



¿Te acuerdas?

10 Bachas

¿Te acuerdas?

Por uma Política da Voz: Tomás Gutiérrez Alea e as *Memórias do subdesenvolvimento*

ELLEN DÖPPENSCHMITT

Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP

Resumo: Um exame cuidadoso da tradução fílmica de *Memórias do subdesenvolvimento* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea, baseado no romance homônimo (1965) de Edmundo Desnoes, contribuirá para o alargamento dos estudos da voz no cinema. Ao evidenciar o registro, a manipulação e a veiculação de sistemas orais, bem como os processos retóricos utilizados na concepção de foco narrativo, estamos diante de um cinema poético-pedagógico de cunho político.

Palavras-chave: Cinema Político. Voz. Literatura. Tradução.

Abstract: Une analyse attentive de la traduction filmique de *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea, réalisée d'après le roman homonyme (1965) de Edmundo Desnoes contribuera à un élargissement des études de la voix au cinéma. En relevant le registre, la manipulation et la véhiculation de systèmes oraux ainsi que les processus rhétoriques employés dans la conception de point de vue narratif, nous sommes devant un cinéma poétique-pédagogique à caractère politique.

Keywords: Cinéma Politique. Voix. Littérature. Traduction.

Résumé: A careful examination of the filmic translation of *Memorias del Subdesarrollo* (1968) by Tomás Gutiérrez Alea, based on the homonym novel (1965) by Edmundo Desnoes contribute to the enlargement of the studies about the voice on the cinema. To highlight the record, handling and delivery of oral systems, as well as the processes used in the design of rhetorical focus narrative, we are facing a poetic cinema-teaching of political stamp.

Mots-clés: Political Cinema. Voice. Literature. Translation.

A cinematografia latino-americana, rica em sua tradição, parece ter ficado à margem por um longo período, tanto do interesse de cinéfilos quanto das produções acadêmicas locais, resumindo-se a apenas alguns poucos festivais sobre o tema e poucos trabalhos publicados no país.¹ Isso parece ter uma causa que o estudo *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, de Paranaguá (2003), muito bem ilustra. Nessa obra, o historiador busca justamente ressaltar como o aspecto mercadológico pode contribuir para o desconhecimento, a falta de acesso às produções, bem como o deslocamento deste cinema como objeto cultural a ser valorizado pelos próprios latino-americanos, o que finalmente leva a um empobrecimento da memória cinematográfica local:

“Si en la historiografía internacional los cines de América Latina son minorías oprimidas, marginadas por las mayorías, en la memoria cinematográfica son minorías suprimidas, desaparecidas sin derecho a velorio ni duelo, como tantos difuntos del continente. Por supuesto, habría que deslindar aquí las corrientes dominantes de la historia y sus márgenes, los cánones y las excepciones. Pero en regla general, América Latina está al margen no solamente del *mainstream* cinematográfico (lo que se puede explicar) como del historiográfico (lo que es menos justificable)” (PARANAGUÁ, 2003: 10).

Pensando nessas questões, a pesquisa em andamento no doutorado em Comunicação e Semiótica desenvolvido na PUC de São Paulo procura ressaltar a importância deste cinema, não apenas como um produto estético a ser valorizado por um pequeno grupo de cinéfilos, mas como memória de processos históricos, políticos e comunicacionais mais amplos vividos pela América Latina. Ao revisitar certas obras, seja para compreender o que significaram no período em que foram produzidas, seja para interpretá-las com os olhos do presente, será possível investigar a superação ou a permanência das idéias que quiseram comunicar seus autores.

A obra de Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) como um todo é interessante porque, além dos filmes que produziu, também escreveu importantes textos sobre cinema, o que nos auxilia na compreensão daquilo que o autor pretendia comunicar, especialmente se considerarmos que ele aparece em um período extremamente importante para o cinema na América Latina. Contudo, não foi um artista que poderíamos chamar de “datado”. Encabeçando o movimento que ficou conhecido como *Nuevo Cine*

1. Ressalva deve ser feita a importantes críticos e historiadores que sempre enfocaram este cinema. José Carlos Avellar, Maria do Rosário Caetano e Sílvia Oroz são exemplos.

2. Aqueles que foram exibidos no Brasil aparecem com os títulos traduzidos, aqueles que não, permanecem com os títulos no original.

Latinoamericano, continuou produzindo até as últimas décadas. Além do filme *Memórias do subdesenvolvimento* (1968), objeto deste artigo, podemos destacar outros importantes filmes seus: *Una pelea cubana contra los demonios* (1969), *A última ceia* (1976), *Hasta cierto punto* (1982), *Morango e chocolate* (1993) e *Guantanamera* (1996), só para citar os mais conhecidos.² Na pesquisa mais ampla sobre Alea, ressalta-se a competência deste importante pensador da cinematografia latino-americana, pois foi realizador e crítico de uma nova maneira de se fazer cinema no continente. Entender seus filmes, com base em suas propostas estéticas, nos leva a compreender algo a mais: o lugar ocupado pelo artista dentro do processo histórico-político mais amplo, os fluxos comunicacionais entre diferentes artes (no caso específico deste artigo, as relações entre a literatura e o cinema) e, finalmente, o papel da voz e a importância que assumem as questões do foco narrativo nas diferentes experimentações que compõem não apenas o filme *Memórias...*, mas sua cinematografia de uma forma mais ampla.

Muitos foram os críticos do cinema de Tomás Gutiérrez Alea. Ao longo das últimas décadas e até então, somente a título de exemplo, podemos facilmente nomear os latino-americanos Silvia Oroz (1985), Ambrósio Fornet (1987), Carlos Avellar (1995) entre muitos outros, assim como os europeus Michael Chanan (1990) e, mais recentemente, Nancy Berthier (2005). Todos eles, nas mais diferentes perspectivas, trataram de compreender o conjunto das obras de Alea dentro de seu marco histórico, seja priorizando as análises de suas próprias obras ou complementando-as com outras resenhas e críticas de outros ensaístas, ou ainda com entrevistas feitas ao próprio diretor.

Pouco mais de dez anos após sua morte e também de sua última produção (*Guantanamera*, 1995) inicia-se este trabalho, sabendo que não será uma tarefa fácil a de acrescentar às análises feitas uma nova perspectiva que possibilite reconstruir sua obra e, mais que isso, revelar o quanto seu cinema se apresenta como referência para qualquer compromisso futuro com o cinema regional. Contudo, apego-me ao que disse Fornet (1987), visando a contribuir naquilo que este crítico anunciava no prólogo de seu livro:

“El analisis comparativo de los juicios incluidos en este volumen podría servir, además, para un estudio de la recepción y la crítica cinematográficas destinado a mostrar

– o más exactamente, a demostrar – cómo las imágenes y los mensajes producidos por una determinada cultura se revitalizan o fosilizan al entrar en contacto con otros espacios ideológicos y culturales” (FORNET, 1987: 15).

Assim, é de meu maior interesse poder contribuir para o estudo da crítica cinematográfica com base em análises de cunho estético que não desconsiderem aquilo que para Alea era seu maior interesse: o “espectador”. Nesse sentido, acredita-se que o papel do cineasta como “comunicador” poderá ser compreendido tanto com base nos preceitos que o levaram a reivindicar seu direito aos recursos expressivos que garantissem a função “revolucionária” de seu cinema, como através de sua expressão, de maneira mais ampla, dentro das vanguardas latino-americanas, assimilando e rompendo os códigos tradicionais da cultura e, sobretudo, provocando nos mais diversos públicos o sentimento de que o cinema, ao mesmo tempo que diverte, ensina.

Ao longo deste artigo serão apresentadas algumas idéias que estabelecem vínculos entre uma estética da voz e uma vocação pedagógica no filme *Memórias do subdesenvolvimento* (1968), ficção que pode ser identificada como um texto representativo de um cinema político, cuja linguagem revela simultaneamente o didático e o poético, presentes nas reflexões do artista.

Com base na comparação e análise de algumas cenas do filme e de algumas passagens do livro, aproximamos dos estudos de comunicação textos que representem interlocuções interessantes entre a linguagem literária, a linguagem audiovisual e a cultura latino-americana. Considerando que *Memórias...*, assim como seus outros filmes, de maneira geral, são um importante campo para a compreensão de um universo mítico e poético e sua contraparte paródica, próprios da cultura latino-americana, é possível encontrar elaboração de interessantes processos de tradução intersemiótica, centrados especialmente no trabalho com a voz.

Parece oportuna uma análise que priorize o percurso de realização da obra, evidenciando relações de proximidade entre as diferentes produções: o livro e o filme. Investigar essas relações em termos de trajetórias marcadas por revoluções políticas, regimes militares, pela luta resistente contra a hegemonia hollywoodiana e por uma busca de identidade cultural torna esta análise fundamental, por problematizar as trocas realizadas na fronteira entre um fazer cinema nacional (latino-americano) e possíveis traduções advindas

de outras matrizes culturais e, portanto, de outras linguagens que então aparecem inscritas no audiovisual.

A natureza pedagógica do cinema de Tomás Gutiérrez Alea

Considerar que Tomás Gutiérrez Alea se insere em um movimento cinematográfico de natureza política é tarefa óbvia, porém não sem ressalvas. Para compreender o conjunto de suas obras no seio de um processo histórico, marcado por uma certa ideologia, como foi a da Revolução Cubana de 1959, e suas repercussões no campo das artes com o aparecimento do ICAIC,³ assim como de outras instituições, será pertinente analisar com mais cuidado as propostas estéticas em jogo nesse contexto e de que maneira a própria *autoria* de Alea (por mais que ele a negasse) resultou no avanço de um tipo de cinema que, se bem era político, tinha também pretensões pedagógicas: um cinema que não apenas refletisse a história, mas que dispusesse de e, sobretudo, propusesse ferramentas para transformá-la. Foi esse o objetivo de um cinema proposto para educar as massas, em nome de razões revolucionárias, mas não sem antes considerar a possibilidade de entreter. Aí reside aquilo que o próprio Alea considerava um *cinema de síntese*: através do espectador – já não mais passivo – seria possível transformar a própria condição da obra de arte, pois esta deveria servir para lhe causar tanto uma emoção quanto a reflexão e, desta maneira, levá-lo a agir sobre sua realidade, transformando-a e transformando-se.

É a natureza pedagógica do projeto de Alea, mais que os seus efeitos no espectador, que este artigo procura evidenciar. Sobre este ponto, será necessário explicitar aquilo que se entende por um cinema educativo, bem como de que maneira Alea e o ICAIC entendiam a relação do cinema com a educação; porém, de momento, importa apenas esclarecer o procedimento da análise empreendida.

Partindo da investigação das estratégias narrativas no campo formal dos filmes de Alea (restritos apenas àqueles de ficção), parece ser possível conectar tais estratégias a uma idéia de pedagogia subjacente ao “objetivo” ou “função” que os filmes deveriam cumprir: o de “dar ao espectador a possibilidade de refletir”. Segundo Alea, em uma entrevista a respeito de *Memórias do subdesenvolvimento*, tal reflexão é obtida mediante o falseamento da identificação que o filme provoca entre o

3. ICAIC: Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica.

Foi o primeiro organismo cultural criado após a Revolução cubana, cujo papel na política cultural do país, entre 1959 e 1991, representou uma série de tensões entre a política cultural oficial e os projetos dos cineastas, revelando os dilemas e questionamentos dos intelectuais cubanos, os debates e as disputas políticas, polemizadas nos filmes produzidos e nas novas tendências estéticas (VILLAÇA, 2002).

personagem e o espectador, levando a um certo desconforto deste último:

“As the film progresses, one begins to perceive not only the vision that Sergio [protagonista] has of himself but also the vision that reality gives to us, the people who made the film. This is the reason for the documentary sequences and other kinds of *confrontation situations* [grifo meu] which appear in the film. They correspond to our vision of reality and also to our view of the protagonist. Little by little, the character begins to destroy himself precisely because reality begins to overwhelm him, for he is unable to act (...) The spectators feel caught in a trap they have identified with a character who proceeds to destroy himself and is reduced to... nothing. *The spectators then have to re-examine themselves and all those values, consciously or unconsciously held, which have motivated them to identify with Sergio* [grifo meu] (...) I feel that it is this sense that the film carries out an operation which is the most revolutionary, so to speak, with regard to the spectator. The film does not humor its audience; it does not permit them to leave the theater feeling self-satisfied. The importance of this phenomenon lies in the fact that it is the pre-condition for any kind of transformation” (GEORGAKAS & RUBENSTEIN, 1983: 158-9).

Nesse trecho da entrevista, já é possível identificar certas estratégias estéticas propostas pelo diretor, tal como a inserção de imagens documentais, o que levaria ao questionamento do espectador sobre a realidade sugerida pelo filme: realidade do personagem? Do filme? Do mundo? Desse modo, coloca-se à disposição uma forma fílmica que interroga a realidade ali representada, permitindo ao espectador confrontar o “saber” do personagem, do diretor e de si mesmo. Entretanto, não se trata de estabelecer uma análise de tipo causa-efeito, ou seja, “a cada estratégia, uma função pedagógica”, pois que, primeiramente, isso levaria a uma investigação centrada apenas no formalismo estético, pois qualquer que fosse o mérito de encontrar uma relação entre os meios e os fins, não se poderia obter tais conclusões apenas com base na descrição formal dos filmes. Seria, pois, necessário investigar também a sua recepção: onde eram exibidos, em que contexto, quem eram esses espectadores?

Por outro lado, não se quer empreender uma investigação que se justifique apenas pelo simples exercício empírico de “buscar as evidências que comprovem a eficácia do intento do artista”, pois isso reduziria o alcance estético dos filmes de Alea. Independentemente de quais tenham sido os efeitos causados

no espectador, a grandeza de sua obra repousa no agenciamento poético utilizado, pois ali se encontra o conceito pedagógico esboçado em um tipo particular de estética, ou melhor, é mediante a composição visual e sonora que se alcança o viés político, implícito em seus propósitos de educar.

É também verdade que as próprias estratégias narrativas são efetuadas dentro de um campo de contingências políticas que lhes é muito mais amplo e que, no caso particular de Alea, inclusive determinaram o tipo de criação artística. Isso posto, não se nega aqui o papel que o próprio regime socialista desempenhou no campo das artes e que Alea, como artista do ICAIC, comprometeu-se com uma certa “conquista coletiva” a serviço da Revolução. Contudo, seguramente não há como deixar de evidenciar que as conjunções possíveis – os rearranjos dentro de um número talvez limitado de combinações – representam aspectos de liberdade em seu processo criativo e que, desta maneira, o cineasta contribuiu (seja por meio das próprias obras fílmicas, seja por meio de sua própria “teoria”) para o avanço da crítica cinematográfica.

Das obras do diretor, seguramente foi *Memórias do subdesenvolvimento* (1968) aquela que apresentou de forma mais clara o seu projeto, dando-lhe também reconhecimento internacional. Contudo, é preciso mencionar aqui que não se trata de ressaltar apenas esta obra; para uma compreensão mais profunda daquilo que se considera o “projeto poético-pedagógico do artista”, será realmente importante analisar o conjunto de seus filmes, especialmente os de ficção, quando então aparecerá o desenvolvimento das relações do artista com a contingência do regime, evidenciando-se também transformações ao longo de sua cinematografia.

Tendo em conta que Alea pretendia, no campo das artes, levar o indivíduo à consciência de sua condição de subalterno às leis burguesas das quais não podia se libertar, em seus filmes os protagonistas não parecem ser o principal personagem, senão o espectador, que já não deve apenas contemplar a obra, mas reagir a partir e apesar dela, pois só assim estaria sendo possível questionar os valores da ideologia burguesa. Ao ver o cinema como um fator de desenvolvimento do espectador, para ele caberia à ficção a descoberta do novo, e não a mera repetição de idéias pasteurizadas.

Seu livro *Dialética do espectador*, publicado em 1982 (La Habana, Ediciones Unión),⁴ era de alguma forma a tentativa de

4. No Brasil foi publicado pela Editora Summus em 1984.

explicitar teoricamente o que pretendia com seus filmes. Composto de ensaios, o livro ainda apresenta seu posicionamento como cineasta militante do Movimento Latino-americano de Cinema Novo. Para armar sua proposição, traz como fundamento a teoria do distanciamento brechtiano para se contrapor à identificação emotiva do personagem do drama e à catarse precipitada por atos que provoquem medo ou compaixão (elementos que, segundo ele, tornaram-se a doxa de um cinema mitificador). Por outro lado, aproxima-se de Eisenstein no que diz respeito à idéia de êxtase (reinvidicando a emoção legítima como geradora de idéias). Ao fazer uma leitura intertextual de ambos (Brecht e Eisenstein), Alea encontra vínculos importantes para a feitura de seus filmes, considerando que é possível ir da imagem ao sentimento e do sentimento à idéia.

Nas páginas desse ensaio, Alea refere-se, em distintas passagens, ao modelo de cinema que pretendia desenvolver, levantando assim importantes questões que auxiliam na compreensão desse caráter pedagógico latente. O autor contesta a tese superficial de que era necessário refutar a fruição estética em nome do projeto de elevar o nível cultural do povo, o que contribuiria para o cumprimento da verdadeira função do cinema. Segundo ele, isso seria limitante, pois o caráter educativo do cinema não estaria no conteúdo dos filmes, mas “o conteúdo social deveria ser introduzido sob uma forma atrativa, isto é, deve ser ornado, temperado de tal maneira que seja agradável ao paladar do consumidor” (ALEA, 1984: 15). Aí já é possível uma primeira aproximação da idéia de uma pedagogia ao nível estético, que é reforçada pelo comentário que aparece mais adiante:

“Algo parecido a proporcionar uma espécie de alimento ideológico de fácil digestão, o que evidentemente não passa de uma solução simplista que considera a forma e o conteúdo como dois ingredientes separados que podem ser misturados numa proporção correta de acordo com uma receita ideal que considera o espectador como um elemento passivo. Isto não pode ser outra coisa que não seja a burocratização da atividade artística e nada tem a ver com uma *concepção dialética do processo de integração orgânica forma-conteúdo* [grifo meu], no qual ambos os aspectos encontram-se unidos e, ao mesmo tempo que se contrapõem, se interpenetram, podendo ocorrer a superação dos mesmos através da realização de um jogo recíproco” (ALEA, 1984: 15-6).

Ora, não seria então essa concepção dialética a chave para a compreensão da pedagogia de Alea? O cinema revolucionário por

excelência deveria ser não aquele que desconsiderasse o processo de maturação e análise da experiência acumulada, mas aquele que “comovesse a base social”, pois assim seria possível revolucionar a superestrutura da arte cinematográfica. É por isso que, para Alea, o fim que tiveram as experiências cinematográficas de Godard não lhe servia, por terem levado à incomunicabilidade com o espectador. Mesmo assim, Alea ressalta a importância desse cineasta para a concepção de suas obras, pelo fato de ser “destruidor do cinema” e, portanto um “revolucionário”; ainda que, nas palavras de Alea, “His intention was clearly to make the revolution in the realm of the cinema before making the revolution in reality” (GEORGAKAS & RUBENSTEIN, 1983: 165).

Nesse sentido, não é raro notar que muitas foram as tentativas por parte de diferentes cineastas em prol da desconstrução de um cinema que, segundo eles, tinha suas bases ideológicas pautadas nos ideais burgueses. Disso resultam as distintas propostas estéticas criadas para refutar tais ideais. Contudo, a questão que subjaz a este artigo só pode ser pensada mediante a diferenciação dos níveis dessa determinação ideológica presentes na arte cinematográfica e, em particular, no detalhamento das bases que conduziram Alea a erigir sua cinematografia: da crítica à proposta de uma estética que não perdesse de vista o espectador, pois é preciso “educar os sentidos” para que uma nova arte cinematográfica realmente possa existir e, a partir dela, um novo homem. O que parece bem justificado quando da leitura de Marx nos Manuscritos Econômicos e Filosóficos, provavelmente uma das inspirações de Alea:

“só pelo desenvolvimento objetivo da riqueza do ser humano é que a riqueza dos sentidos humanos subjetivos, que um ouvido musical, um olho sensível à beleza das formas, que, numa palavra, os sentidos capazes de prazeres humanos se transformam em sentidos que se manifestam como forças do ser humano e são quer desenvolvidos, quer produzidos” (MARX & ENGELS, 1986: 25).

Porém, é preciso indicar corretamente de que maneira o cinema se vincula à ideologia; não apenas como reflexo dos objetos que estão na origem de suas imagens e sons, ou seja, por aquilo que os filmes representam, mas também pelos próprios mecanismos de elaboração e produção da arte em si, questão esta muito bem desenvolvida por Lebel em seu livro *Cinema e ideologia*. Segundo o autor,

“Através da história do filme, das fases da sua fabricação (do seu processo de produção), e por meio do filme, há elaboração, acumulação, formação, produção de ideologia (de um conteúdo ideológico). E, se este conteúdo reproduz a ideologia dominante, não é devido à natureza do cinema, mas porque esse descentramento da essência ideológica dos filmes é um descentramento social, em virtude do qual a ideologia dominante exerce todo o seu peso sobre aqueles que realizam e consomem os filmes” (LEBEL, 1971: 92).

Esse autor chama a atenção porque se distancia da crítica superficial que considerou apenas o aspecto representacional de conteúdos ideológicos como aquilo que deveria ser combatido por aqueles que pretendiam se opor à lógica burguesa do cinema. De fato, para Lebel, é a criação de espaços cinematográficos que forma a ideologia no interior dos filmes e, portanto, “é a posição relacional dos diferentes elementos ideológicos (ou signos) dispostos no filme que determina, no conjunto, o seu efeito ideológico” (LEBEL, 1971: 104). Ainda, a ideologia de um filme depende do impacto concreto do filme no público, que resulta da própria constituição desse público que, em última instância, é diverso. Ainda segundo o autor, “o impacto ideológico de um filme depende do condicionamento ideológico do público ao qual se dirige, e do desvio ideológico e estético que manifesta em relação às formas que originaram este condicionamento” (LEBEL, 1971: 120), o que levaria o cineasta a ter de considerar a realidade ideológica como definida pela relação instável entre o filme e o espectador. Em suma, é possível assim dissociar pelo menos dois níveis básicos para compreender o aspecto ideológico do cinema: forma-conteúdo e produção-recepção dos filmes.

Seria possível dizer que, no caso de Alea, o exercício de fazer filmes implica uma responsabilidade social, dado o alcance do cinema como meio de comunicação de massas. Mas, segundo o cineasta, em entrevista concedida a Évora, interpretaram mal esse aspecto da “responsabilidade social”:

“Cada vez que se ha querido absolutizar su aspecto ideológico – desconociendo que el cine es en primer lugar *un espectáculo* [grifo meu] y, por tanto, *un hecho estético* [grifo meu], una fuente de placer –, su eficacia como arma ideológica se ha visto reducida considerablemente (...) De nada vale hacer películas que intenten promover las más valiosas ideas revolucionarias si el público no va a verlas, o si, lo que es peor, reaccionando contra el filme, rechaza también lo que éste intenta comunicar” (ÉVORA, 1996: 119).

5. Por caráter didático entende-se que todo e qualquer filme apresenta certo didatismo, isto é, a capacidade de orientar os sentidos (o olhar, o ouvir ou a combinação de ambos), e assim consideraremos que este aspecto do cinema é paradoxalmente natural e ideológico, pois a cada vez que se elege um ponto de vista (o lugar de onde fala o cineasta), explicita-se ao espectador o tipo de montagem estabelecida (a técnica). Contudo, nem sempre o espectador é consciente desse processo, o que o torna, na maioria das vezes, “passivo” diante das regras impostas pela linguagem cinematográfica.

6. Os filmes em que encontramos mais elementos para analisar a voz são *A morte de um burocrata* (1966), *Memórias do subdesenvolvimento* (1968), *A última ceia* (1972), *Hasta cierto punto* (1982), *Morango e chocolate* (1994) e *Guantanamera* (1996), mas neste artigo vamos apenas comentar *Memórias do subdesenvolvimento*.

7. Segundo ÉVORA (1996:173-6), há nas obras de Alea uma emancipação que parte do dramático, sendo que a beleza já não é um fim dentro da obra, senão fora dela: “en vez de ofrecérsela [a beleza] al receptor para que la disfrute, se le prepara para buscarla o crearla, sobre todo en su propia vida”. Ainda nas palavras do autor, haveria em Alea (seja em suas conferências, seja em seus escritos teóricos) escassas referências à poesia como meio ou como fim de seus filmes. Por outro lado, cabe ressaltar a capacidade do diretor de ter sido alguém que conciliou proveitosamente a criação artística e a meditação ensaística.

Assim, Évora reconhece que o esforço de Alea não está na busca da beleza, mas na contribuição de saber reconhecê-la e fundá-la. Seu cinema entende-se mediante esse “estilo”, que se expressa na paixão do diretor por descrever a sociedade, substância dramática de seus filmes. Da reprodução sintética das zonas da vida que o artista examina, busca nelas o seu sentido inalienável, ou, segundo Barthes, “a poesia”.

O que cabe então é demonstrar, através de algumas cenas de *Memórias do subdesenvolvimento*, como as estratégias usadas pelo diretor evidenciam uma estética da voz concebida para os fins mencionados: “refletir para transformar”.

Por uma política da voz

A fim de que as análises aqui pretendidas se façam coerentes, talvez seja necessário explicitar de que maneira o caráter didático,⁵ próprio do cinema, é incorporado a uma perspectiva pedagógica em Alea.

Por “vocação pedagógica” entende-se sua intenção de fazer um cinema com pretensões de “educar” os espectadores e, portanto, um cinema preocupado em oferecer um produto est tico que desse ao “seu” público elementos para a reflexão, elementos predominantemente pautados em uma linguagem construída exatamente para este fim. Cabe ressaltar que “esse” público era determinado: espectadores cubanos e socialistas; dado importante, uma vez que nenhuma das interpretações possíveis neste artigo está dissociada das contingências socio-históricas relevantes ao processo de criação do cineasta.

Por sua vez, as estratégias estéticas relacionadas à voz, presentes ao longo da produção cinematográfica de Alea,⁶ revelam distintos níveis de preocupação formal. Seja pela combinação de diferentes funções da linguagem (poética, emotiva, referencial), seja pelo uso diferenciado da enunciação (manipulação do foco narrativo), ou ainda pela presenç a de elementos de distintos universos de oralidade, acredita-se que a combinação das imagens e das *performances* da voz possibilita discutir, por um outro viés, os aspectos ideológicos contidos em seus filmes.

O projeto cinematográfico do diretor resolve-se freqüentemente na integração e tradução de universos de signos tomados de diferentes meios (teatro, cinema, música, literatura), os quais levam à concepção de um cinema ao mesmo tempo poético e político ou, nas palavras de ÉVORA (1996), de um “cinema de síntese”.⁷

Em seus filmes, a relação entre o posicionamento do intelectual diante da arte – que deveria ser “revolucionária” – e as escolhas estéticas adotadas questiona, entre outras coisas, as instâncias narrativas. Considerando a disputa entre a imagem e o

som no “ato de narrar”, a aposta de Alea no uso diferenciado de vozes possibilita não somente criar narrativas a partir delas, mas também recriá-las no ato ficcional, promovendo uma discussão estética pautada por uma política da voz.

No exercício de análise proposto neste artigo, buscamos mostrar como se expressa o interesse pela palavra no cinema de Alea. No livro de Desnoes, o narrador fala de um lugar determinado, proferindo sua posição no mundo. A voz narrativa, em primeira pessoa, confere à história um caráter subjetivo, e portanto um certo distanciamento do mundo, que o personagem expressa na intimidade de seu diário. O presente e o passado misturam-se nas letras: ora nas descrições das lembranças daquilo que fora a vida do personagem, ora nas descrições de sua vida presente, permitindo-lhe a elaboração de teses sobre a história e a condição do homem latino-americano. O principal valor do livro é essa subjetividade expressa na voz interior que confere toda a ambigüidade ao narrador. A título de exemplo, reproduziremos um fragmento do livro de Desnoes e logo descreveremos como no filme de Alea operam diferentes processos de acomodação das subjetividades e objetividades no personagem-narrador, evidenciando a riqueza da manipulação do foco narrativo. Neste trecho, embora o tema central seja a recordação de uma suposta discussão de casal, o motivo do desentendimento é a suposta diferença de posição política entre ambos: ela querendo ir para os Estados Unidos e admirando tudo o que há daquele “lado do mundo”, e ele querendo ficar em Cuba para “observar” a revolução acontecer...

“Creo que la grabadora ya está definitivamente rota, por lo menos está muy estropeada. No me voy a molestar en repararla. Es de lo más relajante dejar que todo se rompa, se pierda – y no preocuparse –, no aferrarse a las cosas y las personas. La grabadora y Laura se rompieron, se han estropeado. De tanto pasar la cinta, yo creo que se rompió la resistencia o algo. La voz va y viene, pero de todas maneras he transcrito toda la conversación.

De tanto poner la cinta y oír a Laura, he logrado verlo todo como algo separado, independiente de mí mismo. Como si escuchara sufrir a otras personas (...) Fue una tortura sadista haber puesto la grabadora y haberla llevado a una discusión... (...)

– Laura estaba leyendo en la cama cuando conecté la grabadora (...):

- Qué estás haciendo?
- No lo ves, leyendo...
- No, quise decir, ¿qué estás leyendo?
- Una cosa banal, frívola y decadente. *The best of everything* (...)
- Sí, la película aquella de Louis Jourdan y la modelo famosa esa. (...) Sí, Joan Crawford, ahora me acuerdo, sobre las mujeres de carrera...
- Eso es lo que quiero ser, una mujer de carrera, estoy cansada de ser una mantenida rica y frívola. Estamos casados, pero vivo como una mantenida. Quiero ser una mujer eficiente en los negocios y apasionada en el amor... Aquí no se puede vivir elegantemente, para eso hay que vivir em Nueva York... (...)
- Por qué no hablamos un poco?
- *What's come over you?* Qué bicho te ha picado?
- Un bicho raro, qué bicho te ha picado. Te gusta mucho hablar de bichos para todo...
- De qué voy a hablar? Cuba es un país lleno de bichos, de gente súaia, de chusmería... Es un país que atrasa como dices tú..." (DESNOES, 2006: 110-11).

Ao transcriar a obra literária para o cinema, Alea decompõe a narrativa (tempo) em primeira pessoa em dois planos (espaço) – subjetivo e objetivo –, transformando o personagem em ator e observador ao mesmo tempo. O discurso que tem sobre si mesmo e sobre o mundo ultrapassa, assim como no livro, a voz subjetiva presente no diário de reflexões e se expande para além do simples relato. E é, então, nessa voz expandida (vozes de comentário do personagem e de outros narradores, vozes mediatizadas, vozes diegéticas e extradiegéticas) que repousa agora a ambigüidade, pois do conjunto delas é possível remeter-se tanto às vivências quanto às recriações das vivências do personagem, através de uma memória que já não mais é única.

É no apartamento, em um momento de completa nostalgia, que o personagem Sérgio liga o gravador em que havia registrado uma conversa com sua mulher, Laura. Nesse instante podemos ouvir a seqüência comentada anteriormente. Através das falas e *maneiras de falar* percebe-se a fragilidade da relação que mantinham e ao mesmo

tempo notamos que Laura (que nesse instante é reconstruída por sua voz) parece ser uma cubana que rechaça sua própria cultura.

Em termos de narrativa cinematográfica e de recursos estéticos utilizados, o que acontece nessa cena é algo muito particular: enquanto ouvimos a voz da mulher, Sérgio a recompõe fisicamente com “vestígios” dela no apartamento; suas roupas, sua maquiagem, seu cheiro e sabor são elementos que vão delineando a mulher ausente. Uma forma para Laura a partir de uma voz de Laura. Assim, parece que uma dinâmica dos “objetos” materiais mais a sua voz corporificam a personagem que, embora não tenhamos a “imagem” para vê-la, podemos construir através de uma memória – não nossa, mas de Sérgio, personagem. Laura nos aparece através dos pensamentos de Sérgio. Entre os dois personagens existe uma relação que se dá no seguinte plano: vozes no gravador e objetos deixados por Laura, evidenciando aí um duplo jogo com as questões do registro da voz, pois é um duplo registro – registro de uma voz no gravador e registro de uma voz na memória, o que remete novamente ao tema central do filme, as *memórias de um subdesenvolvimento*. Portanto, o que há entre as imagens de Laura (que nada mais são que as memórias de Sérgio) e os vestígios de Laura (sua voz, suas roupas e objetos)? Lembremo-nos de que a imagem que vemos de Laura não é sua presença, mas apenas uma lembrança, ou apenas uma fabulação de Sérgio.

Assim, é essa “presença de Laura”, construída particularmente no áudio através de sua inquietude e inadaptação, que faz com que Sérgio a conecte com um possível subdesenvolvimento que quer compreender. Não é a mulher que representa o subdesenvolvimento que vemos em Laura, mas a fabulação possível de um subdesenvolvimento dada pela subjetividade que a câmera nos apresenta.

Os objetos de Laura e a voz de Laura vão se transformando, indo encontrar na figura do próprio Sérgio o seu lugar: do belo ao horror; do pretense desenvolvido e culto ao subdesenvolvido e animal. Assim, na cena final em que Sérgio aparece com as meias dela postas na cara em diálogo com um desenho de outra cara feita com o batom de Laura, vemos uma dupla imagem, a imagem da deformação. Ao mesmo tempo, podemos conectar essa imagem àquelas que Sérgio nos mostrou (objetiva-subjetivamente) na seqüência anterior, através da luneta pela qual via a cidade de Havana, complementadas por sua voz *over*:

“Tudo continua igual. Contudo, hoje parece tudo diferente: Mudei eu ou foi a cidade que mudou?”.

Além disso, e de um outro ponto de vista, o filme ainda se conforma como um jogo entre aquilo que se vê e aquilo que se ouve, evidenciando a multiplicidade e a intermedialidade entre vozes, e assim uma outra memória – diferente daquela que está no livro –, pois agora a memória é não só narrativa, mas dramática. Ao evocar as vozes de poetas, de personalidades históricas, literárias, dos cantores populares ou das emissões radiofônicas – com imagens e sons concretos –, acessamos uma memória da mídia e da cultura, possíveis pelos mais diversos registros orais. Inúmeros exemplos poderiam ainda ser citados, como as cenas de Elena e Sérgio no apartamento, no ICAIC, bem como a visita de ambos à casa (museu) de Hemingway, com a presença do verdadeiro guia que narra aos turistas a vida do escritor.

De maneira geral, no cinema de Tomás Gutierrez Alea é possível observar um interesse direcionado para a fala: do discurso social comunicativo ao discurso individual e especulativo, o cineasta oferece vozes em confronto no grande magma da oralidade (da instalação de vozes antigas, vozes imemoriais, vozes míticas, vozes interiores, vozes ditatoriais etc.). Traz assim o embate de mundos, de tempos históricos, de cosmogonias, de gêneros, de classes sociais. Seu cinema tem por característica uma natureza mista: visual por suporte e por condição, mas contendo os princípios de oralidade na *recepção* e na *leitura*.

A relação de Alea com a palavra pode ser notada em toda sua trajetória fílmica, especialmente em seus nexos com a literatura, gosto pela teoria, propostas dramáticas: aristocratas que discutem teologia, burgueses que julgam a revolução, burocratas que se proclamam porta-vozes, bêbados que conversam com seus cachorros sobre a salvação eterna etc. Aposta na *conversa* como antigo ritual de convivência e na virtude persuasiva da voz humana (ÉVORA, 1996). Seis de suas doze obras de ficção baseiam-se em textos narrativos e duas em idéias procedentes de fontes bibliográficas.

Assim, o espectador, para Alea, seria conectado à obra pela fala, e portanto é possível indagar se entre suas propostas estéticas não estava a de que os espectadores pudessem ver na imagem a voz, sendo a fruição do filme um contínuo em que os signos se complementam, atraindo-se ou repelindo-se. Esse cinema *em*

tensão traz a presença de outros códigos além daqueles próprios do texto puramente cinematográfico, promovendo intertextualidades e realizando-se mediante dialogismos. É assim que a semiose entre os diferentes signos do teatro, do cinema, da literatura e das séries culturais aparece refletida em sua obra, permitindo um exame crítico das funções estéticas exercidas por cada uma das linguagens adotadas no novo meio.

É possível dizer que o texto de Desnoes constitui-se para Alea como um dispositivo, uma vez que este último encontra no texto literário e na voz subjetiva do personagem principal uma possibilidade comunicativa (a voz que reflete uma função didática) que poderia levá-lo à transformação do sistema (função do cinema no momento – cinema de alienação para cinema de reflexão-ação). Da preocupação ontológica sobre o cinema, o filme de Alea critica de maneira ampla a condição do espetáculo, afirmando caber ao cineasta comprometido reintroduzir o poder do signo oral. Assim, recupera o discurso da narrativa – na literatura –, para diferenciar aquilo que se vê-ouve daquilo que se deve ver-ouvir, contribuindo para o alargamento das noções de foco narrativo e construindo, dessa forma, interessantes espacialidades para a voz (a voz que fala do eu, a voz que sou eu, a voz que fala para o eu).

Sobre a inserção da voz narrativa cinematográfica, ainda estão presentes o lugar e o momento que abrigaram o acontecimento vocal, o contexto em que ela foi produzida e a ideologia que perpassa os atos dos sujeitos que conduziram o processo de fala e a sua apreensão. Nesse sentido, evidencia-se a contribuição da literatura para o cinema, levando-se em consideração os fluxos comunicacionais existentes entre escritores e diretores, sendo possível relacionar alguns aspectos que possam enriquecer as teorias, tanto literárias quanto cinematográficas. E ressalta-se a importância de uma interpretação mais aguçada sobre a passagem dos gêneros populares aos meios de comunicação de massa e como isto revela adaptações e acomodações para a voz que são relevantes para a concepção estética observada neste filme em particular. Acreditamos que uma das maneiras de se entender o caráter pedagógico do cinema de Alea seja a observação dos recursos adotados para estruturação do foco narrativo, estabelecendo diálogo com alguns recursos retóricos usados na literatura de Desnoes, como por exemplo a transcrição do diálogo entre os personagens mencionada anteriormente.

Como já mencionou XAVIER (1997), algumas estratégias narrativas no cinema criadas com base em certas opções que o cineasta faz, seja do ponto de vista apenas da imagem, do som ou da combinação de ambos, revelam um alcance estético e ao mesmo tempo político. Em sua análise sobre a adaptação do romance *São Bernardo* de Graciliano Ramos para o cinema por Leon Hirszman, é possível perceber como o relato cinematográfico em primeira pessoa e muito pautado no uso da voz *over* resultou em um interessante jogo de validação de instâncias narrativas, questionando o tempo todo o valor do narrador *over* e seu *poder* na condução do relato dos níveis de diegese no cinema. Com isso – o que na literatura talvez não causasse um problema de poder –, na narrativa fílmica a própria estética que problematiza a voz *over* em primeira pessoa, em detrimento da presença de outras instâncias narrativas, levantava questões de ordem política no campo da história: a enunciação de uma permanência nas estruturas sociais e na qualidade de vida do espaço geográfico que comporta a fazenda de *São Bernardo*, dados os quarenta anos que separavam a obra literária da fílmica.

Esse movimento de questionar a narrativa é o que se pode observar em toda a cinematografia ficcional de Alea, que articula a transgressão das normas consideradas clássicas – com o fascínio pelo relato de experiências – a uma postura política, seja através do jogo de suspensão da narrativa ou pelo reconhecimento de sua crise. Assim, Alea reafirma a narrativa nas citações (excertos de canções, narradores *over*, manipulação do áudio) e nos espaços de aparentes digressões que são criadas pelas discontinuidades e pelo desrespeito à concatenação clássica. Seu cinema se estrutura como uma orquestração de vozes e imagens, marcando o gosto do cineasta pela colagem, pela não-sincronia, pela independência entre as bandas de imagem e som, expondo dessa maneira que estas se estranham e provocam o choque, fazendo com que seus filmes possam tomar duas direções: algumas vezes podem ser bastante conceituais e, outras vezes, poéticos; porém, qualquer que seja o caso, serão sempre filmes políticos.

Referências

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus, 1984.

AVELLAR, Carlos. *A ponte clandestina*: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa,

- Sanjinés, Alea. *Teorias de cinema na América Latina*. São Paulo, Rio de Janeiro: Edusp, Editora 34, 1995.
- BERTHIER, Nancy. *Tomás Gutiérrez Alea et la révolution cubaine*. Paris: Cerf-Corlet, 2005. (Col. Septième Art)
- CHANAN, Michael. *Memories of underdevelopment*. Tomás Gutiérrez Alea, director and inconsolable memories. Edmundo Desnoes, author. New Jersey: Rutgers University Press, 1990.
- DESNOES, Edmundo. *Memorias del subdesarrollo*. Sevilla: Mono Azul, 2006.
- ÉVORA, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid: Cátedra, 1996.
- FORNET, Ambrosio. *Alea: una retrospectiva crítica*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1987.
- GEORGAKAS Dan & RUBENSTEIN, Lenny. "Tomas Gutierrez Alea: individual fulfillment and collective achievement". In: GEORGAKAS, Dan & RUBENSTEIN, Lenny (Eds.). *The cineaste interviews: on the art and politics of the cinema*. Chicago: Lake View Press, 1983.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e ideologia*. São Paulo: Mandacarú, 1971.
- MARX, Karl & ENGELS, F. *Sobre a literatura e a arte*. 3. ed. São Paulo: Global, 1986. (Col. Bases, 16)
- OROZ, Silvia. *Os filmes que não filmei: Gutiérrez Alea*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradicón y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.
- VILLAÇA, Mariana. "América nuestra: Glauber Rocha e o cinema cubano". In: *Revista Brasileira de História*, v. 44, n. 22, p. 489-510, 2002.
- XAVIER, Ismail. "O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo". In: *Literatura e Sociedade*, n. 2, p.126-138, 1997.