretende detalhar aspectos complicados do assunto “cinema novo” no Brasil. O que me alertou para isto foi o artigo de Pietro Domenico.

Este artigo faz parte de uma longa série de provocações indiretas que o “cinema novo” sofreu das esquerdas brasileiras e latinas nos últimos anos sem que nenhum de nós nos (eu, Hirszman, Andrade, Diegues, Guerra, Nelson etc.) respondêssemos.

Os ataques da esquerda brasileira ao “cinema novo” começaram em 1962/63, na época dos Centros de Cultura Popular, ligados à União Nacional dos Estudantes, quando nós nos recusamos a participar da visão cultural paternalista em moda e preferimos fazer um cinema político que não tivesse a ingenuidade demagógica de se justificar como “principal instrumento revolucionário”.¹⁸

Nesta carta de 12 páginas, Glauber faz um inventário detalhado da política cultural no Brasil dos anos 1960, dos embates entre os vários grupos de esquerda e seus centros de produção intelectual e artística, determinando as fronteiras do pensamento acadêmico e do artístico entre Rio de Janeiro, Bahia e São Paulo. Fala das oportunidades oferecidas pelo Cinema Novo aos jovens cineastas ligados ao chamado cinema “*underground*” e outros movimentos artísticos que, segundo ele, não compreenderam a proposta “libertária e antidogmática do Cinema Novo”. Cita os “equivocos sobre o movimento brasileiro alimentados na Europa e na América Latina” (Argentina, principalmente) que, segundo o cineasta, foram gerados por críticos partidários de um cinema político pragmático e pedagógico. Interpreta livremente o discurso de Fidel Castro aos intelectuais no Granma (jornal criado em 1965, que se torna órgão de propaganda oficial do governo cubano) demonstrando ainda uma confiança na Revolução Cubana, mas criticando o Partido Comunista. Há uma defasagem na observação dos rumos da Revolução Cubana que será percebida mais claramente por Glauber Rocha somente após sua estada em Cuba, em 1972.

Li o discurso de Fidel no Gramma [*sic*], onde ele se refere ao caso Padilla. Tem razão. Os intelectuais são um produto de uma concepção aristocrática-burguesa, herdada pelo academicismo cultural do Partido Comunista. Este conceito gera privilégios, vedetes, concursos, prêmios, festivais e mentiras traiçoeiras como a de Solanas contra o “cinema novo” no Festival de Viña del Mar.¹⁹

O chamado caso Padilla, do nome do escritor Herberto Padilla,²⁰ projeta para fora do país o fechamento político em Cuba. A crítica literária internacional, chocada pelas declarações de Fidel Castro acerca da invasão soviética na Tchecoslováquia, passa a denunciar a falta de liberdade em Cuba. Fidel ataca os intelectuais que não concordavam com o alinhamento cada vez mais firme de Cuba à União Soviética. Muitos artistas, intelectuais e muitos homossexuais serão enviados para estes campos de trabalho.²¹ O trecho da carta de Glauber, citado acima, dá a dimensão da imprecisão das informações sobre a situação dos intelectuais em Cuba, na época, pela comunidade internacional. Herberto Padilla, apesar de ser pró-partido comunista, sempre guardou certa liberdade em seus escritos afastando-os do realismo socialista, que seria cada vez mais adotado pelas artes cubanas, atrelado aos tratados de alinhamento político de Cuba à União Soviética nos anos 70.

A relação do ICAIC com essa nova plataforma ideológica da revolução será também complexa. Em 1963, Alfredo Guevara tinha levantado uma polêmica sobre liberdade formal no cinema com o general Blas Roca, ortodoxo Secretário Geral do Partido Comunista Cubano. O ICAIC era a pérola da Revolução, sendo o lugar da memória visual de Cuba com cineastas que alcançavam renome internacional; por isso, era muito delicado para o regime impor ao instituto um alinhamento de sua produção artística à ortodoxia pseudomarxista naquele momento. No início dos anos 1970, alguns filmes mais experimentais ainda foram produzidos, porém grande parte da produção do ICAIC será calcada no realismo, ou num pragmatismo pedagógico revolucionário. Nessa mesma época, Glauber Rocha quer ir à Cuba para realizar um filme épico sobre a América Latina,

mas condena a posição de Pietro Domenico sobre o que este considera como o “ócio dos artistas”. Glauber escreve:

Não estou de acordo com a neurótica demagogia de quantos pregam a destruição dos cineastas e pregam a santificação dos engenheiros construtores de pontes. [...] Marx projetou a luta de classes e vivemos hoje em função do sonho socialista liberador. Todo um povo pode ser criador, artista – e este seria o sentido total de uma revolução pela qual minha ação se arrisca até a morte.

Mas não faço da morte o heroísmo autopunitivo. A revolução, para mim, significa a vida, e a plenitude da existência é a liberação mental: esta, para os homens mais sensíveis, se expressa pela fantasia. A minha fantasia é o cinema.²²

O cinema cubano defendido por Glauber Rocha era justamente aquele que de certa forma negava esse pragmatismo do realismo socialista. O filme *Memórias do Subdesenvolvimento* foi apontado pelo cineasta junto com *Macunaíma* e *Terra em Transe*, como exemplos de filmes livres e construtores de sentido para a luta política do continente americano.

A memória, o cinema e as histórias vindas de fora

Na década de 1990, na França, três sociólogos e pesquisadores do cinema, Pierre Sorlin, Michele Lagny e Marie-Claire Ropars, propuseram um exercício crítico sobre a relação cinema/história/memória, numa obra intitulada *Filme/Memória*. Em um dos artigos, eles evocaram o estatuto de documento e a atividade memorial de um filme afirmando que:

Lorsqu'elle est filmique, la trace n'est que mouvement. Et elle ne se perçoit en outre que dans une sollicitation mémorielle qui soumet le passage de l'écriture à l'épreuve de l'oubli. Mais lorsqu'il est pris dans sa disposition filmique, le terme oblige à s'interroger aussi sur ce que l'activité scripturale fait de la mémoire au moment même où elle la met en œuvre.²³

Vemos que na “atividade da escrita cinematográfica” do filme *Memórias do Subdesenvolvimento*, a memória e a história estão imbricadas de tal forma que podemos perceber o filme como um organizador de memórias e também de discursos sobre a história do cinema e da sociedade

que o produziu. As imagens fazem parte de um acervo visual sobre algumas teses defendidas pelos intelectuais de esquerda na América Ibérica e na Europa ocidental sobre o homem americano. No filme, vemos claramente uma distinção entre discurso histórico, memória coletiva e memória individual, psicológica, mas também construtiva do imaginário social.²⁴ Podemos perceber, igualmente, uma outra utilização da memória histórica no filme, aquela relacionada à construção de uma reflexão sobre a evolução da linguagem cinematográfica em Cuba e na América Latina (Brasil, Cinema Novo). A história do cinema latino-americano que se acreditava estar sendo escrita nesses anos 1960 também está presente no filme, apontando sua evolução e inserindo os filmes dessa geração nas vanguardas do cinema moderno (Neorealismo, Nouvelle Vague e o Novo Cinema Italiano).

As *Memórias do Subdesenvolvimento*, lançado no Brasil pela Videofilmes em 2006, no formato de DVD, guardam a surpresa de conterem um material extra em áudio no qual os cineastas Nelson Pereira dos Santos, Eduardo Coutinho e Walter Salles assistem e comentam o filme em *voz of*. Estes comentários acrescentaram um documento a mais para o estudo da obra que não poderia ser negligenciado. Nele o discurso sobre a memória do cinema e da política na América Ibérica também é reforçado sob vários aspectos.

Nos comentários de Nelson Pereira dos Santos, vemos uma total empatia com o tempo da produção (1967–1968) e um conhecimento específico do tempo apresentado na narrativa do filme como sendo 1961 (época da batalha de Playa Girón) e em 1962 (ano da crise dos mísseis em Cuba). O exercício memorialístico em Pereira dos Santos o transportou para um tempo vivenciado onde a reminiscência era descrição de uma época, permitindo-lhe fazer interpretações sobre a psicologia dos personagens e sobre sua própria juventude de cineasta, “pai do Cinema Novo”. Sentimos em sua alocação e na fala respeitosa dos outros dois cineastas sobre Pereira dos Santos, seu papel de autoridade do cinema latino americano. Coutinho, por sua vez, ressaltou a novidade técnica do filme, que misturava documentário e ficção reforçando assim um velho debate dos anos 1960

sobre o documentário como verdade e a ficção como o oposto. A memória na locução de Coutinho é também a história dos “10 gloriosos anos da Revolução”, os anos do CPC, do golpe de 1964, do exílio e do ressentimento. Walter Salles, não tendo vivido a época, tenta trazer os comentários para a análise fílmica, dos planos, dos enquadramentos, das novidades formais do filme, da direção de atores etc. Entretanto, todos ressaltaram o caráter evolutivo do filme de Alea que, segundo eles, “superou o *Neorealismo* (influência maior no cinema cubano) e realizou uma assimilação antropofágica da *Nouvelle Vague*”. A memória de Walter Salles nos remete então à história do cinema cubano e latino americano. Apesar da distância temporal e geográfica com relação a Cuba, há um verdadeiro incômodo, por parte dos cineastas, em deixar claro o caráter de crítica social presente no filme. As relações sociais, econômicas e afetivas com o cinema cubano podem ser um indicio deste silêncio dos cineastas brasileiros.

Pensando nessa iniciativa de convidar três significativos integrantes do meio cinematográfico brasileiro e latino americano de três gerações diferentes podemos afirmar que há uma tentativa de construção de um discurso sobre a história do cinema, onde a memória é um fator essencial. Podemos outrossim transferir ao filme de Alea o conceito de “lugar de memória”, como havia proposto Pierre Nora para os monumentos: “unidade significativa, de ordem material ou ideal, onde a vontade dos homens ou o trabalho do tempo o tornou um elemento simbólico de uma comunidade qualquer”.²⁵ Considero o filme de Alea como um “lugar de memória virtual” que se materializa na consciência do espectador no momento da projeção. No caso do lançamento de *Memórias do Subdesenvolvimento* em DVD no Brasil, o encontro dos três cineastas em torno do “ritual cinematográfico” (projeção e visualização em conjunto da obra) gerou interpretações e a produção de um novo material crítico. Esse elemento externo à obra se integra hoje à sua memória social, produzindo um novo significante, em ocorrência a *voz of* dos comentários, que será inscrito na história do cinema da sociedade em que esta foi produzida (Brasil, 2006) bem como na história do cinema da América Ibérica.

Apontamos anteriormente como o Cinema Novo havia influenciado a nova cinematografia cubana; vemos neste material extra o quanto a obra de Tomás Gutiérrez Alea contribuiu para a construção de um acervo comum à história do cinema e da cultura ibero-americana. Um acervo de imagens que também habita a memória da cinefilia mundial.

O filósofo francês Jacques Rancière ressaltou a importância dos arquivos fílmicos não somente enquanto registro histórico e memorial mas principalmente em “sua capacidade de imprimir fisicamente suas heranças e as experiências que balizaram nossa trajetória, através das formas singulares de sua escritura”.²⁶

Neste encontro em torno do filme vemos que apesar de pretenderem construir um discurso neutro sobre *Memórias do Subdesenvolvimento*, a maneira com que os três cineastas brasileiros se silenciaram diante das imagens, seus risos, suas surpresas e seus comentários elogiosos sobre o filme são indícios da presença dessa forma singular que foi a escrita cinematográfica de Tomás Gutiérrez Alea no moderno cinema brasileiro. A exemplo do epistolário trocado entre Glauber Rocha, Tomás Gutiérrez Alea e entre outros cineastas do cinema moderno mundial, vemos que o que se instalou nos anos 1960 e permaneceu para as gerações futuras foi um diálogo de pares que nos sugere a organização de um campo, na concepção bourdieusiana da palavra.²⁷

O Filme

Memórias do Subdesenvolvimento é baseado no romance homônimo do escritor cubano Edmundo Desnoes.²⁸ O DVD possui uma apresentação sugerindo ao público um encantamento sobre Cuba e sobre os rumos da Revolução, conforme aponta o trecho abaixo que nos informa:

Retrato lúcido e afetuoso de Cuba no começo dos anos 60, *Memórias do subdesenvolvimento* é um clássico do cinema latino-americano. O mestre Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) oferece uma visão ao mesmo tempo crítica e delicada sobre os rumos da revolução de Fidel Castro, narrada pelos olhos de Sergio, um homem que aos 38 anos se descobre sozinho em Havana, depois que sua mulher e seus pais

resolvem emigrar para os Estados Unidos. Ao acompanhar Sérgio, o espectador é chamado a percorrer as ruas da capital cubana e a encontrar personagens reais, num filme que mistura com habilidade recursos da ficção e do documentário.

Sérgio, o protagonista da trama, é um burguês de origem europeia num país de negros. Nas cenas iniciais do filme temos um registro ficcional com aparência de documentário mostrando o povo mestiço de Cuba em duas de suas mais populares manifestações culturais: a dança e a música. Os créditos desfilam na tela com imagens de uma festa de rua, dança e atabaques, tiro, confusão e um corpo sendo levado inerte pelos populares. O povo continua dançando, temos então um corte seco e um *close* no rosto de uma linda mulher negra. A sequência seguinte, no aeroporto, em linguagem documental é a descrição dos fugitivos de Cuba. Vemos uma legenda que explica: *em 1961 muitos cubanos abandonaram o país*. A família de Sérgio, pai, mãe e esposa estão em fuga como tantos outros cubanos. Nessas sequências iniciais o figurino e a trilha sonora acentuam o antagonismo entre “pobres” e “ricos”. Os primeiros ficaram em Cuba festejando a revolução. Vemos mulatos dançando ritmos afro-cubanos. Os “ricos” abandonaram a ilha. Ouvimos os ruídos do ambiente de um aeroporto, os carimbos nos passaportes, os passos das pessoas; elas são brancas. A ideia de uma realidade dual e antagonica que deveria se transformar, exposta no início do filme, também era cara aos projetos culturais das esquerdas na América Latina nos anos 1960.

A novela de Edmundo Desnoes e o filme de Alea denunciam um “antagonismo” entre classes sociais. Porém a forma com que esta questão é tratada pela narrativa fílmica nos permite perceber a complexidade do povo cubano em sua existência social.

Ao deixar a família no aeroporto, Sérgio vê partir o avião com um esboço de sorriso e um ar de alívio no rosto. Na volta para casa, a memória de Sérgio nos é apresentada em *voz of*. Com muito sarcasmo e virulência, ele critica seu meio social, sua mulher burguesa que “fora de Cuba terá que trabalhar enquanto não encontrar um novo marido”. Temos também uma visão machista do corpo feminino, “ela é bonita, não terá problema em

encontrar um marido” etc. É através de sua memória, individual materializada na *voz of*, que Sérgio vai construindo a memória de seu grupo social. No entanto, Sérgio não partiu, não fugiu como os outros, mas ficou para ver o que aconteceria com aquela “nova realidade”. Não era um revolucionário, era um observador, um construtor de memória. Entretanto, é como um *voyeur*, através de um telescópio instalado no terraço de seu apartamento, que Sergio descobrirá a história da Havana revolucionária. De tal modo que seu pensamento é a memória de sua classe e seu telescópio é sua conexão com a realidade, com uma “nova história em construção”.

O filme é uma visão crítica e delicada sobre os rumos da revolução de Fidel Castro. Sua grande novidade é ter sido produzido em Cuba entre 1967–1968, quando o país já empreitava seus projetos de alinhamento com a União Soviética. O filme recebeu financiamento de um órgão oficial do governo revolucionário o ICAIC e Alea faz deste órgão de Estado um personagem de sua ficção. A importância do cinema para a revolução cubana é mostrada através desse “personagem”. Em *Memórias do Subdesenvolvimento* o ICAIC é um lugar onde se montam os discursos sobre a história com restos de filmes, da época do ditador Fulgêncio Baptista, de um lado e de outro com os *Noticeros*, documentos fílmicos sobre a Revolução. Muitas cenas desses documentários são repertoriadas por Alea. Elas entram na memória de Sérgio e do outro narrador, aquele que apresenta o antes e o depois da Revolução. Esta última utilização acentua a importância do caráter pedagógico do cinema para a divulgação da revolução.

Há uma sequência do filme em que Sérgio leva Elena, sua jovem namorada, ao ICAIC para fazer um teste; ela sonha em ser atriz. O próprio Alea se mostra nessa sequência na sala de projeção com Sérgio, Elena e outros membros do ICAIC, assistindo as tais cenas de filmes proibidas pela ditadura de Baptista. O órgão financiador da cinematografia cubana é apresentado tanto como um lugar de sonhos, como um “arquivo de filmes”, e principalmente como um espaço aberto à experimentação. O personagem do cineasta diz a Sérgio que quer fazer um filme de montagem com restos dos filmes proibidos. Sérgio lhe pergunta: “vão deixar passar?” O cineasta

reponde “sim!”. Alea registra então um momento da Revolução Cubana no qual a experimentação formal ainda não era tão criticada como será nos anos 1970. Em última instância, o filme nos mostra o ICAIC como um lugar que preservava a história (arquivo de filmes), construtor de memória e divulgador das imagens do antes e do depois da Revolução. O personagem ICAIC foi representado com um lugar fundamental para a construção do “discurso oficial” sobre a revolução cubana.

Michèlle Lagny também ressaltou que o cineasta, assim como o historiador, constrói discursos sobre a realidade. Ele corta, cola e produz velhas e novas formas para contar e recontar uma determinada realidade. O personagem Sérgio observa que tanto nos filmes de propaganda da época de Baptista (onde vemos o caráter “*kitch* da burguesia dos trópicos”) quanto nos processos pós-revolucionários registrados pelos *Noticeros* (onde essa burguesia cubana é julgada por sua alienação e seus crimes) temos a mesma forma de apresentar uma realidade: o documentário clássico, aquele que acreditava ser porta-voz da verdade. A maneira com que Alea monta esses discursos avança no sentido de desconstruir essas “verdades” em forma e conteúdo. Portanto, o cineasta assume uma posição política em favor de uma estética nova para narrar um acontecimento histórico. As imagens se apresentam na memória de Sérgio (ser em transe) de forma complexa e confusa, em *flashies* díspares, para acentuar a possibilidade de ambiguidade nos discursos da história oficial.

Subdesenvolvido, subdesenvolvido, sub...

Muito se comentou na época sobre as novidades formais de *Memórias do Subdesenvolvimento*, porém não se tinha clara a medida real da crítica política estampada na diegese do filme. O conceito de subdesenvolvimento é apresentado na narrativa em três possibilidades para o personagem principal:

1. A descoberta de algo externo a si, o outro subdesenvolvido (Sérgio se considera superior ao povo, mas também a seu grupo, ele fica em Cuba para ver o que ia acontecer).

2. Uma possibilidade para si, a consciência de ser subdesenvolvido (Sergio vasculha a memória de seu país, dos intelectuais, de dentro e de fora, se relaciona com uma moça do povo, procurando alternativas para o que ele acredita ser seu subdesenvolvimento).
3. A exclusão de si no processo do “homem subdesenvolvido” (Sergio vê o subdesenvolvimento como um discurso historicamente construído e datado, entretanto tão arraigado na memória coletiva que nem a revolução poderia transformar o que para ele seria um dado “intrínseco ao ser dos trópicos”).

Historicamente construído, o termo subdesenvolvimento aparece em 1948, num discurso pronunciado por Harry Truman, presidente dos Estados Unidos, no início da Guerra Fria. Truman anunciava uma ajuda econômica e militar a qualquer país ameaçado pela “subversão comunista”. Nesse discurso, a ideia de subdesenvolvimento pressupunha a existência de um único modelo de desenvolvimento que tinha sido teorizado nos Estados Unidos pelo economista Walt Whitman Rostow em seu livro *The Stages of Economic Growth, (As etapas do crescimento econômico)* publicado em 1960, no início do conflito entre Cuba e Estados Unidos. Para o economista, um número importante de países, chamados subdesenvolvidos, se explicava por seu atraso no processo de desenvolvimento econômico mundial. Frente a esses países “pobres”, os Estados Unidos cumpriria seu destino histórico de abrir os caminhos que os conduziria a “uma sociedade de liberdade política e economia liberal”.²⁹

Atrelados a esta visão do subdesenvolvimento, porém com uma pequena evolução, temos o pensamento dos economistas da CEPAL. Primeiramente o argentino Raúl Prebisch e sua teoria sobre *Centro e Periferia* na qual explica a forma com que os países desenvolvidos se relacionam economicamente com os subdesenvolvidos, ressaltando a ideia de desenvolvimento desigual. Os países do centro seriam aqueles cujas economias baseavam-se nas técnicas capitalistas de produção. A periferia

seria constituída por países em que economia era atrasada do ponto de vista tecnológico organizacional.

Outro termo, o “terceiro mundo”, com um cunho mais humanista, foi apresentado na França em 1952 pelo demógrafo Alfred Sauvy em seu artigo intitulado *Três mundos, Um planeta*. Sauvy, influenciado pelo pensamento humanista do intelectual brasileiro Josué de Castro, sustentava que o terceiro mundo tinha características específicas e seu crescimento demográfico galopante, aliado às desigualdades sociais, era uma caldeira humana pronta a explodir. Comparando o “terceiro mundo” o chamado “terceiro estado” na França anterior à revolução burguesa, o autor conclui: “Porque enfim, este terceiro mundo ignorado, explorado, odiado como o terceiro estado, quer também ser outra coisa”.³⁰

Os termos subdesenvolvimento, centro e periferia e terceiro mundo foram discutidos na América Latina nos anos 1960–1970 pelo meio acadêmico, pelos partidos políticos, no meio intelectual e artístico. Eles estão presentes nas falas do personagem Sérgio e nos encontros universitários em torno da cultura cubana, também apresentados na diegese do filme. Para o jovem latino americano dos anos 1960, com uma certa consciência política, se ver como “subdesenvolvido” era estar pronto para trilhar o caminho da transformação, o caminho do “desenvolvimento” que levaria ao progresso material ou a revolução social.

No filme de Alea, o narrador em *voz of* está constantemente utilizando este termo retirando seu sentido economicista e trazendo-o para uma realidade humana e social. O subdesenvolvimento é apontado no filme como uma patologia do ser cubano ou do homem dos trópicos. A exemplo do filósofo Ortega y Gasset quando classifica o povo espanhol como o mais “puro representante do homem mediterrâneo”, solicitando para ele um “lugar na galeria dos tipos humanos”, Alea descreve o povo cubano, ou o homem dos trópicos como um “puro representante do subdesenvolvimento”.

O personagem Sérgio vê o subdesenvolvimento como uma característica endêmica que, segundo ele, fazia “apodrecer os corpos das mulheres e a mente dos homens”. Reproduzindo um discurso fatalista, tendo

a mulher dos trópicos como a mais afetada por essa “doença incurável”, a memória de Sérgio descreve Elena da seguinte maneira:

Uma das coisas que considero ser mais desconcertante nas pessoas é sua incapacidade para sustentar um sentimento, uma ideia sem se dispersar. Elena mostrou-se totalmente inconsequente. É pura alteração como diria Ortega! Não relaciona as coisas. Isso é um sinal do subdesenvolvimento, incapacidade para relacionar as coisas. Para juntar as experiências e se desenvolver. É difícil encontrar uma mulher com sentimentos e cultura. O ambiente é muito mole. O cubano gasta seu talento adaptando-se ao momento. As pessoas não são consistentes e sempre precisam de outras para pensar por elas.

Sergio vê, sente e descreve o subdesenvolvimento do povo cubano e é essa consciência crítica que o transforma, ao longo da narrativa, num doente em fase terminal. Usando o pensamento das esquerdas nos anos 1960 poderíamos sugerir, sobre a trama, que através da tomada de consciência revolucionária o personagem se recuperaria de sua crise existencial. Porém, para nós, Sergio, um ser ambivalente e complexo, olha para a Havana, dos “mestiços e revolucionários”, como um mundo que não se transformou de fato. O cineasta Tomas Gutierrez Alea assume através do protagonista de *Memória do Subdesenvolvimento*, a ideia do Cinema Novo brasileiro de que “somente uma nova estética libertaria o povo de seu subdesenvolvimento”.³¹

A sequência antológica do encontro dos intelectuais Sérgio olha Edmundo Desnoes acedendo seu charuto e pensa “quem era Edy?”, antes da revolução e quem é Edmundo Desnoes em sua nova posição de intelectual revolucionário. É importante destacar esse tipo de crítica numa produção do ICAIC, principalmente porque a obra de Tomás Gutiérrez Alea respeitando o roteiro de Edmundo Desnoes, abriu uma discussão sobre a liberdade de pensamento e criação em Cuba no final dos anos 1960. Porém ela não foi tão compreendida e vista como tal, por tanto não sofreu repressão do Estado como aconteceria com obras literárias como a do escritor de Herberito Padilla, três anos depois. Entretanto em 1973, Tomás Gutiérrez Alea foi impedido de receber um prêmio concedido ao filme pela associação de críticos de cinema nos Estados Unidos.

Na sequência em que Sérgio está no clube, sempre observando as pessoas, também temos uma descrição do “exibicionismo do latino-americano” como uma característica de seu subdesenvolvimento. Na fala do personagem, “os homens exibem seus corpos como animais enjaulados se exibem para o visitante num zoológico”. A mulher cubana, ainda no discurso de Sérgio, entra em decomposição a partir dos trinta anos “como uma fruta apodrecida pelo sol excessivo dos trópicos”. O discurso de Sérgio é provocador, ele dialoga com as teses racistas dos intelectuais evolucionistas do século XIX, mas também com os realistas socialistas do século XX, aqueles que insistiram no antagonismo estanque entre realismo e idealismo. Os fetiches de sua classe social são descritos quando Sérgio contempla as fotos de família através das quais conclui ser um “personagem fofo”, protegido e preso a uma estética *kitch*, que não se altera em Cuba com a chegada dos soviéticos, que ao contrário, criam outros fetiches. Em visita à casa de Ernest Hemingway, Elena entra na biblioteca onde Sérgio se refugia da visita guiada na casa, transformada em museu.

A jovem fala que o lugar tinha o mesmo cheiro de casa dos americanos. Sérgio pergunta “– Qual é o cheiro dos americanos?”, Elena responde “– Não sei isso não se explica se sente!”, “– E qual você prefere: os cheiro dos Russos ou dos americanos?; “– Me deixe em paz, não entendo de política!”, concluiu Elena.

O questionamento de Sérgio diante deste lugar é também uma postura crítica contra uma estética realista presente em museus como o de Hemingway que acabou sendo incorporado como patrimônio da Ilha pelo novo governo revolucionário. Um lugar onde os objetos pessoais do escritor estavam expostos e o discurso do guia (antigo criado de Hemingway) reproduzia uma história individual cheia de curiosidades, porém sem importância para um projeto de transformação total. Sérgio conclui:

Hemingway devia ser um tipo insuportável. Aqui teve seu refúgio, sua torre, sua ilha tropical. Botas para cassar na África, móveis Norte Americanos, fotos espanholas, revistas e livros em inglês, touradas. Cuba nunca lhe interessou realmente. Aqui se refugiava recebia seus amigos. Escrevia em inglês e pescava na corrente do Golfo.

O discurso repetitivo da história oficial do guia do museu agradava a curiosidade dos novos turistas vindos do leste. Nada mudou para Sérgio. Seu desespero, diante da impossibilidade de ser algo além desse personagem patético, que tudo vê mas não pode atuar na transformação, acelera sua decomposição. Ele afirma então:

Não entendo nada, o Americano tinha razão. As palavras devoram as palavras e você fica nas nuvens a milhares de milhas de tudo. Como sair do subdesenvolvimento? Cada dia acho mais difícil. Marca tudo. O que você faz aqui Sergio? O que significa isto. Você não tem nada a ver com essa gente! Você está só! No subdesenvolvimento não há continuidade. Tudo é esquecido, as pessoas não são consequentes. Mas você se lembra de muitas coisas! Demais! Onde está tua gente teu trabalho tua mulher, tu não vales nada, estas morto. Sergio agora começa tua destruição final.

Nas sequências finais são mostradas manchetes de jornais, aparentemente desconectadas da trama, mas que respaldam as dúvidas de Sérgio. De seu apartamento ele vê o povo nas ruas armado contra o inimigo “yank”. As mulheres já não desfilam seus biquínis na piscina do clube, elas estão nas ruas com armas penduradas. A atitude é a mesma, descontraídas elas conversam naturalmente banalizando um ato de violência. As mulheres e homens de Cuba estão armados, aguardando o inimigo, como se estivessem desfilando a beira da piscina, ou aproveitando o sol. Os tanques nas ruas apresentam o estado de guerra, a angústia de Sérgio nos corredores de seu apartamento materializa mais uma vez sua memória:

Nada tem sentido as pessoas se mechem e se falam como se a guerra fosse brincadeira. E se começar agora? Inútil protestar vou morrer com os outros. Esta ilha é uma armadilha. Somos pequenos e pobres demais. É uma dignidade muito cara.

Os tanques nas ruas! As imagens de *Memórias do Subdesenvolvimento* são memória e discurso histórico sobre um estado de coisas permanente, criado para durar séculos. Nosso texto pretendeu tirá-las do esquecimento como um registro para uma memória transformadora do “subdesenvolvido”.

A obra de Tomás Gutiérrez Alea, um dos mais premiados diretores do cinema cubano, de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Fernando

Solanas, e tantos outros artistas intelectuais “americanos subdesenvolvidos” são provas dessa memória que está sendo ativada “por uma solicitação ao esquecimento”. Sabemos que Alea nunca se conformou com os rumos da Revolução Cubana, sua obra é o testemunho vivo dessa crítica. Filmes como *A Morte de um burocrata*, *Morangos e chocolate*, ou *Guantanamera* são, juntamente com *Terra em Transe*, *Vidas secas*, *O Desafio*, *Macunaíma* e tantos outros, a memória crítica da América Latina. Esse acervo brasileiro e cubano, argentino, mexicano é nosso patrimônio comum, registro de nossa complexidade cultural, que nenhum Estado autoritário pôde nos confiscar. Acreditamos também que a preservação desse patrimônio independe de sua inclusão numa lista da UNESCO, essas imagens merecem ser divulgadas, popularizadas para que a consciência de sua preservação parta dos povos que elas retratam.

Considerações finais

Chegando às considerações finais dessa reflexão gostaria de citar dois autores de *Memórias do Subdesenvolvimento*, ambos os trechos foram retirados de escritos sobre os temas abordados neste texto e falam direta ou indiretamente dos destinos comuns aos países ibero-americanos. Abordam também o compromisso de seus cineastas e intelectuais em registrar de forma original e profunda esta complexidade, contribuindo assim para a construção desse patrimônio audiovisual comum. O primeiro, é um fragmento de um dos escritos teóricos de Alea, posterior ao momento da produção do filme, no qual o cineasta cubano afirma que:

O cineasta imerso numa realidade complexa... se quiser expressá-la coerentemente e ao mesmo tempo responder as exigências que a própria realidade cria, deve ir armado não somente de câmera e sensibilidade, mas também de sólidos conhecimentos no plano teórico para poder interpretá-la e transmitir a sua imagem com riqueza e autenticidade.

[...] Não basta pois, que o espetáculo também seja portador de ideias claras de mensagens revolucionárias, racionalmente projetadas sobre o espectador, se o próprio espetáculo se oferece como uma afirmação dos mitos que nos governam sem que percebamos e que constituem

um sério espetáculo para o pleno desenvolvimento – na realidade, não no espetáculo – daquelas ideias e daquelas mensagens. Para que as ideias não fiquem encerradas no espetáculo é preciso que este seja em si mesmo desmitificado frente aqueles aspectos da realidade que são expressões – às vezes inconscientes – de uma ideologia reacionária.³²

O segundo, é um trecho retirado de um artigo de Edmundo Desnoes, fruto de seu encantamento tardio pelo Brasil. Desnoes nos fala desse acervo audiovisual que sua geração ajudou a construir e de forma poética ele escreve:

Parido em 1930 pela cidade de Havana, senti, desde o momento que aterrissei em SP, que minha mãe era irmã da mãe do Brasil: a escravidão no passado, a transcendência através da música, a amargura do açúcar, o café e seu misterioso comércio com a alma e a salvação pelo sonho do tabaco que se consome destruindo-se na fumaça. Cuba, uma pequena ilha que se achou durante duas décadas uma potência mundial; Brasil, um país enorme que aspira e ao mesmo tempo resiste a ser uma potência mundial.

Com esses olhos e essas ideias, visitei o Brasil neste ano de 2008. Sei, foram apenas alguns dias, mas acredito no amor à primeira vista, acredito mais nas simpatias que na tirania do conhecimento. Where is the wisdom lost in information? Aos 77 anos de idade, a primeira impressão é a última.

Já sei que nunca estive na floresta amazônica, mas visitei Fitzcarraldo na companhia de Herzog, percorri o sertão com Glauber Rocha enquanto ele me narrava sua visão de Deus e o Diabo na Terra do Sol, me senti erotizado contemplando o melodioso corpo maleável da Garota de Ipanema, e o que sei das favelas é a mentira de Orfeu Negro e a verdade de Cidade de Deus. Essas imagens e narrações me acompanharam deambulando pela avenida Paulista. [...]

Durante todos os meus dias em São Paulo nunca foi necessário recorrer a uma tradução, entendia as perguntas e comentários em português e vocês entendiam minhas falas e respostas em espanhol. Esse diálogo estrelado de afinidades e diferenças tem suas vantagens; como na vida em si, nunca sabemos se nos entendem, se compreendemos o outro. Mas essa distorção das palavras impede que nos enganemos. As palavras se parecem, mas ao mesmo tempo lutam e se abraçam em suas diferenças. A imagem que tenho é a de estar em íntimo contato através do cristal escarchado de um boxe de banheiro. Vejo um corpo nu do outro lado, não tenho certeza se é um corpo jovem ou em ruínas, se o outro esfrega a cabeça, coça o peito ou ensaboa o sexo. Mas sei que do outro lado um corpo me fala e se banha despido em minhas palavras, e me lança suas palavras de água

fresca. Escrevo de NY com SP destruindo-se e reconstruindo-se na memória.³³

Concluimos afirmando que o encantamento de Edmundo Desnoes e de tantos outros artistas intelectuais estrangeiros pelo Brasil ainda se dá através desse acervo audiovisual, analisado de várias formas ao longo dos anos com objetivos mais diversificados. No que nos diz respeito, ele é visto como um patrimônio para a memória das Américas; esse acervo em imagem e som, acrescido da produção escrita em torno de sua realização, ganha outra dimensão sem desvalorizar as imagens em movimento, mas complementam-nas, interagindo com elas e produzindo novos significados.

Bibliografia

- AUMONT Jacques et MARIE, Michel. *L'analyse des films*. Paris : Editions Nathan. 1988.
- AVELLAR, José Carlos. *A ponte Clandestina — teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: EDUSP/Editora 34, 1995.
- BERNARDINI, Aldo. “Le cinéma comme mémoire, la mémoire du cinéma”. In HORS CADRE. Paris: Presses universitaires de Vincennes. 1991.
- BRETEQUE, François de la. « Organiser une activité multipolaire autour de la valorisation des archives cinématographiques : l’Institut Jean-Vigo de Perpignan ». In **1895**, n°41, Archives, 2003, [En ligne], mis en ligne le 28 novembre 2007. URL : <http://1895.revues.org/document653.html>. Consulté le 25 jan 2010.
- CANCLINI, Néstor García. “O Patrimônio Cultural e a Construção do Imaginário Nacional”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n° 23, 1994.
- EDMONDSON, Ray. *Uma Filosofia de Arquivos Audiovisuais*. Paris: Unesco 1998.
- _____. FIAF Homepage: <<http://www.fiafnet.org>> (acessado em 02.12.2009)
- FIAF. « Troisième Séminaire Latino-américain et de Caraïbes sur la conservation de l’image en mouvement ». In: *Information Bulletin*, n° 28, 12/1984, p. 13ff.
- _____. Unesco Mission to the National Archives of Argentina and Brazil. In: *Information Bulletin*, n° 31, 01/1986, p. 30-32.
- LAGNY, Michèle; ROPARS, Marie-Claire; SORLIN, Pierre (sous la direction de). « Film/mémoire », in HORS CADRE. Paris: Presses universitaires de Vincennes, 1991.
- NOVAES, Adauto. *O silêncio dos intelectuais*. Editora Companhia das Letras, 2006.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*. (Trad. de Ricardo Araújo), São Paulo: Cortez, 2002.

- RUBIM, Antonio Albino Canelas. “Políticas culturais: entre o possível & o impossível”. In: Nussbaumer, Gisele M. (Org). Teorias e políticas da cultura – visões multidisciplinares. Salvador: Edufba 2007, p.139-158.
- ROUSSO, Henry. *Ecrire l'histoire du temps présent*. Paris : CNRS Éditions/IHTP. 1993.
- UNESCO. *Memória do Mundo. Diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental*. Unesco: 2002.

NOTAS

*Doutora em *Etudes sur l'Amérique Latine* – IPEALT pela *Université de Toulouse II Le Mirail*. Pesquisadora da CAPES pós-doutorado, pesquisadora associada ao grupo de estudos sobre artes do espetáculo RIRRA 21, da *Université Paul Valéry - Montpellier III*. Organizadora, juntamente com CORSEUIL, Anelise /et al./, do livro: *Cinema. Lanterna Mágica da história e da Mitologia*. Florianópolis: EDUFSC, 2009. Autora de “O cineclubismo no Brasil: ideias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970)”. In CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, E., NAPOLITANO, M. & SALIBA, Elias T. *História e cinema*. São Paulo: Alameda. 2007. E-mail: seblisfat@hotmail.com.

¹ SPRINGER, Joie. *Memoria del Mundo: Patrimonio cinematográfico nacional*. Preparado por el Programa General de Información y UNISIST - Paris: UNESCO, 1995, p. III. (CII-95iWW7)

² *Idem* p. IV

³ No Brasil em 1984, a Cinemateca Brasileira deixa de ser uma instituição privada tornando-se uma autarquia federal. Essa iniciativa viabilizou alguns projetos de restauração de filmes, mudança para um local mais apropriado bem como a compra de equipamento para melhor conservação do acervo. <http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=1> . (Acessado em 02-03-2010). Em 1985 o Centro Técnico Audiovisual (CTAV), da extinta Fundação do Cinema Brasileiro-RJ, é construído numa área onde o acervo filmico seria guardado seguindo rigorosamente as normas da Federação Internacional de Arquivos de Filmes. Na França em 1982 o cineasta Constantin Costa Gravas é nomeado diretor da cinemateca nacional, iniciando um trabalho de catalogação de todo o acervo. A cinemateca francesa procedeu à criação de um banco de dados, revisando periodicamente sua coleção. A gestão de Costa Gavras também garantiu uma maior divulgação do acervo através dos empréstimos a cinematecas regionais associadas ao programa de informação pelo cinema do Ministério da Educação Francês. HEFFNER, Hernani. “Preservação”. CONTRACAMPO, 05 Jul 2006.

<http://www.contracampo.com.br/34/questoesgerais.htm>
(Acesso em 02/12/2009).

⁴ SPRINGER, op. cit., p. IV.

⁵ *Idem.*

⁶ EDMONDSON, Ray. *Uma Filosofia de Arquivos Audiovisuais*. Paris: UNESCO, 1998.

⁷ HEFFNER, op. cit..

⁸ Destacamos as recentes pesquisas de José Inácio de Melo Souza e Adilson Inácio Mendes no acervo Paulo Emílio Salles Gomes da Cinemateca Brasileira. Cf. algumas pesquisas desenvolvidas nos acervos da Cinemateca Brasileira publicadas no livro CAPELATO, Maria Helena, (et al.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007. (USP: História Social. Série coletâneas). Ver igualmente: Souza, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro, Record, 2002.

⁹ “Devemos cada vez mais insistir sobre um fato: entre nós, o prazer do cinema passa evidentemente pela expressão oral (debate, mesa redonda, entrevistas), mas também, sobretudo pela escrita, os escritos que lemos e aqueles que produzimos. Isso explica porque as atividades de animação cultural e a exploração do fundo de arquivo estejam organicamente ligadas. Arquivos, animação, pesquisa: estes são os três pilares que representam a especificidade do Instituto Jean Vigo”. BRETÈQUE, François de La. « Organiser une activité multipolaire autour de la valorisation des archives cinématographiques : l’Institut Jean-Vigo de Perpignan ». In *1895*, n°41, Archives, 2003, p.135. <http://1895.revues.org/document653.html>. (Acessado em 02-03-2010)

¹⁰ HENNEBELLE G. et GUMUCIO-DRAGON A. (dir.), *Les cinémas de l’Amérique latine, par pays, l’histoire, l’économie, les structures, les auteurs, les œuvres*. Paris: Nouvelles Editions Pierre Lherminier « Le cinéma et son histoire », 1981.

¹¹ Não trataremos aqui do novo cinema argentino e mexicano que também estavam em conexão com a discussão entre brasileiros e cubanos. Entretanto os novos cineastas argentinos atuaram com mais presença na discussão política da construção do Nuevo Cinema latiamericano no final dos anos 1960 lançando os filmes *Sierra Maestra* (Fernando Birri 1967) e *La hora de los hornos* (Fernando Solanas - 1968) e o manifesto do Grupo *Cine Liberación*, “Hacia un tercer cine”.

¹² ROCHA, Glauber. *Uma Estética da Fome* (Manifesto - 1965). In *Arte em Revista*.

http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=151:glauber-rocha-uma-estetica-da-fome&catid=51:cinema&Itemid=54 (Acessado em 10/02/2010)

¹³ A empresa estadunidense *Max Factor* se projetou juntamente com o mito das estrelas do cinema Hollywoodiano, imortalizadas pela cosmetologia, pela fotografia e por todo um arsenal de revistas especializadas. Nestas alguns “rostos perfeitos” (segundo uma determinada estética) fizeram sonhar muitos jovens, rapazes e moças, do mundo inteiro com um padrão de beleza internacional. MORIN, Edgar. *As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. Ver igualmente: BASTEN, Fred E. *Max*

Factor: The Man Who Changed the Faces of the World. New York: Arcade Pub, 2008.

¹⁴ ROCHA, op. cit.

¹⁵ ROCHA, Glauber e GUEVARA, Alfredo, in BENTES, Ivana. *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 1997, pp. 132-33 e 136-37.

¹⁶ FURIATRI, Cláudia. *Fidel Castro, uma biografia consentida*. Rio de Janeiro: Revan. Tomo II – “Do Subversivo ao Estadista”, 2001.

¹⁷ CARDOSO, Maurício. “Glauber Rocha: Exílio, Cinema e História do Brasil”. In CAPELATO et al., *História e Cinema*. Op. cit, pp. 149-170.

¹⁸ ROCHA, G. In BENTES, op. cit., pp. 400-401.

¹⁹ *Idem*, p. 404.

²⁰ Herberto Padilla, poeta e escritor cubano, preso por Fidel Castro em março de 1971 sob a acusação de escrever livros e poemas contra revolucionários. Cinco semanas após sua prisão Padilha é solto e forçado a publicar uma autocrítica, onde declara ser “um intelectual pequeno burguês preocupado com sua projeção pessoal e não com os interesses da cultura e da sociedade cubana”. Padilla pede “perdão” ao povo cubano. Essa autocrítica forçada será alvo de um ato de repudia publicado no Le Monde em 22 de maio de 1971 assinado por 60 intelectuais liderados pelos filósofos Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Na carta manifesto estes últimos expressam o temor pelo destino revolucionário de Cuba e pela falta de liberdade de expressão no governo de Fidel Castro. Ver VERDES LEROUX, Jeannine. *La lune et le caudillo, 1959-1971*. Paris: Ed. L'arpeur, 1989, pp. 9-10.

²¹ Ver o filme de Julian Schnabel. “Antes do Anoitecer”. Título Original: *Before Night Falls*. Lançado no Brasil em DVD: pela Fox: 2006.

²² ROCHA, G, In BENTES, op. cit., p. 410. Sobre o cinema cubano ver as pesquisas de Mariana Martins Vilaça e o texto: VILLAÇA, Mariana Martins. “América Nuestra - Glauber Rocha e o cinema cubano”. In *Revista Brasileira de História*. [online]. 2002, vol.22, n.44, pp. 489-510. Acesso em 01-10-2009

²³ “Em se tratando de um filme, o vestígio é o movimento e ele é percebido somente através de uma solicitação à memória, submetendo uma passagem da escrita fílmica ao teste do esquecimento. Mas quando o cinema é interpretado dentro de sua estrutura, o termo nos obriga a adotar uma atitude interrogativa sobre o que a atividade da escrita faz com a memória, no momento em que ela é exposta dentro de uma obra”. LAGNY, Michèle ; ROPARS, Marie-Claire; SORLIN, Pierre (sous la direction de). « Film/mémoire », in *Hors cadre*. Paris: Presses universitaires de Vincennes, 1991.

²⁴ PORTELLI, Alessandro. “Depoimentos”. In PROJETO HISTÓRIA: Revista do programa de estudos pós-graduados em história do departamento de história da PUC/SP. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997, n.15 (Ética. História Oral), pp. 193-228.

²⁵ [...] *unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique d'une*

quelconque communauté. In NORA, Pierre. *Les Lieux de mémoire*. Tome 1. Paris: Gallimard, 1997.

²⁶ [...] *cette archive se manifeste autant dans sa capacité à imprimer physiquement les héritages et des expériences qui balisent notre parcours que dans les formes singulières de son écriture*. In RANCIERE, Jacques. « L'historicité du cinéma », in *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Editions Complexes, IHTP / CNRS, 1998, pp. 45-60.

²⁷ A propósito da experiência com entrevistados e entrevistadores diante de câmeras e gravadores ver o depoimento de Eduardo Coutinho publicado em 1997 por esta revista. COUTINHO, Eduardo. O Cinema “Documentário e a escuta sensível da alteridade”. In PROJETO HISTÓRIA, op. cit. pp. 165-192.

²⁸ Residente nos EUA desde 1980, o escritor Edmundo Desnoes esteve em São Paulo, em julho de 2008 para lançar o livro *Memórias do Subdesenvolvimento*, no 3º Festival de Cinema Latino-Americano, onde o filme de Tomás Gutierrez Aléa foi projetado. Em agosto também participou de uma noite de autógrafos no Salão de Ideias na Bienal de livros de São Paulo.

²⁹ RIBEIRO, Flavio Diniz. *Walt Whitman Rostow e a problemática do desenvolvimento: ideologia, política e ciência na Guerra Fria*. Tese de Doutorado em História Social defendida na FFLCH-USP. 2008.

³⁰ SAUVY, Alfred. “Trois Mondes, une planète”. In L'OBSERVATEUR, 14 août 1952, n°118, p. 14. Disponível em <http://www.homme-moderne.org/societe/demo/sauvy/3mondes.html> (acessado em 02/02/2010).

³¹ O livro *Dialética do Aspectador* (Alea,1984), a exemplo dos escritos de Glauber Rocha nos anos 60, também propõe uma estética libertadora para o cinema cubano.

³² ALEA, Tomás Gutirérrez. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus Editorial. 1984, p. 63.

³³ DESNOES, Edmundo. *NY e SP*, in REVISTA PIAUÍ, agosto 2008. Disponível em (Acessado em 02/12/2009): http://www.revistapiaui.com/edicao_25/artigo_774/NY_e_SP.aspx