

Elen Cristina Souza Koch Vaz Döppenschmitt

POR UMA POLÍTICA DA VOZ NO CINEMA:

**ESTRATÉGIAS PARA A EMANCIPAÇÃO DO ESPECTADOR
EM “MEMÓRIAS DO SUBDESENVOLVIMENTO”
DE TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTORA em Comunicação e Semiótica – Signo e Significação nas Mídias, sob a orientação da Profa. Dra. Jerusa Pires Ferreira.

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**

São Paulo - 2010

©

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura: _____ Local e Data: _____

- AGRADECIMENTOS -

Agradeço a todos aqueles que, ao longo dessa pesquisa, colaboraram para que fosse possível o seu avanço. Não sei se haverá justiça de minha parte ao nomeá-las, pois sempre se corre o risco de esquecer alguém, por isso peço desculpas se as discussões, conversas e sugestões que estão incorporadas a esta tese não figurem em uma pessoa concreta.

Início com a Profa. Jerusa Pires Ferreira com quem venho convivendo ao longo de sete anos e que sempre me apoiou nas escolhas dos temas, autores e perspectivas do trabalho. Embora ela afirme não ser da área de cinema, seu olhar sobre questões da cultura, memória e oralidade permitiu avançar na descoberta de novas perspectivas para se estudar a voz no cinema. Do mesmo modo, também vai meu agradecimento aos colegas do Programa que, de diferentes perspectivas, ajudaram a pensar este trabalho; um carinho especial vai para Adriano Carvalho, Cristina Palhares, Mila Goudet e Priscila Borges.

Também quero agradecer as trocas de idéias com o pessoal do Grupo de Estudos Cinema e Literatura da FFLCH-USP do qual cheguei a participar durante um ano e meio, principalmente ao Professor Marcos Soares e às colegas Ana Paula Bianconcini e Cristiane Toledo com os quais pude avançar na reflexão sobre as relações entre cinema e literatura.

Esta pesquisa também gerou uma série de desdobramentos, sendo o principal deles a publicação da tradução do romance de Edmundo Desnoes; também uma série de eventos acerca da obra *Memórias do Subdesenvolvimento*. Não poderia deixar de agradecer além das pessoas já citadas, à equipe do Memorial da América Latina quem me apoiou em todas essas atividades, especialmente à Leonor Amarante, Laís Camille Barbosa, Eduardo Farsetti, Eduardo Rascov e Marina G. Pestana. Também agradeço a Associação do Audiovisual, especialmente a Jurandir Müller quem tem realizado os Festivais de Cinema Latino-americano de São Paulo e nos quais também pude divulgar meu trabalho e, finalmente, à Profa. especialista em Gutiérrez Alea, Nancy Berthier da Universidade Paris IV e Paris Est Marne-la-Vallé quem também desenvolveu uma série de seminários e colóquios e dos quais pude participar como pesquisadora convidada.

Agradeço ainda pelo empréstimo de materiais a duas pesquisadoras brasileiras que tive o prazer de conhecer e que considero serem as principais especialistas em Alea e cinema cubano no Brasil; vai minha admiração e carinho para Silvia Oroz e Mariana Villaça.

Contudo, o pilar central deste trabalho se deve às inúmeras conversas, às trocas de correspondência e ao compartilhar de sonhos e projetos com Edmundo Desnoes; com ele venho aprendendo cada vez mais sobre *Memórias*; aproveito seu 80º. aniversário, em outubro próximo, para dedicar-lhe este trabalho que, entre outras coisas, teve a intenção de não deixar encoberta sua colaboração na paternidade do filme de Alea.

Finalmente agradeço a três pessoas que foram fundamentais para que eu pudesse me dedicar a esta pesquisa: meu pai, minha mãe e Marcelo, sem os quais não teria sido possível concluir a tese; não faltou por parte delas apoio emocional e dedicação para com o pequeno Tomás, que nasceu durante esse trabalho e que espero um dia tenha orgulho do nome que recebeu.

Ao CNPq pelo apoio financeiro.

RESUMO:

Analisou-se o filme cubano *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea baseado no romance homônimo de Edmundo Desnoes (1965) tentando compreender seu caráter revolucionário. No levantamento da fortuna crítica do filme encontrou-se muitos trabalhos de perspectiva histórica, cujas análises, se bem são eficazes para esmiuçar o contexto de produção da obra, repetem-se quanto à interpretação sobre os procedimentos estéticos empregados.

Quanto ao caráter “revolucionário”, o termo aqui foi examinado considerando as matrizes históricas, temporalidades sociais e especificidades políticas e colocando em evidência as mediações comunicativas entre público e meios (BARBERO, 2002); para isso considerou-se não apenas o filme, mas os ensaios teóricos do autor e análise de seu pertencimento ao Nuevo Cine Latinoamericano e ao ICAIC.

Enquanto operação tradutória da obra literária, entendeu-se que o filme amplia os sentidos da obra anterior, deixando de lado termos como fidelidade ou original. Buscou-se compreender como a intertextualidade e o dialogismo presentes operam por meio de certas estratégias estéticas de modo que uma interpretação cultural da obra fosse possível (STAM, 2008). É por meio da complementaridade dos procedimentos estéticos utilizados em cada um dos meios de expressão artística (a autorreferencialidade no romance e a colagem no filme) que melhor se comprehende o que está cifrado nessa narrativa sobre a revolução, cujo protagonista (escritor) é figuração do intelectual que questiona sua função diante da nova realidade.

No filme, a subjetividade do relato perde sua legitimidade na medida em que outros pontos de vista são oferecidos, criando uma nova relação espetáculo-espectador mediante o jogo de identificação e distanciamento. Apoiando-se em Branigan (1984), para quem este jogo é compreendido por meio da modulação dos olhares e das vozes que informam a realidade, observou-se de que modo o espectador transita pelos pontos de vista do personagem e da autoridade narrativa.

Ao enfatizar o papel da voz na “desestabilização do ponto de vista”, mostrou-se como se efetua no filme a desconstrução da autoridade da *voz over* ao colocar ênfase nos textos orais populares ou mediatisados. Para isso realizou-se um mapeamento das vozes em *Memórias* a fim de construir categorias de análise; estas refletem tanto o cotejo com as principais teorias sobre a voz no cinema (CHION, DANEY, BONITZER, GODREAU & JOST, METZ) quanto com as teorias da oralidade (ZUMTHOR, MESCHONNIC). Desse modo, concluiu-se que os estados da voz (*in, off, over, voix-je*), a voz enquanto paisagem sonora e os textos da voz (poemas, canções, oratória...) são trabalhados de modo a potencializar a voz para efeitos de alcance político.

Palavras-chave: cinema, literatura, voz, ponto de vista, mediação, Cuba

ABSTRACT:

We have analyzed the Cuban movie *Memories of Underdevelopment* (1968), by Tomás Gutiérres Alea, based on the homonymous novel by Edmundo Desnoes (1965) in an attempt to understand its revolutionary character. Throughout the study of the movie's critical fortune, we have found many works of historical perspective, whose analysis, though efficient in detailing the movie's context of production, repeat themselves when interpreting the aesthetical procedures in use.

As for the 'revolutionary' character, the concept was examined considering the historical frameworks, social temporalities and political specificities, putting the communicative mediations between public and means (Barbero, 2002) into evidence; for that, not only the movie, but also the author's theoretical essays and the analysis of his belonging to the *Nuevo Cine Latinoamericano* and the *ICAIC* were considered.

As an act of translation of the literary work, we have understood that the movie amplify the meanings of the previous work and leaving concepts such as fidelity or original aside. We have tried to understand how the intertextuality and the dialogism present in the work operate through certain aesthetical strategies, so that a cultural interpretation of the work would be possible (Stam, 2008). It is through the complementarity of the aesthetical procedures used in each of the means of artistic expression (the self-referentiality in the novel and the collage in the movie) that we achieve a better understanding of what is encrypted in this narrative about the revolution, whose protagonist (writer) is the figuration of the intellectual who questions his role in face of the new reality.

In the movie, the subjectivity of the narrative loses its legitimacy at the same time that other points of view are offered, making a new relation between spectacle and audience, by the means of the identification-distanciation game. Supported by Branigan (1984), to whom this game is understood by the modulation of the looks and voices which inform the reality, we have observed the ways in which the audience transits throughout the points of view of the character of the narrative authority.

When emphasizing the role of the voice in the 'destabilization of the point of view', we have shown how the deconstruction of the voice-over's authority has taken place in the movie, by focusing on popular oral and media texts. For that, we have done a mapping of the voices in *Memories* in order to build analysis categories; those categories reflect the comparison with the main theories on the voice in the cinema, (CHION, DANAY, BONITZER, GODREAULT & JOST, METZ), as well as with the theories on orality. (ZUMTHOR, MESCHONNIC). Therefore, we have concluded that the uses of the voice (*in, off, over, voix-je*), the voice as sound landscape and voice texts (poems, songs, oratory...) are worked in order to potentialize the voice for political effects.

Keywords: cinema, literature, voice, point of view, mediation, Cuba

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

.....10

CAPITULO 1

Incorporações, atualizações e resistências: o caráter revolucionário de *Memórias do subdesenvolvimento*.....17

1.1 Pano de Fundo: a participação de Alea no *NCL* (*Nuevo Cine Latinoamericano*) e no *ICAIC* (*Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos*).....23

1.2 Do projeto de um cinema pedagógico aos diálogos com o teatro de Brecht e o cinema de Eisenstein.....45

1.3 Os dilemas do intelectual em foco: as narrativas em trânsito em *Memórias do Subdesenvolvimento*.....66

CAPITULO 2

A desestabilização do ponto de vista como alcance político.....91

2.1 Cartografias da Subjetividade: a despedida de Laura.....100

 2.1.1 O Aeroporto

 2.1.2 O Ônibus

 2.1.3 O Apartamento de Sérgio

2.2 Choques e distanciamento: da possibilidade de conciliar as errâncias do *flâneur* Sérgio e a inserção de imagens documentais como crítica.....119

 2.2.1 Os primeiros passeios de Sérgio: subjetividade, atitude *blasé* e reserva

 A. Buscando um motivo

 B. A contextualização pelos livros

 C. Des-Encanto: Incendiou-se o refúgio do *flâneur*!

 2.2.2 Deambulações pelo Riviera

 2.2.3 À procura de uma *Beautiful Cuban Señorita*

 2.2.4 Novos Passeios: a afirmação da subjetividade como aniquilamento

 A. As memórias como distanciamento

 B. A fotografia como última pousada

 2.2.5 O quase oculto e último passeio de Sérgio

 A. A realidade está na mídia!

 B. Ponto de fuga: a fragmentada relação de Sérgio e Noemí e a cidade militarizada

2.3 Interpolação e colagem: a montagem por justaposição e conflito marcando o ponto de vista do autor	146
CAPÍTULO 3	
Por uma política da voz.....	161
3.1 O estatuto da <i>voz over</i> , uma voz da borda.....	165
3.2 A colaboração da voz para a produção de choques na paisagem sonora.....	179
3.2.1 Desnaturalização do diálogo	
A. Campo / Contracampo	
B. Colagem e Autorreferencialidade	
3.2.2 As vozes mediatizadas	
3.2.3 A subjetividade se cala... ou a morte da <i>voz-eu</i>	
3.3 A canção popular como contraponto do discurso do intelectual.....	198
3.3.1 Os boleros e os <i>filins</i> na constituição da personagem Elena	
3.3.2 Palavra-cantada, performance, oralidade e <i>gesto</i>	
3.4 Oralidade, Ritmo e Montagem: diálogos entre Meschonnic e Eisenstein à luz do filme de Alea.....	210
3.5 Memória, voz e “desgarramiento”.....	225
3.5.1 Livros, pinturas, museus: arquivos da memória no subdesenvolvimento	
A. Educando <i>Lolita</i> ...	
B. As ruínas de Acosta León no <i>Museo de Bellas Artes de La Habana</i>	
C. <i>Uma aventura no Trópico</i>	
3.5.2 As palavras devoram as palavras	
CONCLUSÃO.....	257
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	263
FILMOGRAFIA CONSULTADA.....	271

Introdução

Mais de dez anos após a morte do cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) e de sua última produção (*Guantanamera*, 1995) e pouco mais de quarenta da primeira exibição do expressivo *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968), ainda parece ser necessário falar sobre este filme, cujo valor – não apenas estético, mas político – colocou o cinema da América Latina em evidência no plano internacional.

Tradução (CAMPOS, 1976) da obra literária homônima de Edmundo Desnoes (1965), *Memórias* tem gerado, ao longo de todos esses anos, um grande número de trabalhos acadêmicos de acordo às mais diferentes perspectivas. Nesta pesquisa, não apenas se considerou o filme como um dos mais representativos do período *cinemanovista*, mas como um texto pertinente para pensar o fazer artístico sob a perspectiva de um processo político-comunicacional mais amplo, que escapa às nomenclaturas e bandeiras. Não se desprezou as marcas de um contexto em que estavam latentes os princípios e as utopias que orientavam a fabricação das armas (audiovisuais) que libertariam o continente de sua condição de “colonizado”, porém iluminou-se a poética do artista que, malgrado este contexto, conjugou a meditação ensaística e o fazer artístico, sem a ênfase no pitoresco ou no grotesco do terceiro mundo e, por isso, transcendendo-o.

Perceber essa individualidade de Alea no *nuevo cine latinoamericano* ou na indústria cinematográfica nacional é o que orienta, em parte, a interpretação de sua obra como revolucionária. Conforme comenta Bakhtin (1997), relacionar o autor ao mundo individual dos heróis que criou e ao qual deu uma forma, bem como os momentos em que se objetivou parcialmente como narrador, permite que se compreenda o autor a partir do acontecimento da obra, em sua qualidade de participante, de guia autorizado pelo leitor. Portanto, não interessa aqui o autor como pessoa, pois não seria possível fundamentar-se na individualidade do mesmo para determinar sua criação, para explicar a atividade criadora a partir de sua existência. O autor corresponderá ao conjunto dos princípios criadores que devem ser realizados e não a uma pessoa.

O herói pouco convencional de *Memórias* impõe ao espectador o exercício de uma atitude crítica mediante um jogo de identificação e distanciamento. Ao dirigir deliberadamente a visão do espectador, Alea põe em evidência sua própria atividade. Em *Memórias o herói* é personificado como um escritor com aspirações a intelectual, vivendo aqueles primeiros momentos após a Revolução de 59, quando a velha e a nova

sociedade cubana são questionadas, mas esse escritor é também metáfora do próprio cineasta, cuja figuração no “homem de palavras” assume no filme a função de questionamento do intelectual que teme perder seu papel social. Por meio do personagem, Desnoes e Alea falam de si mesmos e do grupo ao qual pertencem, situando o papel da literatura e do cinema, dos escritores e dos cineastas (BERNADET, 1995).

Se na obra literária os questionamentos e reflexões concentravam-se no monólogo interior, subjetivo do narrador, no filme o discurso é também exterior, objetivo: “as palavras se fazem imagens e as imagens são transparentes, revelam o conflito entre uma realidade subdesenvolvida e uma ambição cultural universal” (DESNOES *apud* RETAMAR, 2003, p.118)¹. Fruto de um trabalho compartilhado entre escritor e cineasta, o roteiro que daí resultou traduziu-se em uma colaboração artística sem conflitos, apenas com ampliações. Só sobre esse ponto seria possível desenvolver outra tese, dados os desdobramentos que essa colaboração alcançou: roteiro, reescrita da obra literária a partir do filme, criação de um díptico quarenta anos depois e, novamente, a manifestação, em imagens, da originalidade da voz desse narrador que, como poucas na literatura latinoamericana, apostou na introspecção, na dúvida existencial, na autodestruição e na regeneração, em definitiva, na legitimidade da incerteza².

O contato com Desnoes, mediante correspondência e uma breve convivência em São Paulo, em 2008, quando aqui esteve para o lançamento de *Memórias do Subdesenvolvimento* (2008) que traduzi para o português, permitiu que minha aproximação à obra de Alea fosse também fruto das conversas e discussões com o autor do romance, sobretudo, a leitura de como é trabalhado o ponto de vista nas duas versões, elemento-chave que as diferencia em relação aos procedimentos técnicos utilizados. Por outro lado, o próprio exercício de tradução permitiu-me ler a obra filmica a partir das oralidades sugeridas pelo texto literário, traçando caminhos novos para pensar sobre a presença da voz neste filme. Além disso, a própria revisão da bibliografia sobre cinema, despertou-me para observar o escamoteamento desse elemento tão importante no cinema revolucionário. Serge Daney já chamara atenção para aqueles

¹ Minha tradução para: “las palabras se hacen imágenes y las imágenes son transparentes: revelan el conflicto entre una realidad subdesarrollada y una ambición cultural universal”.

² *Memórias do Desenvolvimento*, uma espécie de continuação das reflexões do narrador foi escrita por Desnoes e publicada em 2007, também adaptada para o cinema, em 2010, pelo jovem cineasta cubano Miguel Coyula.

primeiros anos da década de setenta quando os críticos dos *Cahiers du cinéma* parecem ter confundido a eficácia social dos filmes militantes com a busca pela qualidade da relação daquele que filma com o que é filmado. “Naqueles tempos era tentador politizar os velhos conhecidos campo e contracampo, o comentário e a voz *off*, a palavra nua e a metalinguagem” (DANEY, 2007, p.67). Foi nesse movimento que o “ponto de vista” tornou-se a palavra redentora, sem que se percebesse os diferentes sentidos que carregava o termo (o ponto de vista como expressão de uma linha política e portanto, pré-existente ao filme e, por outro lado, um sentido maior que expressava uma “situação”, um lugar ocupado pelo cineasta diante do fato filmado). Naquela época, era grande a tentação de abreviar a discussão sobre essa diferença e, ao precipitar-se, considerá-la política. Para Daney toda essa discussão caiu, com o tempo, no vazio e isso por uma razão bastante simples:

O imaginário de 1968 alimentou-se do teatro e não do cinema. Os discursos, as recitações dogmáticas, as palavras de ordem, as tomadas de palavra, as lembranças de 1789, nada de imagens. Tomamos o Odéon, não a ORTF³ (DANEY, 2007, p.68)

Dito isto, a pesquisa buscou sustentar, mediante o mapeamento da voz em *Memórias*, que Alea estava atento para esse elemento; não deixou de lado a importância da palavra oralizada. Geralmente, nas análises encontradas na fortuna crítica, os procedimentos estéticos ressaltados quando se quer encontrar relação entre o estético e o político são aqueles que priorizam o protagonismo das imagens, mas aqui interessa também ver em que medida os empregos da voz no filme de Alea revelam-na como testemunha de seu tempo, de suas imagens, sem, no entanto, fazer com que o autor nela se anule.

O “contexto de leitura” é, portanto, um importante fator para estabelecer julgamento sobre a obra artística, dado que ao enfatizar a recepção da mesma, através de processos de “tradução” de acordo às diferenças entre seus espectadores, problematiza-se o modelo representacionista e historicista, pelo qual a obra de arte é compreendida:

A análise comparativa dos juízos [sobre as obras de Alea] incluídos neste volume [*Alea, una retrospectiva*] poderia servir, ademais, para um estudo da recepção e da crítica cinematográfica destinado a mostrar – ou mais exatamente, a demonstrar – como as imagens e as mensagens produzidas por uma determinada cultura se revitalizam ou

³ORTF, Departamento de Radiofusão e Televisão Francesa, criado em 1964 pelo Estado francês para estabelecer uma política para veiculação do audiovisual no país e extinto em 1974.

se fossilizam ao entrar em contato com outros espaços ideológicos e culturais (FORNET, 1987, p. 15)⁴.

O comentário de Fornet aponta para a importância da crítica quanto ao seu caráter de “reescritura” da obra artística. Mesmo não havendo unanimidade sobre os significados do filme, de acordo a diferentes leituras, é possível incrementar a crítica cinematográfica, pois cada análise recodifica as mensagens numa nova produção de sentidos:

(...) *Memorias...* junto com *Lucia* de Humberto Solas (também de 1968) continua sendo visto pelo espectador e está muito longe de ser esquecido. Principalmente porque para nós tem uma significação especial, pois parece vermos nele da maneira mais diáfana e exemplar o funcionamento daqueles mecanismos que se podem desencadear na relação entre o espetáculo e o espectador e que propiciam a participação do público na crítica de si mesmo (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p. 91).

Entendeu-se que a perspectiva crítica da obra de Alea poderia ser analisada mediante observações sobre o modo como se alterna constantemente o ponto de vista no filme e, em que medida, as estratégias estéticas com relação à voz colaboraram para causar tanto o *pathos* quanto o *distanciamento* do espectador, alternando dialeticamente os momentos em que há identificação do espectador com a personagem; neste processo Alea imprime também o “seu” ponto de vista.

É relevante na proposta do autor – que também pode ser analisada em seus ensaios teóricos – as ideias de potencializar o cinema como meio de comunicação capaz de influenciar a maneira como o espectador deveria reagir diante do filme. Este, através de uma estética particular, deveria conduzir o espectador à reflexão e à crítica (não apenas do filme, mas de si mesmo), o que em última instância promoveria sua transformação: de espectador contemplativo a ativo.

A relação entre a narrativa cinematográfica e o contexto histórico, marcado pelos movimentos revolucionários, tem sido um viés de análise muito comum sobre este filme. Nesta pesquisa procurou-se enfatizar os procedimentos estéticos utilizados pelo diretor, oriundos de mediações artísticas, técnicas, culturais, ideológicas, cujos significados não se reduzem apenas ao texto. Por isso, tomou-se como objetivo também

⁴ Minha tradução para: “El análisis comparativo de los juicios [sobre as obras de Alea] incluidos en este volumen [*Alea, una retrospectiva*] podría servir, además, para un estudio de la recepción y la crítica cinematográfica 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”.

mostrar como o contexto de leitura do filme alarga sua compreensão ao colocar ênfase na circulação de sentidos que novos públicos atribuem à obra, uma vez que:

O que o público vê quando vai ao cinema soma-se a suas experiências com filmes, gêneros, astros e estrelas e os prazeres do cinema (rearranjando-as, modificando-as ou confirmando-as) (...) A idéia a ser compreendida é que o filme não deve ser entendido passivamente, nem seus significados “fixados” textualmente (...) os significados são gerados por uma interação entre o público e o texto. A relação entre um filme e seu público, entre o filme e a cultura são todas elas relações que precisam ser vistas como da máxima importância para o entendimento da forma e função do longa-metragem. Compreender um filme não é essencialmente uma prática estética: é uma prática social que mobiliza toda a gama de sistemas no âmbito da cultura (TURNER, 1997, p.169).

Acredita-se assim que a análise dos procedimentos estéticos utilizados no filme somente contribuirá para a avaliação de seu sentido *revolucionário*, se estes não forem considerados apenas para definir o filme como *testemunho* de tensões políticas e sociais de uma época, mas como *transmissor* da consciência histórica e social e *promotor* de uma memória social, isto é, um lugar da *memória da coletividade* que, segundo Yuri Lotman, é a própria Cultura. Assim, as memórias do subdesenvolvimento tanto podem ser os produtos de um período ou estado em que vive a sociedade como entraves ao comprometimento do narrador com a revolução; as *memórias* então assumem lugar na *revolução*, combate entre o conservar e o descartar, entre a *tradição* ou uma suposta *modernidade*.

Essa conversa (crítica) com o presente torna *Memórias do Subdesenvolvimento* um filme paradoxalmente atual e inatual. Assim como *A morte de um burocrata* (1966), filme anterior de Gutiérrez Alea, *Memórias* contradiz, de modo ainda mais eloquente, qualquer suspeita de que “o cinema cubano seja em sua totalidade complacentemente revolucionário” (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976, p. 85). Por isso, o filme é *atual* ou, melhor dizendo, *contemporâneo* porque transcende o possível (a forma de produção) e o impossível (o manifesto como utopia), enfatizando as (im)possibilidades daquele presente. Por outro lado, é também *inatural*, pois sendo realizado no único país latinoamericano em que a revolução saiu vitoriosa, o filme não abandona as contradições da realidade pelo unívoco *realismo socialista*, e, portanto:

Memorias do subdesenvolvimento consegue ser talvez o filme latinoamericano mais digno de revisão desse período. Porque no lugar de fazer um filme sobre o triunfo (como o prévio *Historias de la*

revolución), Gutiérrez Alea põe no primeiro plano o rosto do outro, do que se sente fora da História. E seu ponto de vista (que o filme assume criticamente) converte-se em um retrato das (im)possibilidades da burguesia como classe dominante (PRIVIDERÁ, 2008)⁵.

A promessa de um *cinema revolucionário* certamente estava marcada pelos questionamentos de uma época, o que torna a obra filmica fonte interessante para a investigação sobre o fazer artístico e sua relação com o contexto:

Nos seus doze longa-metragens, e dentro do pensamento de Martin Jackson, Alea coloca-nos diante da questão, chave a meu ver, de que “(...) o cinema deve ser considerado como um dos depositários do pensamento do Século XX, na medida em que reflete amplamente a mentalidade dos homens e mulheres que fazem os filmes (...) o cinema ajuda a compreender o espírito de nosso tempo”. Dessa maneira fica estabelecido o diálogo cinema/sociedade, diálogo inherente a toda a história da cultura, na medida em que cada filme de Alea conversa com o presente [grifo meu]. Sua filmografia é um lugar privilegiado para a subjetividade social e cultural, sem deixar de lado as bases materiais do processo social (OROZ, 2000, p. 10).

Quanto à presença de subjetividade social e cultural nos filmes, conforme menciona Oroz (2000), sua compreensão depende da habilidade do crítico em saber aproximar ou distanciar o contexto do produtor/artista (momento histórico, local onde vive, sociedade que o reconhece como tal etc) do contexto de produção da obra, ou seja, da ideologia subjacente ao discurso cinematográfico com a qual o artista se identifica ou quer romper. Aprofundar nessa subjetividade, cujo acesso se dá por meio das representações (imagéticas, sonoras, etc), ajuda a identificar o lugar que o filme ocupa na sociedade ou no próprio campo cinematográfico.

Todas essas perspectivas de análise se complementam e foram incorporadas, na medida em que ajudam a valorizar tanto a estrutura interna quanto a estrutura externa do texto filmico. Por isso, ainda que este estudo, em alguns momentos, repouse na decifração das propriedades intrínsecas do texto (estratégias estéticas) ou na busca dos produtos da intenção do artista (dado o interesse em considerar o “projeto” de Gutiérrez Alea, a partir de seus escritos teóricos), não se furga a uma análise mais totalizante, ao considerar que o contexto com o qual o filme dialoga (histórico, político e/ou

⁵Minha tradução para: “*Memorias del subdesarrollo* consigue ser tal vez el film latinoamericano más digno de re-visión de ese período. Porque en lugar de hacer una película sobre el triunfo (como la previa *Historias de la revolución*), Gutiérrez Alea pone en primer plano el rostro del otro, del que se siente fuera de la Historia. Y su punto de vista (que la película asume críticamente) se convierte en un retrato de las (im)possibilidades de la burguesía como clase dominante”.

comunicacional) oferece as bases tanto para sua produção quanto para a recepção, o que reforça a relação entre cinema e política.

Da função social da arte às mediações entre espectador e obra, percorrem-se as linguagens, os meios e os suportes pelos quais esta obra transita, conjugando outros campos de conhecimento para refletir sobre o filme, uma vez que “a questão do cinema já não mais se resolve dentro do campo do próprio cinema” (MACHADO, 2007, p. 130). Para isso, a pesquisa apoiou-se em diferentes materiais: além do filme, as demais obras de ficção de Alea, seus ensaios teóricos sobre cinema, entrevistas e cartas publicadas, as críticas sobre o filme realizadas por outros estudiosos, o livro de Desnoes e entrevistas com o escritor.

Por meio dessa *leitura híbrida (política e comunicacional)* da obra procurou-se 1) analisar as incorporações e atualizações realizadas por Alea de acordo ao seu pertencimento ao Movimento Nuevo Cine Latinoamericano, ao ICAIC, especialmente ao que se refere ao caráter pedagógico subjacente ao filme; 2) compreender em seus ensaios teóricos de que modo a reflexão sobre a relação espectador-espétáculo a partir da leitura intertextual de Brecht e Eisenstein explica a escolha por determinados procedimentos estéticos observados em *Memórias*; 3) verificar de que modo o filme amplia a noção de ponto de vista encontrada na obra literária de Desnoes; 4) mostrar nas sequências filmicas a desestabilização do ponto de vista como estratégia política que estabelece a crítica sobre a subjetividade; 5) mapear, classificar e analisar a contribuição da voz no filme para efeitos de seu alcance político; 6) estabelecer diálogos entre as teorias cinematográficas sobre a voz no cinema e os estudos sobre a voz e a oralidade sempre e quando pudessem enriquecer a compreensão dos sentidos da voz no filme.

O trabalho constitui-se de três capítulos, sendo o primeiro mais geral e onde podem ser encontrados os critérios de Alea na construção de *Memórias*; o segundo e o terceiro referem-se aos procedimentos estéticos adotados, cujas análises das sequências filmicas são explicadas de acordo às teorias cinematográficas sobre o ponto de vista (capítulo dois) e às teorias sobre a voz no cinema e nos estudos de oralidade (no capítulo três), cotejando-as com os critérios descritos no primeiro capítulo, além de contextualizar historicamente os procedimentos adotados. Transversalmente, verificou-se em que medida o filme representa um *avanço* no cinema quanto às técnicas presentes em sua produção, permitindo recolocar a questão sobre o seu caráter *revolucionário*.

Capítulo 1

Incorporações, atualizações e resistências: O caráter revolucionário de *Memórias do subdesenvolvimento*

Em comparação a outras cinematografias, a latinoamericana, rica em sua tradição, parece ter ficado à margem, durante longo tempo, tanto do interesse de cinéfilos quanto das produções acadêmicas locais, resumindo-se a alguns festivais e poucos trabalhos publicados no país, embora atualmente este quadro tenha sido revertido⁶. Dentre várias causas, o aspecto mercadológico relacionado à produção e distribuição dos filmes parece ter grande responsabilidade pelo desconhecimento por parte do público ou pela falta de acesso aos filmes, o que, em parte, pode ter contribuído para o empobrecimento da memória cinematográfica local, ainda que não justifique completamente a falta de interesse por parte dos pesquisadores:

Se na historiografia internacional os cinemas da América Latina são minorias oprimidas, marginalizadas pelas maiorias, na memória cinematográfica são minorias suprimidas, desaparecidas sem choro nem vela, como tantos defuntos do continente. Por certo, haveria que pontuar aqui as correntes dominantes da história e seus limites, cânones e exceções. Mas como regra geral, a América Latina está à margem não somente do *mainstream* cinematográfico (o que se pode explicar) como do historiográfico (o que é menos justificável) (PARANAGUÁ, 2003, p. 10)⁷.

Dadas essas considerações, *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968) do cubano Tomás Gutiérrez Alea representa uma exceção dentro deste contexto, pois além de ser

⁶ Quanto às pesquisas acadêmicas acerca deste cinema, é importante distinguir os trabalhos sobre cinema brasileiro daqueles voltados à América Latina em geral, já que os primeiros sempre mantiveram expressividade no país de acordo aos interesses dos pesquisadores locais que investem na compreensão da cultura nacional. Ao mencionar “cinematografia latinoamericana” refiro-me ao conjunto das obras tanto brasileiras quanto dos outros países do continente (incluindo também o México e países da América Central), cujas características revelam um passado comum em termos de movimentos e contextos de produção. Entretanto, ainda assim, ressalva deve ser feita aos pesquisadores José Carlos Avellar, Silvia Oroz e Ismail Xavier que têm oferecido importantes contribuições acerca deste cinema. Recentemente, trabalhos acadêmicos de estudantes de Pós-Graduação do PROLAM da Universidade de São Paulo também têm contribuído para dar maior visibilidade a este cinema, assim como o recente trabalho *Cinema no Mundo: indústria, política e mercado: América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007,(Coleção Cinema no Mundo, vol.2) organizado por Alessandra Meleiro, cuja reunião de artigos sobre a indústria cinematográfica latinoamericana também contribuiu para alargar o conhecimento sobre as particularidades deste cinema com dados sobre produção, distribuição e exibição de filmes, além de análises sobre política cinematográfica. Com relação ao acesso do público aos filmes, o *Festival Latino-americano de cinema de São Paulo*, desde 2006 e já em sua quinta versão, também tem colaborado para apresentar novos diretores, assim como realizar retrospectivas de obras e diretores consagrados na região.

⁷ Minha tradução para: “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)”.

um dos filmes latinoamericanos cuja inserção no imaginário local é das mais fortes, igualmente o meio acadêmico local tem produzido trabalhos a respeito do filme e de seu diretor ao longo de todos esses anos. Da leitura realizada a partir da fortuna crítica de *Memórias*, percebeu-se que as razões que tornam o filme relevante tanto para o público quanto para a crítica relacionam-se a sua contribuição tanto do ponto de vista estético quanto político, dada a sua ligação com os movimentos de emancipação e construção de um cinema nacional, em que a valorização da formação do público local era a tônica.

O interesse por compreender algumas estratégias estéticas de *Memórias*, as quais qualificariam o filme como revolucionário, originou uma pesquisa sobre as conexões entre essas estratégias e o contexto de produção da obra. Este contexto caracteriza-se pelas negociações, intercâmbios e possíveis “traduções” realizadas por seu diretor quando da sua leitura do cinema industrial ou mesmo daquele cinema internacional de vanguarda e que podem ser evidenciadas neste capítulo mediante a análise apresentada sobre as incorporações, atualizações e resistências efetuadas por Alea de acordo ao seu pertencimento ao *NCL (Nuevo Cine Latinoamericano)* e ao *ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos)*. Em outra perspectiva, evidenciou-se que os diálogos de Alea com o teatro de Brecht e com o cinema de Eisenstein – expressos em texto teórico publicado pelo autor – também aportam para enriquecer o sentido revolucionário do filme.

Ressalta-se que os cinemas novos, produzidos na América Latina possuem enorme qualidade estética ao se dimensionar a produção artística local no seio dos movimentos de vanguarda, mas, além disso, considera-se que os filmes produzidos por esse movimento e, em particular *Memórias do Subdesenvolvimento*, apresentam-se ademais como lugar privilegiado para entender a “tradução” dos processos de libertação e luta contra as culturas chamadas dominantes⁸. Com efeito, o filme torna-se objeto não restrito ao campo das teorias cinematográficas nem às pesquisas do cinema em História, mas valoriza-se enquanto fonte para o entendimento de processos comunicacionais. As

⁸ Por tradução, refiro-me à perspectiva adotada por Boaventura de Sousa Santos (2002) quando define a tradução como uma prática que cria a possibilidade de compreensão entre culturas, ou seja, “a tradução como um modo de negociar diferenças e de tornar manifesta a diferença” ou “tradução como condição de autorreflexividade das culturas”. Isto posto, recoloço as questões apontadas por Santos no contexto de produção cinematográfica, segundo as quais o filme em questão poderia ser lido como produto de uma prática tradutória entre o cinema terceirmundista dos anos sessenta, o cinema industrial norteamericano e o cinema *avant-garde* europeu. Além disso, “as constelações de sentido criadas pelo trabalho de tradução se transformam em práticas transformadoras”, o que corrobora para dar sentido ao objetivo central de um filme como *Memórias* que, de acordo com a proposta de seu autor, pretendia a transformação do espectador.

análises sobre o contexto de produção de *Memórias* organizadas na primeira parte deste capítulo situam-se, pois, na intersecção entre a comunicação, a história e a política, considerando que “o cinema não vive num sublime estado de inocência, sem ser afetado pelo mundo [grifo meu]; tem também um conteúdo político [grifo meu]; consciente ou inconsciente, escondido ou declarado [grifo meu]” (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976, p. 6). Sendo que esse último comentário pode explicar os “mecanismos de opacidade ou de transparência”⁹ que operam no discurso cinematográfico conforme define Xavier (2005) e que merecem consideração para que se possa compreender a comunicação que se estabelece tanto entre autor e obra quanto entre obra e público.

Uma atitude recorrente em Alea é a de provocar constantemente o desconforto do espectador, pois ao mesmo tempo em que este se sente identificado com os personagens apresentados – uma vez que carregam valores e problemas comuns – não consegue manter a identificação ao longo do filme, dado que é motivado a questionar¹⁰. Esses sentimentos de desconfiança e incerteza provocados pelos filmes geram também a dúvida sobre as intenções do próprio cineasta que então passa a ser visto com ambiguidade.

Todos os filmes de ficção de Alea tratam, em alguma medida, sobre Cuba¹¹. Por isso, ao criar personagens que caracterizam o excesso de burocracia, o machismo ou a falta de engajamento político – compreendidos como críticas à plena consolidação do regime – o autor deu margem à desconfiança sobre sua postura de artista “engajado”, conforme ele mesmo comenta no último capítulo de seu livro *Dialética do Espectador* (1984)¹² no qual analisou a recepção de *Memórias* nos Estados Unidos. Para quem o leu assim, faltou a compreensão de que a promoção dos ideais revolucionários não se dava de maneira propagandística, porém mediante a introdução de anti-heróis, os quais colocavam em foco as mazelas do processo histórico e do sistema, levando o espectador

⁹Xavier (2005) utilizou a oposição entre opacidade e transparência para organizar as teorias cinematográficas (até meados dos anos setenta) segundo os critérios que as mesmas utilizavam para compreender o discurso cinematográfico. Segundo o autor, as teorias buscavam compreender o discurso cinematográfico a partir de suas relações com o espectador, sendo que as teorias da transparência favoreciam a intensa relação do espectador com o mundo apresentado pela câmera e as da opacidade evidenciavam as operações técnicas que reforçavam a consciência da imagem como um efeito de superfície, ou seja, chamavam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação.

¹⁰Além do escritor de *Memórias...*, podemos citar o trabalhador exemplar de *A morte de um burocrata*, o funcionário público de *Guantanamera* ou o cineasta de *Hasta cierto punto* como outros personagens de filmes de Alea que mantêm relações similares com o espectador.

¹¹Exceção poderia ser feita a *Cartas al parque*, filme em que Alea realiza a adaptação cinematográfica de *O amor nos tempos do cólera* de Gabriel García Marquez e igualmente a *Cumbite*, filme baseado em romance haitiano.

¹²Originalmente publicado em 1982, porém adotou-se a tradução brasileira que é de 1984.

à crítica e não a uma suposta ambiguidade do autor, tal como foi muitas vezes compreendido.

No caso particular de *Memórias do Subdesenvolvimento*, ao colocar ênfase na indecisão do protagonista Sérgio entre aderir ou fugir do momento histórico que caracteriza os desdobramentos do período pós-revolucionário (o filme se passa entre 1961-62), Alea criou a seguinte polêmica: estaria o diretor concordando ou discordando de Sérgio?

A resposta para essa questão está implícita no próprio movimento que orienta o espectador a questionar o protagonista, indicativo de que para Alea é na própria crítica da relação espectador-personagem que repousa a sua visão política, ou seja, na tomada de consciência dos processos de condução narrativa por meio de “heróis” e da luta entre o bem e o mal que caracterizou os filmes do chamado *cinema clássico* (GUTIÉRREZ ALEA, 1984).

Deste modo, considerou-se que *Memórias do Subdesenvolvimento* afasta-se da ambiguidade sugerida pela narrativa do romance homônimo no qual o filme se baseou, mediante uma série de procedimentos estilísticos que propiciam reflexão ao mesmo tempo que esclarecem o ponto de vista do autor.

Todas as análises desenvolvidas ao longo deste trabalho partem da íntima relação que existe entre o artístico e o político. Esta não é, entretanto, uma relação ditada pela simples tendência do artista ao Regime, ou em sua variante, tendência à Oposição. Um tal reducionismo desembocaria em um empobrecimento das qualidades artísticas, pois bastaria ter claro o posicionamento do artista frente a um contexto (transformado em “conteúdo”), para que a qualidade (“forma”) da obra estivesse assegurada.

Para compreender o político no cinema de Alea partiu-se de duas premissas, não sem antes entendê-las fundidas uma na outra: a primeira remete aos “temas” politicamente relevantes que são incorporados nos filmes pelo autor no intuito de compreender a sociedade cubana¹³; já a segunda refere-se ao comprometimento de seus filmes com uma causa social que deveria estar implícita nas “formas” narrativas:

Dentro do cinema caberão pela primeira vez as tendências mais revolucionárias (no sentido que esta palavra tem de progresso, de avanço em direção ao novo) as quais partem de nossas tradições culturais mais cubanas. Aquele espírito de rebeldia que nascia de uma sincera preocupação do homem diante de uma injusta realidade (...)

¹³Os filmes de Alea sempre dialogam com o seu presente, seja de maneira mais documental, mais realista ou alegórica, onde então trata de estabelecer teses históricas sobre a sociedade.

chegará a se manifestar, sem dúvida, também no cinema (GUTIÉRREZ ALEA, 1960, p. 6)¹⁴.

O *político*, portanto, está contido na sua expressão estética onde se pode encontrar “as marcas de um *autor* que é também *produtor*”, ou seja, que as relações sociais e artísticas estão condicionadas pelas relações de produção (BENJAMIN, 1994) e que, por isso, as obras são capazes de evidenciar as condições artísticas de produção de um determinado tempo, ou seja, neste caso, a própria “técnica” cinematográfica disponível naquele momento¹⁵. Questionando as relações de produção da época, Benjamin concluiu que uma obra artística poderia ser *reacionária* ou aspirar a transformações, tornando-se assim *revolucionária*. Dessa maneira, uma investigação sobre as possibilidades “técnicas” supera a estéril contraposição forma e conteúdo ao indicar a *tendência de uma obra*, ou seja, ao esclarecer a relação entre seu engajamento político e sua *qualidade*, demonstrando finalmente se há um *progresso* ou *retrocesso* da técnica artística:

A produção artística deve em primeiro lugar instruir a outros produtores na produção e logo será capaz de colocar a sua disposição um aparato melhorado. Este será tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, ou seja, se fizer dos leitores seus colaboradores (BENJAMIN, 1994, p. 125).

Por isso, no intento de se chegar a uma “avaliação política” do filme *Memórias* foi necessário não limitar as análises apenas aos aspectos formais do meio cinematográfico senão também considerar igualmente importantes as “possibilidades” do produtor e do fruidor (PECORI, 1977) e, portanto, as mediações entre os significados e os sentidos da obra artística no meio sociocultural e político na qual ela se insere.

Está claro que qualquer análise sobre *Memórias do Subdesenvolvimento* não pode furtar-se à tarefa de situar o filme no chamado *cinema político* que, segundo a literatura, se define a partir das mais diversas aproximações (MACBEAN, 1975; ESPINAL, 1976;

¹⁴ Esta citação foi retirada do artigo-manifesto *El cine y la Cultura* contemplando as primeiras reflexões de Alea sobre a função do cinema na nova sociedade cubana. Está no segundo número da *Revista Cine Cubano* (1960), criada juntamente com o ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos) para divulgar as produções da indústria cinematográfica e alimentar o espírito crítico dos espectadores com resenhas e informações sobre a sétima arte em Cuba e outros países. Gutiérrez Alea colaborou em vários números; tradução minha de: “Dentro del cine tendrán cabida por primera vez las tendencias más revolucionarias (en el sentido que esta palabra tiene de progreso, de avance hacia lo nuevo) que arrancan de nuestras más cubanas tradiciones culturales. Aquel espíritu de rebeldía que nacía de una sincera preocupación del hombre frente a una injusta realidad (...) llegará a manifestarse, sin duda, también en el cine”.

¹⁵ Aqui será bastante elucidativo compreender o manifesto *Por um cine imperfecto* de García Espinoza, o qual contextualiza as condições artísticas desse momento, conforme será visto mais adiante.

FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976; JAMESON, 1995; COMOLLI, 2004). Entretanto, seria problemática qualquer categorização do filme, pois não bastaria simplesmente assumi-lo como um “tipo” representante *deste* cinema, sem antes esclarecer as premissas contidas no enfoque escolhido. Sendo assim, não foi interesse desta pesquisa mapear todas as possibilidades de definição para *cinema político* no afã de classificar *Memórias* segundo diferentes recortes, uma vez que não seria essa tarefa econômica nem mesmo válida para uma melhor compreensão da obra. Optou-se pela perspectiva segundo a qual o adjetivo *político* mereceria uma investigação a partir do mosaico formado pela concepção de cinema elaborada pelo próprio diretor (presente em seus escritos “teóricos”), pelas ideias presentes no seio do movimento cinematográfico e da indústria cinematográfica dos quais o autor fez parte e, em certa medida, pelos debates entre as teorias cinematográficas subjacentes à época.

Conforme será visto, *Memórias do subdesenvolvimento* (1968) apresenta propostas estéticas singulares incorporadas do movimento cinematográfico mais amplo com o qual dialoga. Tal singularidade, entretanto, não deixa de ser também fruto dos próprios processos de percepção e produção de sentido junto ao público no período em que o filme foi lançado, ou seja, das novas formas de recepção às quais o espectador cubano estava sendo exposto¹⁶. A investigação do binômio avanço/retrocesso das técnicas artísticas adotadas por Tomás Gutiérrez Alea e da transformação nas condições de produção do cinema em relação às mudanças no espaço da cultura, isto é, “a transformação do *sensorium* dos modos de percepção da experiência social” (BENJAMIN, 1994) advém basicamente da constatação de estratégias (políticas e culturais) para formação de um público para o cinema nacional cubano.

Finalmente, a análise das leituras de Alea (seja a que fez a partir do legado de Eisenstein e Brecht ou mesmo a do romance de Desnoes) permite compreendê-lo enquanto um “pensador” (ou teórico) do período considerado o mais “reflexivo” do cinema na América Latina, cujas ideias no tocante à emancipação do espectador tornaram-se o centro de suas análises e propostas. Tais ideias são reforçadas por aquilo que Benjamin chamara atenção: a emancipação da arte efetiva-se a partir das relações entre a técnica e o novo modo de percepção das massas. Ao considerar o “spectador de

¹⁶ Embora não tenha sido possível coletar informações sobre a recepção de *Memórias* em Cuba no momento de sua primeira exibição, o que poderia colaborar para a compreensão da relação entre obra e público, os dados encontrados em fontes secundárias permitem fazer essa avaliação.

cinema” um novo tipo de especialista (alguém que pode analisar o filme), Alea contribui para que nele se conjugue a atividade crítica e o prazer artístico.

1.1 Pano de Fundo: a participação de Alea no *NCL* (*Nuevo Cine Latinoamericano*) e no *ICAIC* (*Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos*)

O cinema de ficção de Alea, compreendido entre 1960 e 1995, tem como ponto de partida um período em que não apenas em Cuba, mas em grande parte da América Latina surgiam os chamados “cinemas novos”:

Uma tônica dos cinemas novos dos anos sessenta na América Latina foi buscar novas formas de representação capazes de dar conta dos processos mais fundos de sua realidade específica. Tal se fez através de uma recusa dos padrões do cinema industrial mais voltado para a reprodução de aparências, onde o naturalismo é a convenção que estabelece limites muito claros (...) sabe-se que lideraram a renovação do cinema latinoamericano colocando em discussão as fórmulas usuais, inclusive determinadas formas da comédia popular, como a chanchada, ou tradicionais matrizes folhetinescas que haviam alimentado os dramas do passado. Queriam uma dramaturgia liberta de clichês, impulsionadora da expressão autoral, sem as censuras do aparato industrial, estimuladora de uma consciência crítica em face da experiência contemporânea. Sem descartar a emoção e o divertimento, entendiam que a dimensão política das novas poéticas exigia uma linguagem que deveria ir além da transformação dos problemas em “espetáculo”. O que significava a construção de uma linguagem capaz de “fazer pensar” (XAVIER, 2003, pp. 115-6).

O interesse desses cineastas baseava-se em filmar o contexto político e social de seus países, marcados por diferentes situações históricas (ditaduras, movimentos revolucionários). Apesar da ausência de homogeneidade entre as produções, de acordo aos diferentes contextos e da própria longevidade do movimento – podiam tanto associar-se às propagandas governamentais ou expressarem denúncia contra as formas de governo dominantes –, essas se caracterizaram pela necessidade de mostrar os problemas enfrentados pelas “culturas colonizadas” e, mediante novas expressões estéticas, conceber uma “visão de mundo própria”, ou seja, os cineastas entendiam que o cinema latinoamericano deveria ser um cinema de identidade, mas em uma chave muito particular. Segundo Oliveira (1991), as estratégias de atuação dos cineastas eram basicamente três: anti-imperialismo como meta, violência como tema e imperfeição como proposta estética. O termo *Nuevo Cine Latinoamericano* (*NCL*), mais abrangente, designava a produção cinematográfica deste período e se caracterizou como uma proposta de conscientização política baseada num tipo particular de estética, declarada

em seus principais manifestos: *Estética da Fome*, *Hacia un tercer cine* e *Por un cine imperfecto* e também em textos teóricos publicados na época, como os de Frantz Fanon e Che Guevara (VILLAÇA, 2007). Integravam o NCL tanto movimentos nacionais de cineastas independentes quanto instituições oficiais como é o caso do ICAIC em Cuba, da *Cinemateca de los Tres Mundos no Uruguai* e do *Comité de los Cineastas de la Unidad Popular* no Chile. As experiências entre os diferentes movimentos foi intensificada com o *V Festival de Viña del Mar*, realizado em 1967 no Chile e quando o nome NCL se cristalizou, ainda que haja controvérsias quanto à data oficial e em qual evento este nome tenha realmente se tornado oficial, dada a pulverização do movimento em distintos países¹⁷.

Para compreender o que foi essa renovação do cinema nos anos sessenta, é necessário retroceder alguns anos quando a incorporação do neo-realismo italiano era predominante nas produções locais. Os pioneiros em seu aporte para a América Latina foram o brasileiro Nelson Pereira dos Santos, o argentino Fernando Birri e os cubanos Júlio García Espinoza e Tomás Gutiérrez Alea, que iniciou sua carreira como documentarista nos anos cinqüenta. No primeiro filme de ficção de Alea, *Histórias da Revolução*, de 1960, é possível encontrar fortes traços neo-realistas.

Segundo a “lenda dourada”, esses cineastas eram considerados os representantes mais “puros” dessa tendência, ou seja, faziam uso do neo-realismo com propósitos totalmente militantes, ainda que tal uso não se limitasse aos setores artísticos e intelectuais de esquerda. Mas, conforme comenta Paranaguá (2003), essa chamada “pureza” não deve ser tomada a sério, pois a suposta “influência” do neo-realismo nas produções locais, além de não ser constante para todo o movimento (e em alguns casos, nem mesmo constante para cada cineasta), também não era homogênea em relação ao que representou na própria Itália, terra natal do neo-realismo. Aqui, certamente, a importância do neo-realismo está menos como um modelo de apropriação direta (cópia) e mais como fenômeno de transição entre o cinema dito industrial e o cinema de autor, processo que expressa a renovação das maneiras de ver e perceber o próprio cinema, promovendo aquilo que viria a ser o “novo” movimento ou a “renovação” cinematográfica. Esses primeiros cineastas, chamados de “geração neorealista” eram,

¹⁷ Os importantes eventos que podem ter exercido influência para oficializar o NCL são: *Festivais de Sestri Levanti* (Itália) e *San Sebastián* (Espanha) no início dos anos 60, os *Festivais de Viña del Mar* (Chile) em 1967 e 1969, as *Mostras de Cine Documental em Mérida* (Venezuela) e as *Mostras del Nuevo Cine de Pesaro* (Itália) em 1968 e 1969, a *Mostra de Cinema Político Latinoamericano na Colômbia*, em 1971, os *Encuentros de Cineastas Latinoamericanos* (em Viña del Mar e Caracas), em 1967, 1969 e 1971 e 1974 e o anual *Festival Internacional de Cine Latinoamericano*, realizado em Havana, a partir de 1979.

antes de cineastas, “espectadores”, cuja formação intelectual e artística foi contemporânea ao neorealismo italiano, quer dizer, descobriram o cinema depois da Segunda Guerra Mundial e, portanto, um cinema já em fase de desilusão e crítica social. Assim, esse “neorealismo latinoamericano”, iniciado na década de cinquenta, prolonga-se até os anos sessenta, quando então o *Cinema Novo* brasileiro, o *Nuevo Cine* argentino e o *Cine Cubano Posrevolucionario* o questionarão e começarão a explorar outros caminhos.

A transição entre a década de cinquenta e sessenta é exemplar para mostrar as múltiplas conexões e estímulos que confluíram para a renovação do cinema na América Latina. Em geral, observa-se a adoção de *formas híbridas* de cinema, as quais competem em um mesmo campo cultural, ora mesclando, ora confrontando neorealismo latinoamericano, documentário social, cinema inglês ou realismo socialista, que, conforme comenta Paranaguá (2003), é o que o torna um cinema “moderno”, dado que é produto de uma série de impulsos convergentes e divergentes.

Especificamente, o peso dos fatores sociais e políticos e as particularidades de cada cinematografia talvez seja útil para determinar as diferenças entre os processos de renovação de cada um dos cinemas latinoamericanos deste período. No caso da Argentina, por exemplo, houve dispersão quanto aos interesses dos cineastas do movimento cinematográfico inicial chamado de *Nuevo Cine*, o que gerou outros movimentos, tais como *El Tercer Cine*, liderado por Fernando Solanas e Octavio Getino, que chegou, aliás, a negar todo o cinema argentino anterior ou o *Cine Liberación* ou *Cine de la Base*, cujos propósitos e tendência militante promoviam novos circuitos de exibição (sindicatos e fábricas), evidenciando as estreitas e tensas relações entre vanguarda política e vanguarda artística. No Brasil, aconteceu algo parecido no interior do movimento mais conhecido como *Cinema Novo*. Houve profundas variações nas tendências dos filmes, desde *Rio 40 graus* (1955) até *Terra em transe* (1967), ainda que os cineastas (“cinemanovistas”), como membros do movimento e diferente dos argentinos, preferissem a manutenção da coesão, uma vez que o *Cinema Novo* progressivamente ganhava uma maior legitimidade no plano internacional. Em Cuba, também houve tensão, em um contexto agravado pelos mecanismos de poder em jogo, mas mediatisado por certa autonomia de sua indústria, o *ICAIC*. A força dos cubanos no plano continental derivava, sobretudo, da radicalização política, o que internacionalmente gerava legitimação nos festivais de países ideologicamente convergentes. Entretanto, quando por motivos de ordem diplomático-cultural decidiram

ampliar o jogo e criar o *Festival de Havana*, em 1979, começam a experimentar as contradições. O *Nuevo Cine Latinoamericano*, já burocraticamente institucionalizado, e para alguns, apenas cristalizado por este Festival e por uma fundação de mesmo nome, logo descobriu a impossibilidade de discriminar quem estava dentro de quem estava fora.

Em entrevista coletiva com Fernando Solanas, Gustavo Dahl e Gutiérrez Alea, realizada pela *Revista Positif* em junho de 1972 (traduzida para o português pela *Revista Cinema* em 1973), nota-se alguns aspectos particulares dentro do projeto de cinema comum. Dahl comenta sobre a censura que o Brasil enfrentava naqueles anos e as diferentes posições que os cineastas assumiram na tentativa de se aproximar do povo como espectadores. Fazer filmes que lidassem com os problemas do país era difícil e complicado, restando aos cineastas a dupla tarefa de atuar na clandestinidade ou dar as mãos à indústria:

(...) para se tratar com o aparelho industrial de produção brasileira, temos que realizar filmes que tenham sucesso economicamente e, não se pode ver aí nenhuma contradição: temos necessidade absoluta de fazer filmes populares. É a condição essencial para uma ação política no cinema (SITUAÇÃO, 1973, p. 39).

Vale lembrar que o ano em que foi feita a entrevista (1972) representa uma etapa madura dentro do movimento de renovação cinematográfica na medida em que cineastas já tinham uma visão diferente daqueles primeiros anos no que diz respeito ao tipo de filmes que desejavam realizar. Segundo Dahl, filmes como *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha, por exemplo, não cumpriam com a missão de dar ao povo uma compreensão de sua realidade, pois apenas retratava a crise dos intelectuais diante do impasse causado pela ditadura. Era necessário repensar a posição dos cineastas, haja vista que a maioria dos filmes não era compreendida pelos espectadores. Assim, um melhor contato com as culturas populares a partir de seus gostos, segundo ele, era necessário para então se chegar a um cinema realmente comprometido com os problemas sociais.

Segundo Gutiérrez Alea, com o cinema cubano, a situação era completamente oposta, pois os ideais daqueles que estavam no poder coincidiam, em alguma medida, com os dos cineastas¹⁸. A tônica situava-se na luta contra a ignorância, base de um

¹⁸Gutiérrez Alea, ao longo dos anos, revelou-se cada vez mais crítico ao próprio regime, e seus filmes evidenciaram suas discrepâncias com outros cineastas do ICAIC, ainda que os ideais revolucionários estivessem sempre presentes em sua concepção de cinema.

governo que, através do cinema, poderia alcançar seus objetivos. Estes deveriam ocorrer mesmo na falta de recursos materiais e humanos (que também se refletia na indústria cinematográfica). A escassez de recursos, portanto, não invalidava as possibilidades de se criar um novo cinema, como bem aponta o cubano Júlio García Espinoza em seu manifesto *Por un cine imperfecto*:

A tecnologia, à medida que evolui deve ser desmistificada e colocada a serviço do homem: “Ao cinema imperfeito, não lhe interessa mais, nem a qualidade nem a técnica. O cinema imperfeito pode se realizar tanto com uma Mitchell como com uma câmara de 8mm. Tanto se pode realizar num estúdio como numa guerilha no meio da selva”. Se algo deve ser sacrificado nessa inversão de expectativas, esse algo será o “bom gosto”, pois “ao cinema imperfeito não lhe interessa mais um gosto determinado e muito menos o “bom gosto” (ESPINOZA *apud* OLIVEIRA, 1991, p. 26).

Segundo Gutiérrez Alea, havia distintas formas de se fazer cinema naquela época: o cinema militante, através do cinejornal na forma de documentário e os longametragens. Estes constituíram também um instrumento político, abordando o domínio da expressão artística com ambições culturais bem maiores. Os filmes “didáticos”, nesse caso, impunham aos cineastas o trabalho de professores, comenta Gutiérrez Alea, “(...) os fatos estão aí, toma-se consciência deles e os filmes são feitos (...) Sente-se a necessidade de levar o povo a se desenvolver culturalmente” (SITUAÇÃO, 1973, p. 40).

Solanas, por sua vez, entrega a visão de quem vivia na Argentina sob o controle policial, militar e ideológico de quase todas as instituições nacionais, incluindo a indústria cinematográfica. Nesse contexto, diz ele, ou se fazia um cinema puramente comercial ou se optava por um cinema fora do controle oficial e político. Denominado *cine de liberación*, tal cinema foi uma experiência totalmente engajada na explicitação da problemática da cultura argentina:

Trata-se de um cinema utilizado como instrumento difundido das organizações políticas para a periferia, simpatizantes, militantes, para aqueles envolvidos com a atividade política cotidiana desses grupos. Depois da projeção, há um debate tratando sobre a atualidade da política nacional (...) um cinema cujos temas giram em torno dos problemas das massas é condenado (...) à proibição e a possibilidade de difundi-lo é limitada, em função da atividade política marginal, semiclandestina etc (SITUAÇÃO, 1973, p. 43).

Na Argentina, muitos cineastas conectaram-se aos movimentos sociais fazendo filmes para serem exibidos nos sindicatos e nas associações comunitárias, fora do circuito *comercial*, constituindo o que ficou conhecido como um *cinema político militante*. Segundo Solanas (1973), “não queremos fazer cinema para o cinema”; o cinema, neste contexto, deve explorar não somente o campo estético para a construção da identidade latinoamericana, mas servir “para a descolonização e para a liberação de um homem concreto” mediante a conscientização de que até aquele momento ele foi “um instrumento da burguesia e do neocolonialismo”.

Finalmente, desses diferentes projetos cinematográficos é possível concluir que apesar das sutis diferenças em todos os casos, percebe-se a “necessidade” de um cinema feito *a partir do e para o povo*. Das diferentes etapas e processos para se chegar a um modelo que conseguisse expressar a cultura latinoamericana — seus problemas e dilemas —, ressalta-se o intercâmbio entre os intelectuais e a cultura popular como marca em diversas produções.

No caso específico de Gutiérrez Alea e do movimento cubano, ainda é possível comentar as diferenças que houve desde as primeiras produções do *ICAIC* (entre 1962 e 1963 os únicos diretores eram Gutiérrez Alea e Julio García Espinoza) e o desenvolvimento do cinema cubano ao longo dos anos, visto que no início foi necessário inclusive importar cineastas estrangeiros pela escassez e inexperiência dos próprios cineastas que, devido à “necessidade do momento histórico” eram obrigados a improvisar. O fato de muitos documentaristas estrangeiros importantes terem ido a Cuba naqueles primeiros anos, explica a integração entre o documentário e a ficção que caracterizou muitos dos filmes cubanos posteriores, que se torna um emblema no período de realização de *Memórias*:

De certa forma, (a integração do documentário com a ficção) verifica-se agora [à época da entrevista, em 1979] em níveis mais complexos, e o motivo é que continuamos encontrando nela uma forma proveitosa de aproximação à realidade. Por isso converteu-se em algo tão natural e orgânico dentro do cinema cubano: permite trabalhar em vários níveis de aproximação à realidade dentro de um mesmo filme. A confrontação entre esses níveis, suas relações, são muito produtivas e iluminam a análise que se pretende fazer. Pensamos, contudo, que neste procedimento não pode ser reconhecida uma fórmula, nem um estilo, mas simplesmente uma atitude. Não se trata de um estilo realista baseado em uma fórmula, mas de uma atitude realista diante

da criação cinematográfica (GUTIÉRREZ ALEA *apud* ÉVORA, 1996, p.145-6)¹⁹

A declaração de Gutiérrez Alea demonstra a superação que o cinema cubano teve em relação àquela “improvisação” da primeira etapa marcada por uma baixa exploração de recursos expressivos. No desenvolvimento da cinematografia cubana, uma forma foi sendo definida, a partir de elementos mais autênticos, orgânicos e populares, manifestando-se em duas tendências: uma mais histórica e a outra contemporânea. Segundo Gutiérrez Alea, o esforço dos anos sessenta tinha por objetivo fazer um cinema nacional. Logo, no final dessa década e durante os anos setenta chegou-se ao momento áureo do cinema cubano com os filmes mais expressivos em termos de um estilo. Este cinema viu-se, contudo, desgastado pela falta de renovação dos diretores de ficção, somada à falta de infraestrutura técnica devido aos problemas políticos que afetaram a indústria cinematográfica nos anos oitenta, ainda que Gutiérrez Alea tivesse uma postura otimista frente a esse problema:

(...) da mesma maneira que se produziram fenômenos novos nas artes plásticas, creio que serão produzidos no cinema. É uma nova efervescência, correspondente a outra etapa de luta muito aguda. Há sintomas: os documentais de Enrique Colina; alguns de Gerardo Chijona e Juan Carlos Tabío. Com a reorganização dos diretores em três grupos de criação, é possível esperar – se não imediatamente, pelo menos a curto prazo – mudanças significativas (GUTIÉRREZ ALEA *apud* ÉVORA, 1996, p.149)²⁰.

A crença de Gutiérrez Alea em uma renovação no cinema cubano dos anos oitenta, a qual permitiria dar continuidade à qualidade já alcançada no momento anterior (anos sessenta) pautava-se, sobretudo, na constatação de que, independente do momento histórico da cinematografia cubana, o elemento-chave que deveria dirigir o esforço de diferentes diretores era a aposta por um cinema revolucionário:

¹⁹ Minha tradução para: “En cierta medida, (la integración del documental con la ficción) se verifica ahora [à época da entrevista, em 1979] en niveles más complejos, y el motivo es que seguimos encontrando em ella una forma provechosa de aproximación a la realidad. Por eso se ha convertido en algo tan natural y orgánico dentro del cine cubano: permite trabajar en varios niveles de aproximación a la realidad dentro de una misma película. La confrontación entre esos niveles, sus relaciones, son muy productivas y aportan luz al análisis que uno pretende hacer. Pensamos, sin embargo, que en este procedimiento no puede reconocerse una fórmula, ni un estilo, sino sencillamente una actitud. No se trata de un estilo realista basado en una fórmula, sino de una actitud realista hacia la creación cinematográfica”.

²⁰ Minha tradução para: “(...) de la misma manera que se han producido fenómenos nuevos en la plástica, creo que se van a producir en el cine. Es una nueva efervescencia, correspondiente a otra etapa de lucha muy aguda. Hay síntomas: los documentales de Enrique Colina; algunos de Gerardo Chijona y Juan Carlos Tabío. Con la reorganización de los directores en tres grupos de creación cabe esperar – si no inmediatamente, por lo menos a corto plazo – cambios significativos”.

Tanto o melodrama como a comédia ligeira podem figurar, com todo direito, junto a outras formas e mecanismos mais sofisticados do jogo dramático, dentro de uma cinematografia revolucionária. Ainda quando não tenha pretensões de ir além de um simples jogo ou de ultrapassar o nível de cinema de entretenimento, pode cumprir com uma função social e, em alguma medida, contribuir para afirmar determinados traços culturais. Se estes servem para fortalecer a própria identidade em um país secularmente explorado, despojado em boa medida de seus valores materiais e espirituais, saqueado, dependente, já está ajudando a criar um sentimento revolucionário (GUTIÉRREZ ALEA *apud* ÉVORA, 1997, p.150)²¹.

Portanto, para Gutiérrez Alea, não existiria um único estilo para se fazer um cinema revolucionário, ainda que sua aposta pessoal tenha sido a de um cinema revolucionário por meio de um cinema popular. O autor aponta, contudo, para a dificuldade que se expressa em conjugar a ideologia revolucionária com a massividade que, segundo ele, não deveria pautar a essência de um cinema popular por critérios quantitativos, mas sim por outros critérios, ou seja, o tempo histórico e a classe à qual pertencem as pessoas para as quais os filmes se dirigem. Distinguindo os grupos nessa grande massa, o cineasta poderia então apostar em dar a eles o que melhor corresponesse aos seus mais vitais interesses, sempre e quando se tomasse o termo popular num sentido muito específico:

(...) o popular deve responder não só ao interesse imediato (que se expressa na necessidade de diversão, de brincadeira, de abandono de si mesmo, de ilusão...), mas também deve responder à necessidade básica, ao objetivo final: a transformação da realidade e a melhoria da condição humana (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p. 31).

Nessa concepção, um cinema popular estaria longe de ser aquele que é simplesmente aceito pelo povo, mas sim aquele que expressa os interesses populares mais profundos e mais autênticos, portanto: “um cinema legitimamente popular só pode se desenvolver plenamente numa sociedade onde os interesses do povo coincidam com os interesses do Estado, ou seja, numa sociedade socialista” (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.31). Com esta afirmação, o autor deixa claro seu posicionamento enquanto

²¹ Minha tradução para: “Tanto el melodrama como la comedia ligera pueden figurar, con pleno derecho, junto a otras formas y mecanismos más sofisticados del juego dramático, dentro de una cinematografía revolucionaria. Aun cuando no tenga pretensiones de ir más allá de un simple juego o de sobrepasar el nivel de cine de entretenimiento puede cumplir con una función social y en alguna medida contribuir a afirmar determinados rasgos culturales. Si estos sirven para fortalecer la propia identidad en un país secularmente explotado, despojado en buena medida de sus valores materiales y espirituales, saqueado, dependiente, ya está ayudando a crear un sentimiento revolucionario”.

artista de um regime, o que efetivamente denotará o seu principal projeto: a “desconstrução” da atividade do espectador perante a arte.

Afirma-se nesta pesquisa que o caráter revolucionário de *Memórias* relaciona-se tanto com a participação de Gutiérrez Alea no movimento cinematográfico latinoamericano, mais amplo, e de natureza política (um cinema como “arma para a descolonização”) quanto com as características mais locais do período (Revolução Cubana e seus desdobramentos), cujo impacto no campo das artes resultou, dentre outros organismos, no aparecimento do *ICAIC*. De maneira geral, seus objetivos eram principalmente esclarecer o povo cubano e aumentar sua consciência acerca dos fatos históricos. Portanto, a produção de filmes direcionados a “educar as massas” em nome de razões revolucionárias possibilitaria ao espectador a crítica das formas de recepção. Fundado apenas três meses após a Revolução, em 1959, o *ICAIC* tinha como missão, segundo Alfredo Guevara, diretor do mesmo, “resgatar a autonomia e a autenticidade do espectador”, corrigindo uma “deformação de gosto” do povo cubano acostumado ao discurso e à estética das produções hollywoodianas que predominavam no mercado nacional junto com as produções mexicanas (melodramas e chanchadas) e os pastiches de *bang-bangs* norteamericanos (VILLAÇA, 2000).

Em seus primórdios, a ênfase nos documentários originou os expressivos *Ciclón*, *Now* e *Hanoi, terça-feira treze de dezembro* de Santiago Alvarez, *Hemingway* de Fausto Canel e *História de uma Batalha* de Octavio Gomez, mas logo surgiram também os filmes de ficção dentro do espírito da revolução cubana, valendo destacar os cineastas mais importantes, Humberto Solás e Tomás Gutiérrez Alea (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976). O primeiro filme ficcional produzido pelo *ICAIC*, *Histórias da Revolução* (1960) é de Gutiérrez Alea²², conforme já comentado.

Apesar de ser um instituto criado para atender as necessidades do novo regime, sabe-se que, mediante a análise das obras ali produzidas, do ponto de vista estético, o *ICAIC* se manteve distante das posições ligadas ao Realismo Socialista como também cada vez mais do cinema propagandístico. Por outro lado, apesar de não haver unanimidade, a militância política de seus membros determinou muitas das diretrizes do Instituto. A linguagem politicamente didática dos filmes do *ICAIC* não estava, desse

²² Antes deste filme, Gutiérrez Alea havia produzido quatro curtametragens, *La caperucita roja* (1947), *El fakir* (1947), *Una confusión cotidiana* (1950), baseado no romance de Franz Kafka e *Il sogno de Giovanni Bassain* (1953). Além disso, também realizou os documentários *El Mégano* (1955) em colaboração com Julio García Espinosa, Alfredo Guevara e José Massip, *La toma de La Habana por los ingleses* (1958) e *Esta tierra nuestra* (1959). Portanto, *Histórias da Revolução* (1960) não apenas inaugura a participação de Alea no *ICAIC*, mas também no cinema ficcional de longametragem.

modo, isenta de controvérsias; havia regras, mas também espaço para experimentalismos. Assim, o *ICAIC* inseriu-se dentro do projeto mais amplo do *Nuevo Cine Latinoamericano*, com intercâmbios, apropriações e ressignificações de outras obras (contemporâneas ou não) de cineastas europeus e latinoamericanos, tais como Eisenstein, Pasolini, Antonioni, Glauber Rocha e Buñuel (VILLAÇA, 2000)²³.

A participação de Gutiérrez Alea ao *ICAIC* nem sempre foi tranquila, pois apesar de seu comprometimento com as causas defendidas pela indústria cinematográfica, divergiu em muitos momentos dos outros diretores, seja em questões pessoais ou de estilo; seus filmes podem ser vistos como expressões dos debates existentes dentro da indústria à medida que se avança em sua cinematografia: o abandono cada vez maior do documentário e das influências no neorealismo assim como de uma vertente mais propagandística vai cedendo lugar cada vez mais a filmes experimentais.

Apesar de no início agregar diretores de diferentes posições partidárias, o *ICAIC* guardava o consenso de que o imperativo era a defesa da revolução e, portanto, apoiar a manutenção de Fidel Castro no poder e na transição para o regime socialista. No caso de Gutiérrez Alea²⁴ pode-se citar sua colaboração com o M-26 (considerados rebeldes e revolucionários) e o fato de ter estado à frente da Divisão Nacional de Cultura do Exército Rebelde, criada em janeiro de 1959. Esta divisão foi responsável por produzir documentários que tratavam da reforma agrária e da reforma urbana, produzidas pelo novo governo com filmes que foram finalizados posteriormente pelo *ICAIC*; o documentário de Gutiérrez Alea *Esta tierra nuestra*, por exemplo, foi produzido neste contexto. Segundo classificação de Villaça (2007), Alea fazia parte de uma das três correntes político-ideológicas que predominavam no *ICAIC*, isto é, os identificados com a liderança dos revolucionários (M-26), os ex-militantes do PSP (os quais tinham

²³ Conforme a tese de Villaça (2007), o lugar do *ICAIC* no meio cultural pós-revolucionário é peculiar, pois diferente de outros institutos criados, este não se manteve subordinado ao Ministério de Educação, que era responsável pelo gerenciamento do meio cultural, nem mesmo da UNEAC (União Nacional dos Escritores e Artistas Cubanos), criada em 1961, que centralizava os intelectuais e servia de intermediação entre as entidades culturais e o governo. Por isso, o *ICAIC* ao não se manter subordinado a esses organismos, garantiu sua autonomia. Alfredo Guevara, seu diretor desde a criação até 1982, atuou praticamente como um ministro, participando ativamente de reuniões governamentais e da organização de eventos que determinavam os rumos da política cultural. Isso se deveu basicamente ao fato que Guevara era um antigo militante do partido socialista popular e ex-membro da direção da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, uma entidade ligada ao PSP e que representou um pólo de resistência política e cultural nos anos 50. Neste sentido, apesar de suas divergências com relação ao dogmatismo presente no PSP, fica evidente que além das filiações político-partidárias de seu maior dirigente, sua amizade pessoal com Fidel Castro foi o que garantiu esta autonomia do *ICAIC*.

²⁴ Em entrevista a Silvia Oroz, Alea declarou nunca ter sido militante do Partido Comunista, ainda que tenha ligação com os mesmos: “Nunca militei, ainda que tenha trabalhado junto a eles. Quem militava era o Almendros, filiado à Juventude do Partido Socialista Popular” (GUTIÉRREZ ALEA *apud* OROZ, 1985, p.21).

diferentes níveis de comprometimento com o marxismo-leninismo) e que era o caso de Guevara e, finalmente, os “independentes” ou chamados pelos demais de “liberais” (VILLAÇA, 2007, p.26).

Ao longo dos anos, a influência das políticas governamentais sobre o *ICAIC* foi cada vez maior. As recomendações do discurso de Fidel Castro, com o famoso texto *Palabras a los Intelectuales*²⁵, incidiram nas políticas internas, gerando a afirmação do monopólio do Instituto no meio cinematográfico cubano; este deveria bloquear qualquer iniciativa independente e ousada esteticamente e, de certa forma, reprimir iniciativas de intelectuais não comunistas na ocupação de cargos específicos. Neste momento, houve a formação de duas facções de cineastas: a daqueles que apoiavam um “cinema libertário” e de outra que defendia um “cinema propagandístico”. Apesar de propor a censura dos filmes que não defendessem a revolução, o governo cubano não pretendeu adotar a política cultural soviética integralmente e assim foi que o *ICAIC* garantiu a “identidade” à produção cinematográfica cubana, sendo a realidade cubana e latinoamericana o tema principal dos filmes, expressando-se através de poucos recursos técnicos, narrativas sofisticadas, uso do documentário nas ficções e onde a fábula e a alegoria entraram como marcas na crítica ao processo revolucionário, o que permitiu que cineastas como Gutiérrez Alea conseguissem continuar produzindo filmes críticos:

O propósito de uma obra de arte é comunicar algo, e tudo o que alguém diz – quer dizer: tudo o que alguém pretenda comunicar – está impregnado de ideologia. Ainda que a expressão não seja a mais feliz, tampouco creio que esteja longe da verdade. Não me interessa a arte em função da propaganda, nem para a difusão de uma ideologia: me interessa expressar meu critério [grifo meu], e comunicá-lo ao maior número possível de pessoas (GUTIÉRREZ ALEA *apud* ÉVORA, 1997, p.122)²⁶

Contudo, os critérios para se considerar uma expressão artística pertinente no contexto da revolução, nem sempre foram definidos com precisão e clareza. Apesar de se buscar um *estilo* cubano, rechaçando a sovietização das artes, encontrou-se nas

²⁵ Apesar do avanço da sétima arte, o governo cubano não deixou de exercer controle sobre o conteúdo dos filmes produzidos pelo *ICAIC*. A *Comisión de Estudios y Clasificación de Películas* chegou a proibir, em 1961, a exibição do curtametragem *PM* (Cuba – 1961), de Sabá Cabrera Infante e Orlando Jimenez Leal, que retratava a boemia em Havana. A censura provocou uma grande polêmica, que deu origem a uma série de debates e que culminou com o documento *Palabras a los Intelectuales*.

²⁶ Minha tradução para: “El propósito de una obra de arte es comunicar algo, y todo lo que uno dice – o sea: todo lo que uno pretende comunicar – está impregnado de ideología. Aunque la expresión no sea la más feliz, tampoco creo que esté lejos de la verdad. No me interesa el arte en función de la propaganda, ni para la difusión de una ideología: me interesa expresar mi criterio, y comunicarlo al mayor número posible de personas”.

enunciações das políticas culturais muitos traços do modelo soviético, sendo os principais: a arte como objeto de fácil compreensão, didática e conscientizadora. Conforme apontou Villaça (2007), o caso da censura de *P.M.* refletiu muito menos uma proibição de um estilo cinematográfico (o filme era inspirado no *free-cinema*, captando imagens com câmera escondida, sem roteiro, improvisado) e da abordagem de um tema pouco afeito ao momento revolucionário (a boemia de Cuba) do que na afirmação das discrepâncias de caráter político-ideológico que estavam por detrás. Alfredo Guevara levou às últimas consequências a denúncia do filme para obter apoio governamental e com isso, obteve como consequência o fechamento de *Lunes de Revolución*²⁷, impondo mediante seu poder, sua voz como “a voz da revolução” na arte. O apoio governamental lhe serviu para não ter que admitir sozinho a proibição do filme, o que revelaria a contradição entre seu discurso a favor de um *cinema-arte* e contrário ao realismo socialista, portanto, “a *criação do fato* o [à Alfredo Guevara] favoreceu em seus objetivos políticos, ainda que, do ponto de vista ideológico, tenha lhe colocado um impasse: como ser *revolucionário* e fazer *cinema-arte* (VILLAÇA, 2007, p.37).

Outro importante elemento – a realização de filmes documentários – assume grande importância na conformação dos cineastas que trabalharam no *ICAIC* e, especificamente, ao papel de Gutiérrez Alea no Instituto. A tradição jornalística e publicitária que já era presente em muitos dos primeiros cineastas que trabalharam no *ICAIC* teve enorme influência para que os documentários, noticiários e curtas educativos predominassem na produção do Instituto, inclusive determinando um plano de carreira para os jovens cineastas que eram incorporados. Para poder realizar filmes de ficção, o cineasta deveria primeiro realizar documentários. Essa pré-condição, muito questionada pelos cineastas, pautava-se principalmente na negação do Instituto pela liberdade de opção do artista por determinado gênero, mas que era, por parte do *ICAIC*, respaldado nos critérios de negação do intelectual como “privilegiado”, dentro de uma perspectiva que considerava que qualquer cidadão poderia vir a se tornar um intelectual²⁸. Tal perspectiva encontrava-se entre os elementos das políticas culturais, principalmente após 1965. Este é o contexto que explica a necessidade dos cineastas do *ICAIC* de provar sua necessidade na sociedade cubana e a legitimidade de sua condição.

²⁷ *Lunes de Revolución* era um suplemento literário, criado à mesma época da revista *Cine Cubano*, ligada ao *ICAIC*, mas que também permitia a discussão sobre outras esferas de arte, principalmente cinema e teatro. Este suplemento representava outra vertente nas discussões sobre a arte e a cultura cubana, sendo seu maior porta-voz, Cabrera Infante, quem tinha rivalidades com Alfredo Guevara.

²⁸ Sobre o potencial do intelectual em qualquer cidadão ver *El socialismo y el hombre en Cuba* de Che Guevara (1965) e *Palabras a los intelectuales* de Fidel Castro (1961).

Conforme demonstra Villaça (2007), a *Revista Cine Cubano*, criada para apoiar a atuação do *ICAIC*, pode ser vista como um grande mapeamento de cada conquista ou novidade do cinema cubano, terminando por influenciar o imaginário e a memória coletiva com os feitos cinematográficos e especialmente, aqueles atribuídos ao *ICAIC*. *Histórias da Revolução* de Gutiérrez Alea é um bom exemplo para ilustrar a importância de ter sido este filme aquele considerado a primeira ficção após a revolução, dotando o *ICAIC* da responsabilidade de uma propaganda política. Contudo, segundo García Borero (2001)²⁹, de fato, *La vida comienza ahora* de Antonio Vasquéz Gallo é o primeiro filme de ficção após a revolução. Porém, esta obra, de produção da Cooperativa Cinematográfica RKO em Cuba, não obteve os méritos por não pertencer ao *ICAIC*.

O contexto de produção de *Histórias da Revolução* revela, por outro lado, tanto a falta de recursos técnicos adequados quanto a própria inexperiência do autor, o que fez com que Gutiérrez Alea recorresse a um exemplar do neorealismo italiano como modelo. O filme *Paisá* de Rossellini pareceu-lhe adequado, pois o fato ser composto em episódios (cinco episódios diferentes sobre a segunda guerra mundial na Itália) permitia a economia da narrativa e ao mesmo tempo controlar as falhas possíveis, pois “poderíamos falhar em alguma história, mas dificilmente em todas” (GUTIÉRREZ ALEA *apud* OROZ, 1985, p. 38). Entretanto, quase toda a realização do filme baseada na experiência do diretor de fotografia italiano Otelo Martelli, quem tinha participado de *Paisá* e também de *La dolce vitta*, terminou por imprimir um caráter totalmente contrário à proposta que queria Alea naquele momento:

Eu queria uma imagem mais dinâmica, mais solta, com uma fotografia de alto contraste, dura, dramática. Contudo, o resultado foi uma *mise-en-scène* viciada em convencionalismos, protegida por movimentos de câmera por demais cautelosos, e uma fotografia suave onde se via tudo. Seu trabalho, do ponto de vista técnico, foi perfeito, mas estava em contradição com a proposta estética. Eu não pude controlar isso, não só pela minha inexperiência, mas porque eu não via os copões (GUTIÉRREZ ALEA *apud* OROZ, 1985, p. 40).

Nos primeiros anos, o contato com outros cineastas estrangeiros parece ter contribuído para gerar dentro do *ICAIC* um laboratório que propiciou tanto a formação quanto a discussão entre os diretores daquela indústria. Na área documental, Agnès Varda, Chris Marker, Joris Ivens, Theodor Christensen foram alguns dos diretores que

²⁹ Para melhor esclarecimento quanto a este assunto Cf. GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. *Guía crítica del cine cubano de ficción*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2001.

foram trabalhar em Cuba. Por outro lado, Mijail Kalatazov, Armand Gatti, entre outros também compareceram no campo do cinema ficcional, porém as contribuições destes estavam longe do que significou aquela cinematografia.

No caso de *A morte de um burocrata*³⁰, de 1966, filme em que Gutiérrez Alea critica satiricamente a burocracia, o autor afirma que apesar de não haver nenhum problema com a censura do ICAIC, houve muitos problemas para a realização do filme: desde falta de equipamento e mão-de-obra qualificada, dada a situação de bloqueio econômico (quando emigraram muitos técnicos)³¹ até a falta de organização da produção que, naquele momento, ainda era inexperiente. Entretanto, o principal problema era causado pela própria burocracia, que o filme tão bem denuncia:

Depois que o roteiro foi terminado, foi lido por pessoas que não eram do ICAIC. Alguém protestou, porque íamos caçar do administrador do cemitério, que era um companheiro muito bom. Parece brincadeira, mas é verdade; não conseguiram compreender a metáfora. Para evitar suscetibilidades, falamos com o administrador do cemitério – tínhamos que filmar lá – e ele entendeu perfeitamente que o filme não pretendia caçar dele. Aconteceu algo parecido quando escolhemos a locação para um escritório que arrumariamo com um grande aparato burocrático... (GUTIÉRREZ ALEA *apud* OROZ, 1985, p.99)

À época da realização deste filme, Alea desempenhava várias funções administrativas junto ao ICAIC e sua atuação acarretara divergências com Alfredo Guevara quanto à incorporação de novos cineastas e quanto ao estilo que deveriam ter os filmes. Neste filme, o diretor aproveita para fazer uma crítica aos problemas do socialismo cubano e ao mesmo tempo homenageia os cinemas que o inspiravam, como Buñuel e os atores das comédias-pastelão norteamericanas.

Mas apesar de tudo isso, foi o filme que alcançou maior sucesso popular naquele ano em Cuba, além de ser o primeiro filme cubano projetado nos Estados Unidos. Apesar de o filme criticar uma situação – o excesso de burocracia – que podia ser usado contra a revolução, Gutiérrez Alea afirma que o que prevaleceu no exterior foi a visão

³⁰ Um operário exemplar morre de acidente de trabalho. Os companheiros decidem enterrá-lo com sua carteira de trabalho, mas isso impede que a viúva receba a pensão, pois lhe falta o documento que está enterrado. Para recuperá-lo é necessário que se faça a exumação do cadáver, mas que só pode acontecer após completados dois anos de falecimento. Instaura-se aí todo um processo burocrático que impede a viúva de receber a pensão. Esta pede ajuda a um sobrinho que se vê empolgado em recuperar o cadáver clandestinamente. Uma série de confusões leva o morto à casa do sobrinho e este não consegue enterrá-lo de volta por falta de papéis com a ordem de exumação. A luta contra a burocracia acaba levando o sobrinho à loucura e aponta para a única solução que parece ser matar o burocrata administrador do cemitério.

³¹ Lembrar que, em 1961, muitos profissionais deixavam Cuba de acordo aos acontecimentos políticos e que o filme *Memórias* tão bem irá explorar.

de que em um país socialista era possível fazer crítica e ao mesmo tempo fazer crítica com humor. Além disso, a crítica à burocracia era um tema que também estava sendo tocado pelo próprio governo cubano. No mesmo ano de estreia do filme, num ato em 26 de julho de 1966, o discurso de Fidel Castro dirigiu-se contra a metodologia burocrática, que Gutiérrez Alea, considera como o contexto que, de alguma maneira, gerou o filme:

Esse vício que é a burocracia (...) não atingia só a mim. Era algo que se estava sentindo a nível geral, como uma trava que impedia nosso avanço. Para minha surpresa aquele discurso de Fidel na praça foi impregnado de um forte espírito anti-burocrático. Ele analisou o que estava acontecendo, não como simples reflexão, para desenvolver medidas concretas. Fidel descreveu a burocracia como um traço da mentalidade pequeno-burguesa que permanecia na Revolução (GUTIÉRREZ ALEA *apud* OROZ, 1985, p.97)

Contudo, para Alea e sua postura sempre crítica, a repercussão que o filme teve chegou a causar-lhe desconforto uma vez que, ao parecer, o humor suplantou o verdadeiro sentido da obra, fazendo que os “burocratas”, a quem pretendia dirigir o filme, rissem com as peripécias do personagem central ao invés de tomarem consciência dos fatos. Mas, mesmo assim, voltou a se reconciliar com o filme, visto muitos anos depois pela televisão, e quando então concluiu que a obra ajudou na conscientização de que era possível ridicularizar a burocracia através do apoio do público.

Segundo o autor (1996) apenas entre 1967-1969 a produção cubana começava a consolidar um estilo, um modo propriamente cubano de assumir a realização cinematográfica, com ênfase em filmes mais experimentais que integravam definitivamente o documentário e a ficção. Prova disso é *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968) em que Alea não só leva às últimas consequências a mistura de materiais de diferentes origens, mas, para além da mistura de materiais, promove o debate crítico com respeito a sua utilização, conforme apontou um de seus críticos:

A audácia formal de *Memórias...* é menos fruto da deliberação que de uma intuição animada pelo fantasma cartesiano da dúvida. Todos os fragmentos documentais que aparecem no filme respondem ao esforço de ilustrar uma análise, não a uma ideia pré-concebida de misturar gêneros. É talvez com essa obra quando pela primeira vez Alea sinta

que pode arriscar um exame dialético das causas que provocaram a rebelião armada contra Batista (ÉVORA, 1997, pp.183-4)³²

O diretor afirma que o sucesso de *A morte de um burocrata* lhe deu crédito para apostar em *Memórias*, mesmo correndo os riscos de ser considerado um antirrevolucionário. Segundo sua opinião, o sucesso de *Memórias* veio da inquietude que semeou e que estava latente na sociedade cubana:

Reivindico para “Memórias do Subdesenvolvimento” a condição de um cinema partidário e militante dentro da revolução, porque acrescenta complexidade à apreciação de nossa realidade, na medida em que provoca no espectador uma necessidade de pensá-la e questioná-la (GUTIÉRREZ ALEA *apud* OROZ, 1985, p.118).

Sendo este filme o principal objeto desta pesquisa, não se apresenta neste capítulo detalhes específicos quanto a sua forma, apenas mencionam-se aqueles aspectos que justifiquem o debate entre Gutiérrez Alea e as diretrizes do ICAIC no momento de sua realização, ou seja, entende-se que o filme também respondeu a uma necessidade de Alea expressar sua opinião para outros cineastas do ICAIC num contexto onde criticar tornava-se cada vez mais perigoso, conforme apontou Villaça (2007). A inserção do intelectual na luta política, a decisão pelo engajamento que provocaria destruição de identidade, perda de referências simbólicas, estranhamento diante da nova sociedade, dentre outros são os temas que enfrentavam o artista naqueles anos e que tão bem se expressam neste filme do diretor.

Particularmente, o contexto histórico da produção de *Memórias* esteve marcado pelo acirramento das políticas e pela institucionalização do partido comunista como único partido, o que se refletiu na chamada “depuração”, que consistia na eliminação dos artistas dos centros de cultura que não apoiassem o governo e suas diretrizes. Essa depuração também se refletiu dentro do *ICAIC* quando então Alfredo Guevara e Gutiérrez Alea tiveram alguns conflitos, ainda que Alea permanecesse até o final de sua vida como membro do *ICAIC*, diferente de outros cineastas que tiveram de ir para o exílio.

Em *Dialética do Espectador*, nota-se um diretor bastante comprometido com o regime e cujas reflexões não tocam no tema da censura local. Mesmo em entrevistas

³² Minha tradução para: “La audacia formal de *Memorias...* es menos el fruto de la deliberación que de una intuición animada por el fantasma cartesiano de la duda. Todos los fragmentos documentales que aparecen en la película responden al esfuerzo de ilustrar un análisis, no a una idea preconcebida de mezclar géneros. Es quizás con esta obra cuando por primera vez Alea siente que puede arriesgar un examen dialéctico de las causas que provocaron la rebelión armada contra Batista”.

posteriores, Gutiérrez Alea continuou a afirmar que, apesar do contexto de censura, dentro do *ICAIC* não havia um comitê que dissesse o que os cineastas deveriam ou não fazer, mas que a realização dos filmes se pautava na consciência crítica dos próprios cineastas:

Para fazer meus filmes sempre tive que discutir, e quase sempre pude fazer o que quis. Continuo pensando que, quando não consegui, foi por problemas de interpretação. Porém não se pode falar de censura solapada: é preciso assumi-la. Ao reconhecer isso, chegamos a um ponto mais avançado da discussão, e o fato é que nem sempre estamos de acordo em quais devem ser os limites. No *ICAIC* tivemos uma situação favorável: não o dirige nem nunca dirigiram quadros administrativos, mas cineastas com uma visão ampla, inteligente e revolucionária que, até certo ponto [grifo meu], nos permitiu realizar muita coisa que valem à pena (GUTIÉRREZ ALEA *apud* ÉVORA, 1997, p.126)³³.

Ao longo dos anos, apareceram, porém, algumas contradições entre a postura do autor e a orientação ideológica da indústria cinematográfica cubana, conforme se vê resumidamente a seguir e que, nas entrelinhas ou nos projetos censurados, é possível encontrar as marcas de uma censura que Alea logrou habilmente contornar.

O ano de 1976 representou um marco na política cultural cubana com a vinculação de todas as instituições culturais ao Ministério da Cultura (MINCULT) quando então o privilégio do *ICAIC* sobre outras instituições acaba. Apesar do esforço de Alfredo Guevara, apelando para garantir a autonomia do instituto, valendo-se de inúmeros argumentos (da importância histórica do instituto; da utilização dos discursos de Fidel apontando o vanguardismo; a importância histórica da produção documental, dos cine-móveis, da revista *Cine Cubano*, dos programas de TV e da Cinemateca Cubana; do excelente nível profissional dos cineastas como agentes culturais e co-protagonistas no desenvolvimento artístico e revolucionário; do medo da burocratização dos artistas; da participação da produção cubana em festivais nos países socialistas e, inclusive dos aspectos lucrativos da indústria etc), o *ICAIC* permaneceu subordinado ao MINCULT até 1989, ou seja, período que abrange todo o resto da cinematografia de Gutiérrez Alea.

³³ Este depoimento de Alea foi colhido em entrevista realizada por Évora e publicada em 1988; minha tradução para: “Para hacer mis películas siempre he tenido que discutir, y casi siempre he podido hacer lo que he querido. Sigo pensando que, cuando no lo he logrado, ha sido por problemas de interpretación. Pero no se puede hablar de censura solapada: hay que asumirla. Si partimos de hacer este reconocimiento, llegamos a un punto más avanzado de la discusión, y es que no siempre estamos de acuerdo en cuáles deben ser los límites. En el ICAIC hemos tenido una circunstancia favorable: no lo dirigen ni lo han dirigido nunca cuadros administrativos, sino cineastas con una visión amplia, inteligente y revolucionaria que, hasta cierto punto, nos ha permitido realizar unas cuantas cosas que valen la pena”.

A interferência do MINCULT teve inúmeras consequências, tais como a transferência da administração das salas de cinema para este órgão, ficando o *ICAIC* apenas com a Cinemateca e duas das salas. A partir de 1976, houve maior ênfase na produção de documentários, de curtas de animação e na exibição dos filmes em escolas, fábricas e CDR's (Comitês de Defesa da Revolução). A própria revista *Cine Cubano* deixou de ser publicada durante os anos de 1975 a 1977, comprovando que não havia tanto interesse num público mais especializado em cinema e sim no “povo”, deixando de lado a divulgação de comentários sobre filmes estrangeiros. O alinhamento de Cuba ao bloco socialista exigia, portanto, maior controle sobre as verbas destinadas à cultura e onde se viu maior fechamento e diminuição da produção cinematográfica de longas.

De forma geral, os anos setenta caracterizam-se pelo incentivo do governo à reescrita da história cubana a partir de uma perspectiva materialista em que a revolução poderia ser inserida nos filmes mediante a história das lutas nacionais. Com efeito, havia no cinema uma reelaboração do passado com um objetivo pedagógico que, mediante a busca coletiva de reflexão sobre a identidade cubana, permitiu que alguns cineastas expressassem suas críticas por meio de argumentos históricos. Os filmes de Alea *Una pelea cubana contra los demonios* (1971), *A última ceia* (1976) e *Los sobrevivientes* (1978) podem ser analisados sob esta conjuntura.

O caso específico de *A última ceia* é exemplar para assinalar como Alea escapa à propaganda e aplicação do modelo socialista mediante a abordagem da temática histórica e cuja preocupação com as questões da nacionalidade e identidade cubana são mostradas de maneira alegórica. O filme, cujo tema principal é a escravidão, tem sua ação nos últimos anos do século XVIII quando a demanda mundial do açúcar recai sobre Cuba. Neste quadro, os fazendeiros sem os avanços técnicos da revolução industrial incrementam a produção por meio da exploração sem limites do trabalho escravo. Enfoca-se uma situação real ocorrida durante uma semana santa³⁴ em que um conde visita o seu engenho e decide cumprir o rito cristão dessa data. Na quinta-feira, reúne doze de seus escravos e lhes oferece uma ceia convidando-os a sentar-se a sua mesa, assim como fez Jesus quando se despediu de seus discípulos. Na ceia, o conde narra um episódio da vida de São Francisco em que reforça a ideia de que a perfeita felicidade consiste em receber a dor com felicidade. Seu discurso alterna-se entre a

³⁴ O episódio advém de um trecho do estudo *El Ingenio* do antropólogo e historiador Manuel Moreno Frigualds sobre a indústria açucareira cubana em que se narra a forma pela qual um conde de Casa Bayona tranquiliza sua consciência convidando os escravos para comer na semana santa.

soberba e a humildade e muitas vezes aquele chega a falar mal do feitor, dando a entender que na sexta-feira santa os escravos não deveriam trabalhar, pois teriam de honrar a Cristo. No dia seguinte, os escravos resolvem cumprir a promessa e se recusam a trabalhar, porém o conde fica sabendo e organiza uma repressão que culmina com a crucificação e decapitação dos escravos. Apenas um se salva e foge para o campo.

O filme concentra mais de cinquenta minutos na cena da ceia em na qual se revela toda a hipocrisia do discurso do conde, mostrando “como o espírito religioso de qualquer ideologia pode ser manipulado para atender aos interesses mais materiais do homem” (GUTIÉRREZ ALEA *apud* ÉVORA, 1997, p.42-3)³⁵.

A religião que neste filme aparece como forma de controle dos escravos e aumento da produção (e que num primeiro momento poderia ser compreendida sob a chave da crítica marxista à religião) pode receber uma segunda interpretação, conforme sugere Villaça (2007), uma vez que há analogia entre os diálogos do filme (entre conde e escravos) e a situação dos intelectuais cubanos no período de realização de *A última ceia*. Enquanto no filme, alguns escravos parecem acreditar no discurso do conde, outros apenas fingem acreditar, procurando aprender os argumentos bíblicos para apresentar suas discrepâncias no interior do mesmo código sem quebrar o pacto de cordialidade imposto pelo conde. Em toda a conversa que é recheada de parábolas bíblicas e lendas iorubás, tanto o conde quanto os escravos expõem suas visões da escravidão e contrapõem sutilmente seus argumentos:

Acreditamos que há uma analogia entre os diálogos do filme e a situação dos intelectuais cubanos em relação ao discurso político-cultural (...): enquanto uns o incorporam, de fato, e aderem à política oficial, outros aprendem a sobreviver – e a conviver com o poder, manipulando certos códigos verbais e de conduta, e explorando como Alea, o recurso do duplo sentido (VILLAÇA, 2007, p.273).

Em 1982, a direção do *ICAIC* é assumida por Júlio García Espinoza e Alfredo Guevara é transferido do meio cinematográfico para o diplomático. Essa troca modifica os rumos do *ICAIC* que adota uma postura de cinema mais popular, tanto pela influência do novo diretor quanto pelo contexto dos Festivais de Cinema de Havana iniciado em 1979, tornando o Instituto o centro de gravidade da produção cinematográfica da América Latina. Como consequência, há o abandono de certas

³⁵ Minha tradução para: “(...) como el espíritu religioso de cualquier tipo de ideología puede ser manipulado para servir a los intereses más materiales del hombre”.

fórmulas já desgastadas de cinema político e há um novo impulso para explorar recursos de maior proximidade com os interesses populares: filmes com temas mais ligados ao cotidiano, às questões comportamentais e aos problemas da contemporaneidade dão a tônica das produções. Com o socialismo colocado em xeque nos anos oitenta, há novamente maior abertura para se abordar a incerteza em relação à continuidade do apoio econômico da URSS e, por conseguinte, a limitação dos recursos, o que fez com que o governo se tornasse mais flexível em relação ao cinema amador, permitindo maior intercâmbio entre cineastas independentes e aqueles já ligados ao *ICAIC*. Em 1986, García Espinoza adotou medidas que descentralizaram a direção do Instituto, reorganizando os cineastas em três grupos de criação e cujo objetivo foi o de fortalecer o intercâmbio de experiências e recuperar os sentimentos de pertencimento e adesão a um projeto coletivo. Novamente, o nome de Gutiérrez Alea teve destaque, pois encabeçou um desses grupos, ganhando autonomia para selecionar e definir verbas de produção. Com efeito, o filme *Hasta Ciento Punto* de 1983 retrata a incerteza da realidade do socialismo cubano, em que ainda é colocado como centro o papel do intelectual e a relação entre o indivíduo e a sociedade. O contexto de produção deste filme também é bastante revelador das relações de Alea com o antigo diretor do *ICAIC*, Alfredo Guevara que, ainda no comando do Instituto, não aprovou completamente o roteiro, impondo modificações ao filme, episódio que abalou a relação entre ambos.

O tema central de *Hasta cierto punto* é a história de um roteirista (Oscar) convidado por um renomado diretor do *ICAIC* a elaborar um roteiro para um longametragem que verse o machismo na sociedade cubana. Para realizar este longa, o roteirista faria entrevistas com trabalhadores do Porto de Havana, pesquisando suas opiniões. Nesta “pesquisa de campo”, o roteirista se dá conta, porém, de que possui concepções equivocadas a respeito dos trabalhadores e resolve dar outro rumo ao argumento do filme, contrariando a opinião do diretor. O roteirista envolve-se ainda com uma trabalhadora, tornando-se seu amante e finalmente, ele não consegue superar suas contradições e o filme é suspenso. Com relação a Lina, a trabalhadora por quem se apaixona, Oscar também enfrenta suas contradições e o romance é interrompido. Tais contradições evidenciavam os problemas econômicos dos anos oitenta em oposição ao discurso triunfalista do governo, além da burocratização e da falta de planejamento no cotidiano das empresas e o “ausentismo” dos funcionários, o que revelava a inexistência de uma consciência revolucionária. Enfim, a desigualdade social tornava-se patente,

especialmente na valorização da distância entre os intelectuais e o povo, o que colocava em xeque a ideia de “homem novo” e mostrava a impossibilidade do homem comum ser um herói. Alfredo Guevara sentiu-se particularmente atingido, entendendo o filme como uma afronta pessoal de Gutiérrez Alea e sugerindo uma série de modificações que culminou com a mudança da ênfase do filme que inicialmente lançava luz sobre a fragilidade teórica, moral e ideológica do intelectual cubano (desta vez, na pele de um cineasta) e acaba por recair na relação amorosa. Ainda assim, o filme representou um retrato dos problemas vividos não apenas pela sociedade como um todo, mas das particularidades da indústria cinematográfica, com censuras e direcionamento das produções.

Fica evidente que o uso do documentário na ficção busca, mediante a diferença entre texturas (vídeo e película), diferenciar o filme que é feito pelo povo daquele que é feito pelo cineasta. Ao propor essa diferenciação, Alea todavia não os separa, mas os une, realçando que caberia ao cineasta prestar maior atenção ao gosto popular que naquele momento voltava-se muito mais para a televisão do que para o cinema, o qual pedia uma reavaliação quanto a sua função. Do mesmo modo, neste filme, a investigação prévia da comunidade de trabalhadores portuários – mediante as entrevistas que posteriormente são incorporadas ao filme de ficção – revela a participação desta na construção da obra artística. Este didatismo ideológico, inspirado em Brecht, assim como o uso de poucos recursos, são marcas do teatro político cubano da época e que se incorporam à forma do filme mediante uma homenagem a essa linguagem que havia sido durante muito tempo alvo de censura. A relação entre os processos sociais e artísticos envolvidos na produção do filme como tema central aporta, portanto, novos sentidos políticos em sua obra.

Hasta cierto punto apresenta um enfoque muito mais humanista, dando ênfase à vontade individual, à sinceridade e à persistência; este filme inaugura na carreira de Alea aquilo que Silvia Oroz denominou “cinema do desencanto”, que somado as suas duas últimas obras, *Morando e Chocolate* (1993) e *Guantanamera* (1995), desvelam um diretor que apostou nos sentimentos humanos como possibilidade de reconciliação com os rumos da história.

Alea já chamava atenção para o fato de que a complexidade de toda luta ideológica impunha ao cineasta uma nova forma de se fazer filmes, já não mais baseada na espontaneidade dos primeiros anos, mas na responsabilidade histórica e social que lhe corresponde e que, segundo o diretor, impulsionaria o desenvolvimento teórico da

prática artística a outros níveis, pois “o cineasta, criador de um produto cultural que pode alcançar uma difusão maciça deve utilizar recursos expressivos de certa eficácia não só para divertir e informar o espectador [grifo meu], mas também para contornar gostos, critérios, estados de consciência” (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.22). Alea importava-se não apenas com o desenvolvimento de um cinema na prática, mas com a prática que desenvolve o cinema, a qual ganhará mais e mais importância para Alea:

Tento orientar meu discurso para aqueles problemas que considero que devam despertar uma inquietude no espectador. Problemas para os quais talvez eu não tenha uma resposta plenamente satisfatória e que seguramente só poderemos encontrá-la com a convocação de todos, na própria vida [grifo meu]. Um objetivo primordial em nosso trabalho consiste precisamente em desvendar as aspirações comuns a todo ser humano e consequentemente penetrar cada vez mais fundo no conhecimento do mundo, contribuir na medida de nossas possibilidades a encurtar as distâncias entre os povos e avançar cada vez mais longe na compreensão mútua (GUTIÉRREZ ALEA *apud* ÉVORA, 1996, p.154)³⁶

Afirma-se, portanto, que essa “convocação de todos, na própria vida” leva a pensar que seu cinema não pretendeu atingir apenas o público cubano e, além disso, não se contentou em cumprir com a função didática de informar o espectador. Pode-se dizer que o cinema de Alea teve pretensões de mais largo alcance, tais como atingir um público mais universal e promover formas de conhecimento.

Não se pode negar que o pertencimento de Gutiérrez Alea ao *ICAIC* tenha contribuído para o desenvolvimento de um cinema com pretensões pedagógicas; por outro lado, as transformações e o aprofundamento de tais pretensões também sinalizam escolhas pessoais do artista que não necessariamente se devem a esse pertencimento. Acredita-se que, em parte, a origem da natureza pedagógica de seu projeto cinematográfico alinhou-se à própria contingência como, por exemplo, a relação entre as iniciativas do *ICAIC* de levar o cinema à população de Cuba e o processo de nacionalização das distribuidoras, iniciado pelo governo cubano em 1961 por meio da criação dos cines-móveis. A realização de projeções em escolas e povoados do meio rural que incluíam um *Noticiero ICAIC*, um documentário educativo, e um filme de

³⁶ Minha tradução para: “Trato de orientar mi discurso en el sentido de aquellos problemas que considero deben despertar una inquietud en el espectador. Problemas para los cuales quizás no tenga una respuesta plenamente satisfactoria y que seguramente sólo podremos encontrarla con la convocatoria de todos, en la vida misma. Un objetivo primordial de nuestro trabajo consiste precisamente en desvendar las aspiraciones comunes a todo ser humano y consecuentemente penetrar cada vez más hondo en el conocimiento del mundo, contribuir en la medida de nuestras posibilidades a acortar las distancias entre los pueblos y avanzar cada vez más lejos en la comprensión mutua”.

ficção cumpriram enormemente com o objetivo de “educar as massas”³⁷ e, de certa forma, orientou os primeiros projetos de Alea.

Por outro lado, conforme palavras do próprio autor, não basta a boa vontade do cineasta, mas é preciso que ele esteja preparado para enfrentar a posição de um possível “educador”:

O cineasta imerso numa realidade complexa cujo profundo significado não é evidente, se quiser expressá-la coerentemente e ao mesmo tempo responder às 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 (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.21).

Com essa afirmação, Alea deixa clara a necessidade de “formação” do cineasta-educador sem a qual este não é capaz de desenvolver plenamente os “critérios” que na obra artística expressem a natureza complexa da realidade. O sentido pedagógico que então assumem os filmes está baseado na produção de conhecimento acerca dos temas sugeridos, o que implica em última instância a possibilidade de diálogo entre autor e espectador, entre espetáculo e espectador e entre os próprios espectadores.

1.2 Do projeto de um cinema pedagógico aos diálogos com o teatro de Brecht e o cinema de Eisenstein

Dentre as obras do diretor, seguramente *Memórias do Subdesenvolvimento* é aquela que apresenta de forma mais explícita o que foi compreendido como “seu” projeto pedagógico, ainda que, conforme mostrado anteriormente, a análise do conjunto de seus filmes, especialmente os de ficção, já manifestava importantes traços desse projeto. No entanto, amiúde torna-se difícil separar o que mantém relação com os objetivos do ICAIC e o que constitui seu projeto individual, haja vista que o principal objeto dessa pesquisa não consiste em delimitar a fronteira entre o projeto individual de Alea e aquele do ICAIC: tais questões não foram aprofundadas, ainda que se tenha mapeado em cada filme de Alea o âmbito da sua relação com o Instituto.

Em particular, tomou-se por “projeto pedagógico” sua intenção de fazer filmes para “educar” os espectadores e, portanto, um cinema cujos produtos estéticos permitissem ao público reter elementos para a reflexão. Para efetivar este intento, tais

³⁷ Conforme um crítico, “tais projeções chegaram a atingir um público superior a 30 milhões de pessoas, em um período de dez anos” (FURTADO, 2007, p.16).

elementos eram predominantemente pautados numa linguagem construída deliberadamente para este fim, não havendo na obra de Alea a possibilidade de se dissociar os termos “educar” e “pensar”:

(...) o cinema que “educa” é o cinema que faz pensar, não só o cinema, mas as mais variadas experiências e questões que coloca em foco. Ou seja, a questão não é “passar conteúdos”, mas provocar a reflexão, questionar o que, sendo um constructo que tem história, é tomado como natureza, dado inquestionável (XAVIER, 2008, p. 15)

Partindo da investigação das estratégias narrativas dos filmes de Gutiérrez Alea (restritos apenas àqueles de ficção), parece ser possível conectar o caráter pedagógico ao “objetivo” ou “função” que os filmes deveriam cumprir, ou seja, o de “dar ao espectador a possibilidade de refletir”. Segundo Gutiérrez Alea, em uma entrevista a respeito de *Memórias do Subdesenvolvimento*, esta reflexão era obtida a partir do falseamento da identificação que o filme provoca entre o espectador e o personagem, levando o primeiro a certo desconforto:

Conforme o filme avança, começa-se a perceber não apenas a visão que Sérgio tem sobre si mesmo, mas também a visão que a realidade *nos* dá, as pessoas que fizeram o filme. Esta é a razão para as sequências documentais e outros tipos de situações de confronto [grifo meu] que aparecem no filme. Elas correspondem a nossa visão da realidade e também a nossa visão crítica sobre o protagonista. Pouco a pouco, o personagem começa a destruir-se, precisamente porque a realidade começa a oprimi-lo, pois ele é incapaz de agir (...) os espectadores sentem-se presos em uma armadilha a partir do momento em que se identificaram com um personagem que passa a destruir a si mesmo até o ponto de reduzir-se a... nada. Os espectadores então têm de reavaliar a si mesmos e todos os seus valores, dados consciente ou inconscientemente, os quais os motivaram a se identificar com Sérgio [grifo meu] (...) Sinto que é nesse sentido que o filme realiza uma operação das mais revolucionárias, por assim dizer, no que diz respeito ao espectador. O filme não divide a platéia; não permite que ela deixe o cinema sentindo-se satisfeita. A importância deste fenômeno reside no fato de que é a pré-condição para qualquer tipo de

transformação (GUTIÉRREZ ALEA *apud* BURTON, 1983, p. 158-9)³⁸.

Neste trecho da entrevista, já é possível identificar que certas estratégias estéticas propostas pelo diretor, tal como a inserção de imagens documentais mediante a promoção de choques, levava ao desconforto do espectador, o qual deveria questionar a própria realidade sugerida pelo filme: realidade do personagem? do narrador? do doador da narrativa? Desse modo, colocava-se à disposição uma forma fílmica que interrogava a realidade representada, permitindo ao espectador confrontar o “saber” do personagem, com aquele do diretor e de si mesmo.

Não se trata aqui de estabelecer uma análise de tipo causa-efeito, ou seja, “a cada estratégia estética, uma função pedagógica”. Primeiro na medida em que não se poderia chegar a tais conclusões apenas a partir da descrição formal dos filmes, visto que seria necessário investigar também a recepção dos mesmos (onde eram exibidos, em que contexto, quem eram esses espectadores). No entanto, não é intenção deste estudo buscar comprovar a eficácia do intento do artista, senão o critério pedagógico que estava implícito no filme. Desse modo, tanto o contexto de produção da obra quanto das teorias vigentes à época de *Memórias* constituíram um campo de análise para a compreensão do aspecto mencionado. Isto posto, não se nega aqui o papel que o próprio contexto político desempenhou no campo das artes e que Alea, como artista do ICAIC, comprometeu-se com certa “conquista coletiva” à serviço da Revolução. Contudo, seguramente há rearranjos promovidos pelo artista, ainda que limitados a um campo de combinações que representam aspectos de *liberdade* em seu processo criativo; os modos como Alea também contribuiu para o desenvolvimento não apenas do cinema, mas também da crítica cinematográfica podem ser encontrados tanto nas próprias obras fílmicas, como em seus textos escritos.

³⁸ Minha tradução para: “As the film progresses, one begins to perceive not only the vision that Sergio 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 which appear in the film. They correspond to our vision of reality and also to our critical 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 since 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 (...) I feel that it is in this sense that the film carries out an operation which is the most revolutionary, so to speak, the most dialectical 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 precondition for any kind of transformation”.

O fato de Gutiérrez Alea ter igualmente publicado artigos, ensaios e livro sobre cinema torna possível ampliar a compreensão a respeito do projeto do artista, cotejando seus filmes com suas reflexões teóricas. Aqui se destacam os “diálogos íntimos” do artista: “devaneios desejando se tornar operantes; ideias sendo armazenadas; obras em desenvolvimento; reflexões, desejos dialogando” (SALLES, 2004, p. 43), ou seja, para entender as preocupações pedagógicas de Alea não são suficientes apenas as análises de seus filmes. Por isso, o interesse na compreensão do contexto de produção das obras e de sua relação com as teorias, uma vez que há no artista o desejo e a necessidade de comunicação com o “outro” também em suas anotações, nas referências para o artista e até em obras que nunca foram realizadas, nos “projetos” em si.

O crítico brasileiro de cinema, José Carlos Avellar, escreveu no final da década de noventa um importante trabalho sobre as teorias do cinema latinoamericano³⁹. O autor parte de quatro projetos não filmados de Glauber Rocha, Julio García Espinoza, Gerardo Sarno e do próprio Tomás Gutiérrez Alea⁴⁰, mostrando como estes estavam construindo teorias sobre o cinema mediante reflexões que deixavam em esboços e em roteiros abandonados:

Através deles [projetos] podemos tentar perceber a teoria como um texto vizinho ao roteiro. Como um modo de sonhar formas que ainda não existem, além de pensar experiências já vividas; como modo de gerar imagens; de fazer cinema; de ver um filme não realizado, mas já pressentido; de sugerir modelos de dramaturgias cinematográficas da mesma forma que um roteiro sugere um filme (AVELLAR, 1995, p. 7).

Com efeito, as afirmações do crítico retomam a ideia de se pensar o filme como condensador de possibilidades do pensamento e do imaginário do artista, não somente por meio da obra, mas sobretudo na incorporação das análises dos projetos do cineasta – que se encontram nos mais variados materiais e documentos –, bem como do estudo das

³⁹ Em *A ponte clandestina – teorias de cinema da América Latina* (1995), Avellar prioriza a visão dos próprios cineastas latinoamericanos na construção de teorias cinematográficas.

⁴⁰ O projeto não filmado de Alea corresponde a uma adaptação de *A tempestade de Shakespeare* depois de realizar *Hasta Ciento Punto* em 1983. O roteiro escrito em colaboração com Michael Chanan também se apoiou nas reflexões do poeta cubano Roberto Fernández Retamar. Basicamente a história “imaginada” por Alea consistia numa versão latinoamericana do texto de Shakespeare, intencionalmente manipulada para inverter os valores ali contidos. A mitologia afrocubana de Calibán substitui os personagens da mitologia grega de modo que o filme utilizaria o personagem Calibán para opor nossa imagem àquela que nos apresentaram. Segundo Alea, era necessário mostrar o Calibán que em Shakespeare representa o colonizado. De mesmo modo, mostrar sua contraposição em relação a Ariel, que no filme terá de cumprir o papel do intelectual: o escravo das coisas do “espírito”. Este personagem que representa o intelectual a serviço da classe dominante deve recuperar sua consciência do lugar que ocupa e do sentido em que a história avança, podendo escolher “seguir servindo” ou unir-se a Calibán na rebelião inexorável que este irá desatar. Com efeito, este projeto de filme também tinha como objetivo mostrar a responsabilidade do artista, a relação entre o trabalhador intelectual e aquele dito comum.

variantes históricas e sociais nas quais estão inseridos, será possível alimentar o diálogo entre estética e política.

Em seus ensaios, artigos e reflexões “teóricas”, desponta o tema que mais interessou Alea: compreender os processos que concernem à relação espetáculo-espectador no seio da ficção. Nestas produções escritas, identificam-se os diálogos com outros teóricos, as críticas e a incorporação de certas perspectivas.

Em seu livro *Dialéctica del Espectador*, Alea explicita teoricamente o que pretendia com o seu cinema e seus filmes. Composto de ensaios, o livro apresenta seu posicionamento como cineasta militante dentro do *Nuevo Cine Latinoamericano*:

Entre a estreia de *Memorias do Subdesenvolvimento* e a publicação de *Dialética do Espectador* existe um espaço de pouco mais de dez anos. O filme lançado na *Quarta Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro*, em junho de 1968, “tarde en la noche inaugural, después de um largo y agitado dia de discusiones, protestas, aclaraciones, confusión” porque “los ecos del Mayo francés resonaban por toda Europa y en algunos lugares como Italia se hacían sentir com renovada fúria”. O texto se divulgou em 1980 em edição mimeografada, e em livro dois anos depois. Mas, apesar do tempo que os separa, o filme e ensaio estão bem próximos um do outro. O texto não se limita a pensar a experiência desse filme em particular, mas é bastante provável que o que aparece no ensaio começou a se desenvolver no filme (AVELLAR, 1995, p.277).

As ideias contidas neste livro partiram de uma tese apresentada como trabalho de conclusão de um curso de pós-graduação em marxismo realizado por Alea em 1976: ele se vale dessa ocasião para refletir o impacto que teve *Memórias* nos Estados Unidos. Em uma carta trocada com Alfredo Guevara, o diretor-escritor expressa seu interesse em utilizar o livro para esclarecer algumas das acusações que recebeu por não parecer um cineasta comprometido:

(...) Penso que este trabalho teórico que estou terminando, além de poder resultar interessante em linhas gerais, me ayudará enormemente a expressar de maneira mais diáfana e profunda, fundamentada, tudo o que há por trás deste filme no qual me reconheço mais que em qualquer outro. Quer dizer, ali estará expressa minha atitude diante do cinema em geral e diante da Revolução (GUTIÉRREZ ALEA *apud* IBARRA, 2008, p.229)⁴¹

⁴¹ Minha tradução para: “... pienso que este trabajo teórico que ya estoy terminando, además de que puede resultar interesante en líneas generales, me ayudará enormemente a expresar de la manera más diáfana y más profunda, fundamentada, todo lo que hay detrás de esa película en la que me reconozco más que en cualquier otra. Es decir, allí estará expresada mi actitud frente al cine en general y frente a la Revolución”.

Segundo comentário já feito anteriormente, a necessidade de um cinema *a partir do e para o povo* orienta sua concepção de função social da arte, e na qual se pode notar que a função do cinema postulada pelo diretor, muito marcada pelas ideias marxistas, se atinge em três níveis: o estético, o cognitivo e o ideológico, todos eles imbricados:

A arte tem como função contribuir para o melhor aproveitamento da vida – nível estético – e isso deve consistir não apenas num parênteses lúdico em meio à realidade cotidiana, mas também num enriquecimento dessa própria realidade; contribuir para uma compreensão mais profunda do mundo – nível cognitivo – o qual acompanha o desenvolvimento de um critério [grifo meu], conforme o caminho que foi traçado pela sociedade; por último, contribuir também para reafirmar valores da nova sociedade e, consequentemente, para lutar por sua conservação e desenvolvimento – nível ideológico (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.32).

Apesar deste livro ter sido publicado apenas no início dos anos oitenta, e cujo viés acadêmico pode ser notado, muitos dos temas que lá aparecem podem ser encontrados em artigos ou críticas de filmes que Alea realizou antes, em períodos mais contemporâneos à realização de *Memórias*. Na análise que Alea realiza sobre *Memórias* em *Dialética...* que é, portanto, bem posterior ao filme, pode-se rastrear as próprias mudanças que atingiram as teorias cinematográficas, cujos enfoques e perspectivas são diferentes nos anos sessenta e oitenta. Desse modo, também é possível dizer que o caráter pedagógico encontrado nos escritos de Alea em relação a *Memórias* pode ser analisado sob essa lógica; o que foi mais contemporâneo ao filme não necessariamente comprehende aquilo que entregou como reflexão em *Dialética...* Considerou-se assim que a reflexão crítica do próprio autor sobre o filme *Memórias* também amplia o sentido atribuído a um cinema pedagógico, sem por essa razão entrar em choque com suas primeiras concepções.

É preciso lembrar que nos anos sessenta, os modelos predominantes de análise nas teorias cinematográficas atentavam para a recepção do filme e para o modo pelo qual a subjetividade do espectador era manipulada (em geral, teorias estruturalistas, desconstrucionistas, psicanalíticas e engajadas). Estas, em suas mais diferentes formas, tentavam reforçar o caráter explícito ou implícito das imagens cinematográficas e sua relação com o espectador. Embora não seja possível sintetizar todas as teorias cinematográficas contemporâneas ao filme em questão (1968), consideramos alguns pontos que nos pareceram relevantes para refletir sobre a relação entre as teorias e os objetivos do cineasta. No tocante aos aspectos denominados “intencionais” pelo autor

(leia-se a recusa da identificação do espectador com o protagonista, a reflexão e a crítica), é possível relacioná-los com aquilo que Xavier (2005) identificou como teoria do “dispositivo cinematográfico de opacidade”, isto é, a capacidade do aparato tecnológico e econômico do cinema de modelar o imaginário do espectador explicitamente. Assim, tais “intenções” dialogavam com essas “teses” e seguramente todo o aspecto pedagógico (transformar o espectador a partir da reflexão) estava diretamente relacionado a uma suposta transformação que o cinema deveria operar para agir de outro modo nas “consciências” de seus espectadores, ou seja, fazer o espectador perceber que há por trás do filme uma ideologia que molda sua percepção. Admite-se que, em larga medida, *Memórias* foi resultado desse projeto de “desconstrução” dos mecanismos que se disfarçavam por detrás do dispositivo cinematográfico.

Muitas tentativas, por parte de diferentes cineastas, colaboraram para a desconstrução de um cinema que, segundo eles, apresentavam suas bases ideológicas fundadas nos ideais burgueses. Para tanto, trabalharam com distintas propostas estéticas que refutavam tais ideais. Entretanto, para que haja uma melhor compreensão da verdadeira questão que estava subjacente a estas propostas estéticas, seria importante inicialmente diferenciar os níveis dessa determinação ideológica presentes na arte cinematográfica, pois apenas assim chega-se ao detalhamento das bases que conduziram Alea a erigir sua cinematografia, ou seja, partir da crítica a uma proposta 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.

Para pontuar de que maneira o cinema de Alea vincula-se também, de certa maneira, à ideologia do período, não apenas como reflexo dos objetos que estão na origem de suas imagens e sons, senão pelos próprios mecanismos de elaboração e produção da arte em si, destacam-se algumas ideias desenvolvidas por Lebel (1971), em seu livro *Cinema e Ideologia*:

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, p. 92).

Tal comentário chama a atenção na medida em que se distancia da crítica superficial que considerava apenas o aspecto representacional de conteúdos ideológicos como o alvo a ser combatido por aqueles que pretendiam opor-se a uma lógica burguesa do cinema: “(...) é a posição relacional dos diferentes elementos ideológicos (ou signos) dispostos no filme, que determinam no conjunto, o seu efeito ideológico” (LEBEL, 1971, p. 104). Ainda, a ideologia de um filme depende igualmente do impacto concreto deste no público, que está condicionada à própria constituição desse público e que, em última instância, é diverso. Segundo o mesmo 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, p. 120), o que levaria o cineasta a ter de considerar esta realidade ideológica a partir da relação “instável” entre o filme e o espectador.

Em suma, seria possível dissociar ao menos dois níveis para compreender o aspecto ideológico do cinema: o processo de produção ao qual o filme está cingido e o próprio filme. Em relação às propostas teóricas de Alea, acredita-se que houve intenção em abordar ambos os níveis, o que se expressa nos seus comentários sobre a *responsabilidade social* do artista para com seu público. Considerando que seu projeto para uma *educação estética* incorpora dialeticamente a ideologia subjacente ao próprio cinema enquanto linguagem filmica e os processos de produção do próprio cinema, seu objetivo final de levar o espectador à consciência desse mecanismo pede ao cineasta (autor/produtor) tornar “explícito” esse processo para o espectador. Entretanto, segundo Alea, esta explicitação não deve ser vista como externa à ideia de responsabilidade social a qual, por seu turno, exige que se comprehenda o cinema, antes de tudo, como um meio de comunicação de massas:

Cada vez que se quis absolutizar seu aspecto ideológico – desconhecendo que o cinema é em primeiro lugar um espetáculo [grifo meu] e, portanto, um fato estético [grifo meu], uma fonte de prazer –, sua eficácia como arma ideológica se reduziu consideravelmente (...) Não adianta fazer filmes que tentem promover as mais valiosas ideias revolucionárias se o público não vai vê-las, ou se, o que é pior, reagindo contra o filme, recusa também o que este tenta comunicar (GUTIÉRREZ ALEA *apud* ÉVORA, 1996, p. 119)⁴².

⁴² Minha tradução para: “Cada vez que se ha querido absolutizar su aspecto ideológico – desconociendo que el cine es en primer lugar un espetáculo y, por tanto, un hecho estético, 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”.

Em um texto que Alea escreveu afim de apresentá-lo em um *Seminário* sobre cinema cubano em maio de 1972, ele procura definir a “missão” do artista no seio da luta ideológica, afirmindo que este deve oferecer armas para combater o espírito pequeno-burguês onde quer que ele se “esconda” ou se “manifeste”:

O intelectual revolucionário é o especialista que deveria estar mais dotado para deixar claras as incoerências semânticas [grifo meu] que podem aparecer dentro da Revolução. Por tudo isso, o intelectual (ou o artista) revolucionário não abandona seu terreno de operações, assume suas tarefas políticas e aprofunda, radicaliza o trânsito de um estado de consciência a outro mais lúcido, mais coerente, mais verdadeiro, mais humano (GUTIÉRREZ ALEA *apud* FORNET, 1987, p.321)⁴³

Em diversas entrevistas com Alea, encontra-se a crítica sobre o fim trágico que teve algumas experiências cinematográficas que se pretendiam revolucionárias; Alea comenta que toda vez que o filme leva à incomunicabilidade com o espectador deixa de ser revolucionário. Mesmo assim, o diretor ressalta a importância destes cinemas, cujo principal exemplo seria aquele realizado por Godard, um “revolucionário” dado que era um “destruidor do cinema”, com a ressalva de que “sua intenção era claramente fazer a revolução no reino do cinema antes de fazer a revolução na realidade”...⁴⁴ Alea o considerava, no final das contas, uma forte referência, pois “provocou a destruição de uma série de modelos de cinema burguês” (GUTIÉRREZ ALEA, 1983, p. 165) ⁴⁵.

Por conseguinte, *Memórias do Subdesenvolvimento* expressa de maneira exemplar aquilo que Alea tinha por objetivo: um filme que levasse o indivíduo à consciência de sua condição de subalterno às leis burguesas de representação e das quais não podia libertar-se, embora mesmo assim tenha enfrentado problemas de compreensão por parte de alguns públicos. Contudo, conforme já foi dito, essa incompreensão refere-se ao próprio contexto ideológico no qual estes públicos se inserem e não pela falta de compromisso do autor com o público no tocante à clareza dos critérios que o filme propõe.

⁴³ Minha tradução para: “El intelectual revolucionario es el especialista que debería estar más dotado para poner en claro las incoherencias semánticas que pueden tener lugar dentro de la Revolución. Por todo eso, el intelectual (o el artista) revolucionario no abandona su terreno de operaciones, asume sus tareas políticas y profundiza, radicaliza el tránsito de un estado de conciencia a otro más lucido, más coherente, más verdadero, más humano”.

⁴⁴ Minha tradução para: “his intention was clearly to make the revolution in the realm of the cinema before making the revolution in reality”.

⁴⁵ Minha tradução para: “(...) provoked the destruction of an entire series of models of bourgeois cinema”.

Nas notas de trabalho sobre *Memórias*, publicadas antes de terminar o filme, na Revista Cine Cubano, em 1968, Alea comenta a respeito da utilização da colagem como proposta estética que interroga tanto a imediatez da câmera e da captação dos sons como a encenação, ressaltando que em ambos os casos há uma interpretação da realidade que se manifesta em diversos níveis: “(...) desde a paisagem natural, os objetos ou o canto de um pássaro, até as mais lucubradas criações do homem, e dentro disso também suas interpretações e sus visões desta realidade [grifo meu]”⁴⁶ (GUTIÉRREZ ALEA *apud* FORNET, 1985, p.96). Desse modo, afirmava que não lhe interessava refletir uma realidade, mas exercitar a sensibilidade do espectador, de modo que este pudesse estar diante da construção de uma premissa que o próprio desenvolvimento impunha com tudo o que significa “pertubar a tranquilidade”.

Baseando-se neste tipo de argumentação, a pesquisa também procurou destacar que a problematização do “ponto de vista” (analisada no seguinte capítulo) também parece guardar uma relação profunda com o caráter pedagógico pretendido por Alea. Entretanto, sobre essa relação não se encontrou uma menção explícita nos escritos de Alea, ainda que o contexto de produção de *Dialética do Espectador* forneça pistas importantes que ajudem a mapear o tema. Assim, é possível dizer que há dois problemas “teóricos” que esse caráter pedagógico realça: o primeiro, atrelado à “ideologia do cinema” e que já pode ser rastreada nas reflexões teóricas do autor, mesmo antes do livro *Dialética*; o outro refere-se aos “modos de enunciação no filme”, os quais aparecem refletidos na forma pela qual Alea se apropria das ideias de Eisenstein e Brecht à luz do contexto de produção do livro, o qual reflete igualmente a mudança dos próprios interesses das teorias cinematográficas.

Segundo Machado (2007), a teoria da enunciação cinematográfica, construída por diversas correntes críticas, situa-se entre os anos setenta e oitenta, notadamente na França e Inglaterra. É nesse período que aumenta o empenho em compreender os processos de recepção do filme e o modo como a “posição”, a “subjetividade” e os afetos do espectador são trabalhados ou programados no cinema; a análise do aparato tecnológico – já presente no momento anterior – à qual se adiciona o interesse pela modelação do imaginário do espectador auxiliavam a verificar o modo pelo qual o cinema trabalha para interpelar o espectador enquanto sujeito ou como o cinema

⁴⁶ Minha tradução para: “(...) desde el paisaje natural, los objetos o el canto de un pájaro, hasta las más lucubradas creaciones del hombre, y dentro de esto último, también sus interpretaciones y sus visiones de esta realidad”.

condiciona o seu público a identificar-se com e mediante as posições de subjetividade construídas pelo filme.

Novamente, vale destacar que esse não é o tema circunscrito por esta pesquisa e, portanto, talvez essa discussão mereça um desenvolvimento posterior a partir das questões aqui apontadas. De qualquer forma, assumiu-se que o caráter pedagógico pretendido por Alea advém também do seu intento em discutir sobre o ponto de vista, tema que se insere no seio das teorias sobre a enunciação e que muito resumidamente, independente das diversas correntes às quais se conecta, expressa o lugar daquele que “vê e fala” e, como consequência, o lugar daquele ou daquilo que é visto e ouvido; em última instância, também o lugar que ocupa aquele para quem se dirige esse olhar e essa voz. Assim, abordar os problemas de “identificação” é um tema muito frequente nessas teorias, uma vez que as convergências e divergências entre o posicionamento da câmera e o da personagem indicam as maneiras como o espectador poderá estabelecer seu comprometimento com o filme:

(...) chamamos de identificação, uma das chaves da legibilidade (inteligibilidade) do filme [que] nunca deve ser pensado como um monolito, mas como um sistema maleável (embora consciente) de trocas provisórias, em que os vários olhos do filme (entre os quais o do espectador) se substituem segundo um modo de agenciamento que pode ser fechado ou aberto, “centralizado” ou múltiplo, de acordo com cada filme. Habitar o “texto” filmico como um “leitor” é se dividir para ocupar muitos lugares no mesmo tempo e experimentar o outro como uma entidade móvel e escorregadiça (MACHADO, 2007, p.99)

Ao pretender conduzir o indivíduo à consciência de sua condição, que consiste na submissão às leis burguesas de representação, os protagonistas dos filmes de Alea não parecem constituir o principal personagem, senão o espectador, quem já não deve apenas contemplar a obra, mas reagir a partir e apesar dela, questionando-se sobre os valores ocultos “de uma determinada ideologia”; o cinema deveria, portanto, ser um fator de desenvolvimento do espectador, competindo à ficção a descoberta do novo e não a mera repetição de ideias pasteurizadas (GUTIÉRREZ ALEA, 1984). A partir desse discurso, a pesquisa buscou mostrar em que medida a reflexão que Alea desenvolve sobre o tema da identificação do espectador com o espetáculo, a qual aparece em seus ensaios teóricos, conecta-se tanto às questões sobre a ideologia do dispositivo cinematográfico quanto às questões sobre a enunciação no cinema, de modo que ambas revelem o caráter pedagógico do seu cinema.

No tocante às ideias desenvolvidas em *Dialética do Espectador*, pode-se destacar a intenção do autor em definir o cinema como espetáculo, isto é, “um fato estético, uma fonte de prazer” que deve, porém, estar condicionado para que o espectador “não perca o caminho de volta à realidade, enriquecido e estimulado espiritualmente para melhor viver nela”. Este caminho de volta somente poderia ser alcançado mediante um “espetáculo socialmente produtivo” que não deveria apresentar a realidade tal como esta se mostra, mas uma realidade que, sendo modificada, tornar-se-ia no espetáculo um momento de ruptura, pois aniquilaria a imagem habitual que dela se tem. Com efeito, o espetáculo será socialmente produtivo se negar “dialeticamente” a realidade, isto é, a realidade cotidiana (os falsos valores cristalizados da consciência cotidiana) e ao mesmo tempo oferecer as premissas de sua própria negação; sua negação como substituto da realidade e como objeto de contemplação. Algo na realidade leva assim o indivíduo a um espetáculo e este, por seu turno, devolve à realidade o espectador, repleto de experiências e estímulos; a realidade cotidiana e a realidade do espetáculo ampliam o entendimento uma da outra, costurando-se entre ambas íntimas tramas.

Fazer um filme, portanto, é dispor de “determinada” maneira os elementos da realidade com o fim de fixar a imagem na película e mais tarde, “selecionar e reordenar” os fragmentos, convertendo-os em uma espécie de sonho controlado, compartilhado; converter o espetáculo numa ilusão que também formará parte da realidade. O cinema trabalha esses fragmentos para produzir choques e associações que, na realidade estão diluídos e apagados. O filme, na condição de uma “realidade-outra”, tem, pois, a possibilidade de dizer ao espectador como reagir diante do espetáculo. Contudo, a “resposta” que se espera do espectador não acontece apenas no momento em que o espetáculo se apresenta, mas também posteriormente, quando este integrará o espetáculo em sua realidade, de modo que “o espetáculo pode ser concebido, então, como uma mediação no processo de penetração da realidade. O momento do espetáculo corresponderia ao momento da abstração no processo do conhecimento” (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.43).

Nas primeiras páginas de *Dialética*, há uma frase de Marx muito elucidativa em que se lê que “o objeto da arte – e analogamente, qualquer outro produto – cria um público sensível à arte e capaz de fruição estética”. O significado dessa citação para a proposta teórica de Alea resume-se em que “a produção não fornece apenas um objeto de consumo; dá-lhe também o seu caráter específico e determinado que o converte, de uma vez por todas, em produto. Em suma, o objeto [a obra artística] não é um objeto

geral, mas um objeto determinado e que tem de ser consumido de uma maneira determinada. Conforme aponta Avellar (1995, p. 275), esta afirmação, que está no centro das inquietações de Alea, evidencia-se no terceiro capítulo do livro quando o autor afirma que é no “gesto” do artista que se pode encontrar o produto de um processo criativo que tivera origem em um ato de contemplação viva da realidade.

Alea desenvolve, a partir da recuperação da função da arte para o “artista da caverna”, a observação de que “este artista subsiste em toda a arte verdadeira uma vez que, apesar de não atrair o bisonte real, mobilizou os caçadores”. Analisa então como os diferentes níveis de compreensão e de interpretação da obra artística se interpenetram e expressam, em definitiva, as múltiplas funções da arte através da história. Segundo suas análises, em cada momento histórico, lança-se luz sobre uma função, negando outras, mas todas fazendo parte de um só corpo da experiência acumulada; de todas subsiste algum elemento valioso que há de ser enriquecido. Com efeito, há de se pensar o espetáculo de tradição burguesa como um instante em que se realiza o desejo de encontrar prazer e descanso depois do trabalho ao mesmo tempo como o instante em que se gera outro desejo (de não agir, de manter a sociedade como está); isto leva a pensar que o espectador não necessariamente é um ser passivo, mas alguém movido por desejos e contradições, que eventualmente poderá ser colocado diante do conflito com os valores defendidos pelo espetáculo. Desse modo, é possível pensar que o espetáculo de tradição burguesa, se não é necessariamente eficaz para atrair o bisonte real, ele seria capaz de mobilizar os espectadores. O artista da caverna então ressurge, porém, com uma nova função agregada pela história. Segundo Alea, a história nos proporcionou outro tipo de artista que opera também com a razão, com a compreensão e, em determinadas circunstâncias, atinge plenamente seu objetivo. Exemplos desses artistas, para Alea, seriam Eisenstein e Brecht, cujas propostas poderiam ajudar a “despertar” a consciência adormecida do espectador.

Para armar sua proposição, Alea estabelece como fundamento a teoria do distanciamento brechtiano para contrapor-se 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 respeita à noção de êxtase (reinvindicando a emoção legítima enquanto geradora de ideias). Ao fazer uma leitura intertextual de ambos, Alea encontra vínculos importantes para a fatura de seus filmes, considerando que é possível ir da imagem ao sentimento e do sentimento à ideia.

De Brecht, o autor se interessou pelas análises sobre o comportamento do espectador no teatro grego, quando aquele afirma que o teatro grego apela menos para os sentimentos do que para a razão. Ao demonstrar que era necessário despertar no espectador a necessidade de compreensão pela via racional mediante o distanciamento, Brecht pretendia revelar por meio de seu teatro algo novo no espectador a partir daquilo que **este** acreditava conhecer, produzindo assim uma separação e uma nova valorização do familiar. Alea vê que Brecht não desconsidera completamente a emoção, mas a comprehende em um nível superior, isto é, a “emoção de descobrir racionalmente” uma verdade. A citação que Alea utiliza de Brecht é nesse sentido muito reveladora:

O efeito de distanciamento consiste em transformar o fato que se pretende explicitar e sobre o qual se deseja chamar a atenção; em conseguir que deixe de ser objeto comum, conhecido, imediato, para transformar-se em algo especial, notável e inesperado. Procura-se, de certo modo, que o subentendido seja o “não entendido”, só com a finalidade de fazê-lo mais comprehensível (BRECHT *apud* GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.60)

O distanciamento não constitui, portanto, um “esfriamento do processo emotivo”, mas algo mais complexo, isto é, produz um processo em que a emoção deve ficar truncada apenas momentaneamente até que “algo novo” seja revelado. Esse distanciamento rompe com o processo de identificação e impede o acabamento deste de modo que o espectador tenha que conservar sua lucidez e seu sentido crítico; o distanciamento conduz o espectador ao sentimento de “espanto” e “surpresa” diante da realidade.

Alea chama a atenção para o fato de que no cinema o germe da atitude de estranheza diante da realidade brota de um feito puramente conjuntural: a mudança de um aspecto da realidade para outro contexto ocorre de maneira menos deliberada que no teatro na medida em que a imagem no cinema é uma imagem “documental”, a qual cria mais facilmente a ilusão de que se está diante da própria realidade. Nesse sentido, as associações de montagem constituem uma modalidade especificamente cinematográfica do efeito de distanciamento que, na visão de Alea, Eisenstein já denominara mediante a definição de “contraponto visual”, ou seja, nos momentos em que a sucessão das imagens pudesse ser disposta numa determinada ordem como motivação para descobrir novos significados. Alea considera assim que o cineasta deve resistir a que os efeitos de montagem se tornem habituais, pois quando assim advém, perde-se a possibilidade de despertar a emoção de novas descobertas.

Alea prossegue, em longas passagens, discutindo a respeito da identificação: o cinema também tem suas peculiaridades, pois as próprias condições do espetáculo cinematográfico (imagens, luz, sombras, sons) contribuem para criar sensação de isolamento e isso também cria estados de transe, em que a consciência pode adormecer. Contudo, o cineasta cubano alerta para a necessidade de se compreender aquilo que conduz ao próprio desejo de identificação, isto é, ao desejo de se reconhecer, de se ver a si próprio a partir de outro ângulo e, para isto, vale-se de uma citação de Althusser, conforme o trecho abaixo:

(...) antes de identificar-se (psicologicamente) com o herói, a consciência espectadora se reconhece com o conteúdo ideológico da peça e nas formas próprias desse conteúdo. Antes de ser a ocasião para uma identificação (consigo mesmo, sob forma de outro), o espetáculo é, fundamentalmente, a ocasião para um reconhecimento cultural e ideológico (...) estamos unidos primeiramente por essa instituição que é o espetáculo, mas ainda profundamente unidos pelos mesmos mitos, pelos mesmos temas, que nos governam sem que percebamos, pela mesma ideologia vivida espontaneamente (ALTHUSSER *apud* GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.61-20).

Isso conduz Alea a pensar que, sem uma transformação do próprio espetáculo, haveria apenas um reforço das ideias aristotélicas, já que a ideologia continuaria sendo pensada em sua aparência externa, na sua superfície e imediatamente, em sua função de nos governar sem que percebamos, conforme apontou Althusser. É necessário, portanto, um espetáculo “desmistificador”, o qual produz um novo espectador, não esgotando em si mesmo a produção de um “critério”, por mais revolucionário que este possa parecer. De acordo com Alea, é necessário levar o espectador às ruas, caminho que deve percorrer quando deixar de ser espectador e se converter em ator de sua própria vida:

A ação paralisante da crítica que se esgota em si mesma tende a consolidar um espírito pequeno-burguês no sentido que não gera uma ação prática, não empurra à ação revolucionária senão a um conformismo decadente ou, no melhor dos casos, a um reformismo de meios tons (...) o reconhecimento do mal e de seu caráter eterno conduz à resignação (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.63).

Retorna então a Brecht, reafirmando a posição do dramaturgo em não negar completamente a identificação; mostra como Brecht fundamenta seu repúdio à “embriaguez” ou ao “êxtase” por meio do conceito de energia desperdiçada, ou seja, não há razão para afastar-se completamente da identificação se ela pode ajudar a criar a atitude crítica do espectador, afinal “domina-se a natureza, obedecendo-a”.

No tocante a Eisenstein, o que primeiro chamou a atenção de Alea foi a possibilidade de um cinema que se contrapunha à única atitude vivida até então pelos cineastas latinoamericanos: o neorealismo, cujo modelo estético assentava-se na intenção em mostrar a realidade tal como era. Nesse sentido, toda a concepção de Eisenstein, enquanto teórico da montagem, exerceu grande fascínio sobre Alea, que primeiro conheceu seus escritos teóricos e, somente mais tarde, seus filmes. Ele mesmo confessa que lhe custou compreender as associações de ideias propostas pelo cineasta russo quando viu os filmes pela primeira vez. No entanto, Alea logo compreendeu que a busca estética de Eisenstein fundamentava-se, sobretudo, na dialética materialista, assim como Brecht. Ao comparar a trajetória intelectual de ambos, Alea conclui, porém, que eles transitaram por caminhos diferentes apesar da base filosófica comum. Isso se tornava evidente quando, por exemplo, Eisenstein afirmava que para colocar o espectador “fora de si” era necessário colocar em cena um personagem agarrado pelo *pathos*, o qual funcionaria como um guia para fazer com que espectador adentrasse na condição desejada: o êxtase. Essa entrega emocional que propõe Eisenstein e que é obtida mediante um comportamento imitativo (que poderia sugerir a mímese aristotélica), em suma, a identificação do espectador com os sentimentos do personagem representado, implicava também a separação de si mesmo, pois significava “uma alteração, uma alienação de si mesmo”. E Alea concorda com Eisenstein quando este justifica essa operação, afirmando que “sair de si mesmo” não significa ir para o “nada”. Compreendeu Alea que essa atitude não era de fato, oposta ao que propunha Brecht, consistindo apenas numa etapa diferente do mesmo processo: transformação do espectador.

A partir dessa constatação, Alea buscou interpretar as razões que explicariam a diferença entre o percurso de cada artista, sendo o primeiro deles o próprio “meio” com que cada um trabalha. Na visão de Alea, Brecht...

“(...) a partir de não considerar a linguagem cinematográfica na sua especificidade, ou seja, a partir de seu desconhecimento dos recursos próprios que o cinema poderia oferecer-lhe e ver nele somente um meio técnico que facilitava a reprodução de uma obra tropeçou com limites expressivos muito estreitos que lhe impediram apreciar as possibilidades de um cinema épico (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.74)

A insistência de Brecht, segundo Alea, indicava que o distanciamento tinha como veículo mais efetivo o “jogo de ator” ao passo que Eisenstein apontava para a diversidade dos elementos afim de produzir a composição desejada para a produção de

choques (enquadramento, narração, música etc). Entretanto, Alea julga que também o cineasta tropeçou em obstáculos que o levaram a desperdiçar forças, pois na sua “busca formal”, acabou por reduzir-se à aposta por um cinema de imagens:

A imagem particulariza, restringe a significação à determinação concreta do objeto, enquanto a palavra permite generalizar, expressar ideias, conceitos, abstrações, além do objeto, das imagens determinadas. Estas, na imediatez de sua representação cinematográfica e a partir do jogo de relações que o exercício artístico promove, podem resultar muito sugestivas e até comovedoras (...) Daí que todo o esforço de Eisenstein para expressar conceitos através do choque de imagens – montagem intelectual – não lhe permitiu alcançar as metas previstas sem o auxílio da palavra. É preciso dizer, no entanto, que esses esforços frutificaram posteriormente numa mais ampla gama de possibilidades expressivas para o cinema (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.74-5).

Ademais, há ainda outros fatores que diferenciam os dois teóricos, segundo Alea sendo necessário investigar no próprio contexto de produção das obras de cada um, os elementos que justifiquem as diferenças entre os dois. Para Alea, Brecht viveu tempos sombrios, de decadência, de derrota, de repúdia e condenação, ao passo que Eisenstein viveu um momento de exaltação, de triunfo, de afirmação, em suma, de identificação emocional. Entretanto, em ambos é possível recuperar os aspectos racionais que conduzem à crítica, apesar dos autores não poderem vivenciar a amplitude de suas questões nem perceber os pontos comuns que tocam os caminhos que percorreram.

A partir desses pressupostos, Alea conclui que “seria um erro, portanto, identificar Brecht com o distanciamento e Eisenstein com o *pathos* sem ter em conta os matizes próprios de cada tendência; matizes que os aproximam e que permitem estabelecer uma ponte entre ambos” (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.84). Entretanto, salienta que tampouco se poderia ignorar a contradição que os separa. Esta não se justifica apenas pela diferença entre a ênfase que um depositou na razão e outro no sentimento, mas nos mecanismos que cada um encontrou para se chegar a uma compreensão emocional do espetáculo. Para Alea, é preciso superar a contradição de maneira lógica e isto se efetuaria apenas ao considerar que o *pathos* de Eisenstein e o distanciamento de Brecht fossem dois momentos de um mesmo processo dialético, ou seja, o *pathos* é a alienação enquanto o distanciamento corresponderia à desalienação. Desse modo, nenhum desses dois “momentos” sozinhos, na visão de Alea, bastam para cumprir plenamente o objetivo proposto, ou seja, transformar a atitude do espectador diante do espetáculo, uma vez que: “Tanto o sentimento, a identificação com o

personagem e o êxtase, quanto a razão, a atitude critica e a lucidez, são momentos necessários” (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.85).

Após interpretar as razões e paixões de cada autor, Alea demonstra seu interesse em compreender as consequências dos mecanismos estéticos utilizados por Brecht e Eisenstein para a sua própria tese sobre a relação espetáculo-espectador. Conclui que para isso é necessário assumir uma atitude coerente com o momento histórico que se vive e com o meio de expressão empregado, em definitiva, no cinema realizado dentro da revolução cubana, tais mecanismos devem ser incorporados numa relação dialética:

Tanto no socialismo como no capitalismo, tanto no teatro como no cinema, é possível encontrar lugar para ambas as posições, mas somente se adotadas como um momento do processo em que estão inseridas. Dialética da razão e da paixão, no marco da relação espetáculo-espectador (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.85).

Sendo assim, Alea admite ser possível incorporar, em uma mesma obra, ambos os momentos, proporcionando ao espectador movimentar-se no desenrolar do espetáculo entre razão e sentimento. Esse movimento permite que o espectador possa comparar o espetáculo à sua própria vida, dado que nela também ele oscila de um polo a outro, isto é, vai da alienação à desalienação diversas vezes. Por isso, a ficção enquanto sinônimo de ilusão deve ser interpretada sob nova chave: a ilusão não necessariamente significa um erro ou um engano, mas um “jogo”, o qual permite transitar do gozo estético a uma lição e finalmente a compreender que “as representações devem ceder passo ao representado”, isto é, à consciência da realidade que as cria. De fato, é mediante a concepção dialética da relação espetáculo-espectador que aparece de forma mais evidente o caráter pedagógico do cinema de Gutiérrez Alea, em que o cinema revolucionário por excelência só se faz possível na medida em que considera o processo de maturação e análise da experiência acumulada. Alea mostrou-se contrário à tese superficial de que era necessário refutar a fruição estética em nome da elevação do nível cultural do povo. Segundo ele, isso era limitante, pois o caráter educativo do cinema não estaria no conteúdo dos filmes, onde muitas vezes se leu que “o conteúdo social deveria ser introduzido sob uma forma atrativa, (...) ornado, temperado de tal maneira que seja agradável ao paladar do consumidor” (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p. 15). O comprometimento político de seus filmes não está, portanto, separado da ideia de uma educação estética:

Algo parecido a proporcionar uma espécie de alimento ideológico de fácil digestão (...) 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 em que se contrapõem, se interpenetram, podendo ocorrer a superação dos mesmos através da realização de um jogo recíproco” (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, pp. 15-6).

A tese central de Alea, aqui apresentada resumidamente, fecha o sexto e último capítulo de seu livro e permite concluir que figura em suas reflexões um percurso histórico sobre diferentes concepções da função de identificação no seio do espetáculo. Quanto à relação entre o caráter pedagógico de seu cinema e as análises encontradas nestes ensaios não se pode afirmar com seguridade que as discussões que empreendeu com respeito à identificação sejam questões teóricas sobre a enunciação no cinema, conforme a pesquisa sugere. Parecem, de fato, mais ligadas às teorias sobre a ideologia subjacente ao dispositivo cinematográfico, o que permite a interpretação segundo a qual a identificação do espectador com o espetáculo foi pensada em termos da função que o cinema pode desempenhar enquanto meio específico com suas técnicas específicas para libertar o espectador de um estado de consciência adormecida. Entretanto, no apêndice do livro, o texto que escreveu para justificar os procedimentos empregados em *Memórias do Subdesenvolvimento* em defesa aos ataques que recebeu por não ser um cineasta comprometido com a revolução, oferece algumas pistas que apontam nesse sentido, isto é, que o caráter pedagógico do filme também se relaciona com questões de enunciação e onde a identificação refere-se aos processos de subjetivação do espectador em relação ao enunciador. Tais questões não serão expostas nesse capítulo senão no decorrer deste trabalho onde se fará o cotejo entre as justificativas de Alea e as análises de diferentes sequências do filme de modo a sustentar a tese de que os procedimentos para marcar o ponto de vista neste filme colaboraram para proporcionar um caráter pedagógico a seu cinema.

Conforme visto anteriormente, a relação entre o pensamento de Alea e a indústria e o movimento cinematográfico ao qual pertenceu deve ser analisada com cuidado quando se interpreta seus filmes. Também com relação às suas “teorias”, não é possível assumi-las apenas como reflexo do *Nuevo Cine Latinoamericano* ou do *ICAIC*. É preciso analisar suas proposições teóricas e seus filmes como terrenos de mediação, isto

é, de possíveis “negociações de sentido”. Não se nega, é claro, que haja, em algum nível, o compromisso com o movimento e com a indústria com os quais trabalhava, porém observando suas escolhas, nota-se que estas não são “determinadas” por um modelo de cinema, mas antes reveladoras de um modo particular de contextualizar o próprio fazer artístico como um elemento de crítica.

Além disso, outros itens também auxiliam na compreensão do projeto pedagógico de Gutiérrez Alea, tal como a importância das obras literárias para configuração de sua cinematografia. Não é pouco relevante que grande parte de suas obras de ficção sejam *adaptações/traduções*. As relações entre literatura e cinema não são uma novidade, mas na América Latina elas assumiram um caráter particular. No artigo *La irrupción del cine en América Latina: modos de ver y de hacer*, o autor Rigoberto Gil Montoya (2002) retrata diferentes momentos desde o aparecimento do cinema no continente como facilitador do conhecimento do “outro” e do diferente até a chamada “urgência da identidade” no plano cultural, perfazendo uma análise bastante detalhada sobre a relação entre a literatura e o cinema. Mostra o forte diálogo entre ambas as artes e em que medida tiveram como mesmo destino a produção da representação da história local.

Boa parte das ficções de Gutiérrez Alea são filmes “históricos” que partiram de personagens literários. Apesar de não ser essa uma característica particular de Alea, dado que muitos diretores latinoamericanos também realizaram adaptações cinematográficas de obras literárias, o que chama atenção é a insistência por esse tipo de filme quando se observa sua cinematografia. Extrapolando o período das vanguardas que caracterizou os anos sessenta e quando o diálogo com os personagens literários nacionais e a inserção de elementos da cultura popular eram frequentes, esse traço parece apontar para aquilo que Alea explicitou em suas reflexões teóricas: “Não adianta nada fazer filmes que tentem promover as mais valiosas ideias revolucionárias se o público não os vê” (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p. 119)⁴⁷, quer dizer, importante para o diretor era descobrir o que mantinha o público assistindo aos filmes, pois só assim seria possível interferir nos modos de recepção da obra artística.

Evidenciou-se que não apenas *Memórias*, mas toda a filmografia de Alea parece apontar para um cinema que se desenvolveu dentro de um sistema, mas também em suas *brechas*, o que mostra que seus filmes são contíguos a um “universo de massas”, carregando o popular e o erudito fundidos e, portanto, alcançando um espectador-leitor

⁴⁷Minha tradução para: “De nada vale hacer películas que intenten promover las más valiosas ideas revolucionarias si el público no va a verlas”.

múltiplo. As propostas estéticas em jogo nos filmes de Alea denotam incorporações de outros cinemas (neorealismo como em *Histórias da revolução*, *nouvelle vague* em alguma medida em *Memórias do Subdesenvolvimento*, comédia pastelão em *Las doce sillas*, o melodrama em *Guantanamera* etc) bem como a recusa de preconizar um estilo único. Em sentido análogo, as intenções pedagógicas de seu projeto cinematográfico resolvem-se frequentemente na integração e tradução de universos de signos tomados de diferentes meios (teatro, cinema, música, literatura), os quais aportam para a concepção de um cinema ao mesmo tempo poético e político ou para um “cinema de síntese”, conforme apontou um de seus críticos à luz da leitura de García Lorca. Mostra que nas obras de Alea há “uma emancipação por meio da qual *a beleza não é um fim dentro da obra, senão fora dela*: em vez de oferecê-la ao receptor para que este a desfrute, prepara-o para buscá-la ou criá-la, sobretudo em sua própria vida” (ÉVORA, 1996, pp. 173)⁴⁸. Ainda nas palavras do crítico, haveria em Alea (seja em suas conferências, seja em seus escritos teóricos) escassas referências à poesia como meio ou como fim de seus filmes, ainda que se possa reconhecer que sua capacidade de conciliar proveitosamente a *criação artística* e a *meditação ensaística* sejam determinantes de um método de busca da beleza. Entretanto, isso sempre foi lido como um caráter eminentemente político que em nada se relaciona com o poético. Longe de ignorar o sentido primeiro, Évora encontra em Barthes confirmação para sua interpretação: “poesia é a busca do sentido inalienável das coisas” (BARTHES *apud* ÉVORA, 1996, p.175). Desse modo, conclui que tanto o cinema quanto os ensaios de Tomás Gutiérrez Alea permitem um “exame” – artístico no primeiro caso, científico no segundo – da alienação, o que confere, portanto, sentido poético a sua obra.

Em *Memórias do Subdesenvolvimento*, entende-se que o exercício de descrição da sociedade é um pretexto para que Alea se posicione enquanto artista, manifestando-se, sobretudo, por meio da intertextualidade. Aproxima-se, pois, da linguagem literária (visto que a obra parte da adaptação do romance de Desnoes), da linguagem teatral (pelas técnicas de *distanciamiento* tomadas de Brecht) e incorpora diferentes estilos cinematográficos (*nouvelle vague*, documentário, neorealismo) pensados segundo a concepção de montagem eisensteiniana. Além disso, incorpora as mais variadas citações: de Buñuel às charges de cartunistas. O filme então sugere um mosaico, cujos

⁴⁸ Minha tradução para: “...una emancipación al cabo de la cual la belleza no es un fin dentro de la obra, sino fuera de ella: en vez de ofrecérsela al receptor para que la disfrute, se le prepara para buscarla o crearla, sobre todo en su propia vida”.

fragmentos não estão dispostos de forma aleatória, pois há ali um critério. A pesquisa buscou mostrar que este critério orienta-se basicamente por um caráter pedagógico.

1.3 Os dilemas do intelectual em foco: as narrativas em trânsito em *Memórias do Subdesenvolvimento*

Memórias do Subdesenvolvimento foi baseado no romance homônimo de Edmundo Desnoes, publicado em 1965 (Ediciones Unión, La Habana). Diferente do filme, o livro não obteve maior destaque, sendo quase sempre lembrado como referência na obra de Alea.

Se a respeito da obra literária há poucos estudos acadêmicos ou análises, existem atualmente muitos trabalhos já publicados sobre o filme, o qual recebeu vários prêmios⁴⁹ e recentemente foi reconhecido como o mais representativo da história do cinema iberoamericano⁵⁰. Os estudos mais importantes são de autores que também investigaram as demais obras de Alea ou o cinema latinoamericano de forma geral, evidenciando seu papel como cineasta do *Nuevo Cine Latinoamericano* ou ainda sua importância como membro do ICAIC. Silvia Oroz (1985), Ambrósio Fornet (1987), José Carlos Avellar (1995), José António Évora (1996), Paulo Paranaguá (2003) e mais

⁴⁹Em 1968 foi selecionado entre os dez melhores filmes lançados no ano pela Seleção Anual da Crítica em Havana, Cuba, recebendo o Prêmio Extraordinário do Jurado de Autores e também o Prêmio da FIPRESCI e o Prêmio da FICC no Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary na antiga Checoslováquia. Em 1970, recebeu o Prêmio FICC no Festival de Hyères na França e o Prêmio Sirena de Varsóvia do Clube da Crítica em Varsóvia, Polônia. Em 1971 recebeu o Diploma de Seleção no Festival Internacional de Cinema de Londres (não competitivo) na Inglaterra. Em 1973 participou da Seleção Anual do New York Times entre os dez melhores filmes exibidos nos Estados Unidos naquele ano, recebendo o Prêmio Rosenthal da Associação Nacional de Críticos Cinematográficos dos Estados Unidos. Entretanto, ele não pôde viajar naquele ano para receber o prêmio por motivos políticos. Em 1975 recebeu o Prêmio Charles Chaplin da Agrupação de Jovens Críticos Cinematográficos em Nova York, Estados Unidos e o segundo Prêmio da Semana Cultural Alcances no Festival de Cine de Cádiz na Espanha. Em 1981 foi selecionado entre os dez melhores filmes do cinema Iberoamericano, em uma pesquisa realizada entre críticos de cinema da América, Espanha e Portugal no Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, na Espanha. No mesmo ano recebeu o prêmio de importância e relevância de um filme no Festival de Capacitação de Críticos de Cinema da Universidade de Ponce em Porto Rico. Em 1985 foi selecionado em 91º lugar entre os 150 filmes que conformam a história do cinema mundial em uma pesquisa realizada pela FICC. Em 1987 foi selecionado pela revista norteamericana Cineaste como um dos dez melhores filmes políticos realizados entre 1967 e 1987 (Cineaste, Vol. XVI, no. 1-2, 1987). Em 1996 recebeu o primeiro lugar na pesquisa realizada entre 36 críticos de 11 países, da Associação de Imprensa Cinematográfica de Cuba, para escolher os melhores filmes latinoamericanos de todos os tempos.

⁵⁰A escolha de *Memórias...* como o melhor filme iberoamericano entre cem elencados, foi publicado no portal NOTICINE.com em 4/2/2009 como resultado de uma pesquisa respondida por profissionais do cinema, críticos, jornalistas, organizadores de festivais e cinéfilos de todo o mundo por correio eletrônico e por votação direta. Este portal foi fundado em 2001 pela mesma equipe de jornalistas que em 1997 criou a primeira publicação sobre cinema iberoamericano na internet: CLAQUETA.com, portal de informação cinematográfica, de visão independente e que está em constante atualização com correspondentes e colaboradores nos principais países da região (México, Argentina, Chile, Colômbia, Cuba).

recentemente Mariana Villaça (2007) são alguns deles aqui na América Latina, ao lado dos estrangeiros Julianne Burton (1986), Michael Chanan (1990), e mais recentemente Nancy Berthier (2005). Desde as mais diferentes perspectivas (relações entre os filmes e a revolução, entre os filmes e os conceitos de tradição e modernidade, entre os filmes e as políticas culturais em Cuba etc), os autores analisaram as obras de Alea tendo como eixo o “viés histórico”, ora concentrando-se apenas nos filmes, ora nas resenhas críticas de outros ensaístas ou ainda entrevistando o próprio diretor. Estes trabalhos não trataram com maior profundidade as “relações comunicacionais” entre as duas obras, ou seja, o trânsito e a interferência entre as linguagens (cinematográfica e literária) e entre os suportes (filme e livro), sendo apenas o estudo de CASTRO (2009) aquele que mais contribuiu para ampliar a compreensão do significado político que assume a adaptação cinematográfica do romance, já não compreendida dentro de uma perspectiva narratológica, mas a partir dos estudos culturais⁵¹.

Nesta pesquisa, buscou-se ressaltar em que medida o romance colabora para o investimento em alguns procedimentos estilísticos adotados pelo filme, reafirmando a complementaridade da literatura e do cinema para o entendimento do caráter revolucionário do filme em questão.

Quando adaptado para o roteiro cinematográfico (1967), do qual o escritor participa ativamente, o romance sofre diversas modificações que podem ser observadas nas edições posteriores. Desnoes recria a obra literária incluindo capítulos extras a partir dos textos escritos para o roteiro ou suprimindo partes da versão original, como é o caso de algumas edições em que omite parcialmente os contos⁵² presentes no livro de 1965. As novas páginas aparecem pela primeira vez em espanhol em edição mexicana (Joaquín Mortiz, Serie del Volador, México, 1975) enquanto a edição norteamericana, traduzida pelo próprio autor (New American Library, 1967) é de fato a primeira que inclui as páginas provenientes do roteiro. Esta apareceu primeiro como *Inconsolable Memories*, pois os editores consideraram que *Memorias del subdesarrollo* guardava ressonâncias de ensaio econômico, mas a partir da edição da Penguin Books, também de

⁵¹O estudo de Astrid Santana Fernández de Castro intitulado *Literatura y cine: Lecturas cruzadas sobre Memorias del subdesarrollo* refere-se a uma recente tese de doutorado apresentada ao Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários na Universidad de la Habana, em 2009 e até o momento não publicada. Também seria possível citar algumas análises de Robert Stam a respeito da relação entre o romance e o filme presentes no livro *A literatura através do cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação* (2008), pp.292-306.

⁵²Os contos mencionados referem-se à literatura produzida pelo protagonista de *Memórias...*que aparecem no final do livro, são eles: *Jack e o motorista*, *Acredite se quiser*, *Yodor* e *What can I do?*

tradução de Desnoes e de 1971, já se retoma o título original *Memories of Underdevelopment*.

Em 2006, Mono Azul, uma pequena editora, localizada em Sevilha, na Espanha, publica uma nova edição em castelhano, a qual aparece enriquecida de prefácio do editor e do autor, porém sem a presença do conto *What Can I do?* que integrava o apêndice de contos⁵³.

Há ainda muitas publicações a outros idiomas, realizadas por diferentes tradutores e, em julho de 2008, pela Fundação Memorial da América Latina, em São Paulo, publicou-se a primeira tradução para o português⁵⁴. Nota-se como ao longo de todos esses anos, a obra continuou sendo publicada e conquistando novos leitores, contrariando o fato de não ter proporcionado o mesmo interesse na crítica ou na pesquisa acadêmica. Curiosamente, quarenta e dois anos depois, Desnoes publica *Memórias do Desenvolvimento* (2007) como continuidade da obra que o consagrou⁵⁵.

Segundo o próprio Alea, a colaboração de Desnoes no roteiro de *Memórias do Subdesenvolvimento* foi essencial, principalmente pelo fato de que o escritor pôde considerar seu romance como um “material cru” e não como obra já completamente acabada. Concordaram que o filme não seria uma “tradução” da obra literária para, segundo o diretor, “não correr o risco de violentar o trabalho do escritor” (GUTIÉRREZ ALEA, 1983, p. 157). Desnoes acompanhou de perto todo o processo de rodagem do filme, dando sugestões e escrevendo cenas inexistentes no livro original, o qual acabou por transformar-se no roteiro que serviu de guia para as filmagens. As imagens de

⁵³Nesta edição, o conto *What can I do?* desaparece do romance. Segundo Desnoes, o conto ficou anacrônico depois da incorporação do texto *Uma aventura nos trópicos*, originalmente criada para o roteiro. Contudo, considero que as questões acerca do debate travado na época a respeito dos horizontes da arte em Cuba, trazidas pelo conto apresentam-se de maneira diferente às do novo capítulo inserido. O conto (sobre um escritor norteamericano que vai a Cuba buscar na convivência com os habitantes da ilha inspiração para escrever enquanto sua esposa, isolada em um hotel, lê um livro de Hemingway) é hábil ao criticar a literatura de reportagem a partir do ponto de vista do personagem (o escritor do conto), enriquecendo a leitura de *Memórias...* com variadas informações sobre o autor (do conto) e sobre o autor (do livro) e evidenciando ainda mais as contradições propostas pela obra.

⁵⁴Desnoes, Edmundo. *Memórias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2008. Tradução de Elen Döppenschmitt. A tradução do romance foi realizada como desdobramento desta tese e do amistoso contato estabelecido com o autor a partir de 2007.

⁵⁵O mesmo personagem, agora nos Estados Unidos, traz reflexões sobre a falta de utopias, sobre a juventude e o envelhecimento numa sociedade onde o capitalismo sobrevive com todas as suas forças. O livro já foi adaptado para o cinema pelo diretor cubano Miguel Coyula em 2009, tendo participado do Festival Sundance em 2010 e sendo exibido para o público brasileiro durante o V Festival Latinoamericano de Cinema de São Paulo em julho de 2010. Contudo, algumas controvérsias sobre a aprovação da nova adaptação fez com que Desnoes escrevesse um novo roteiro para a obra, considerando apenas o epílogo do romance. Para o português a obra foi parcialmente publicada sob o título *Agora é minha vez* (São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2009. Tradução de Elen Döppenschmitt), e inclui o epílogo (*Te Sigo*) e o roteiro (*El padre, la hija y el desconocido*) de autoria de Desnoes e Jorge Regalado.

Sérgio olhando a cidade pelo telescópio, por exemplo, que no filme simbolizam a alienação do personagem em relação ao ambiente no qual está imerso, não fazem parte da obra literária. Já as cenas em que a personagem Elena visita o Museu de Hemingway – também inexistentes na obra original – passam a constituir parte do livro posteriormente, por iniciativa do próprio escritor, quem decide retrabalhá-las e incorporá-las como texto literário nas novas edições conforme mencionamos anteriormente. O mesmo acontece com a cena da gravação da confrontação de Sérgio com a esposa e o final do filme, enfocando a Crise dos Mísseis e tendo como pano de fundo o discurso de Fidel. Gutiérrez Alea, por sua vez, concebeu a visita dos funcionários do Censo Demográfico a Sérgio (que também foram incorporadas ao livro posteriormente) e as sequências sobre a história de Cuba e a invasão de Playa Girón, assim como a inclusão dos fragmentos eróticos suprimidos pela censura de Batista.

Em conversas informais com Desnoes, mantidas no decorrer desta pesquisa, ele mesmo reconheceu que o filme deu projeção ao seu romance dentro e fora de Cuba, sendo necessário, contudo, pontuar tal projeção de acordo às diferentes épocas e contextos:

(...) paradoxalmente, sua difusão em forma cinematográfica não favoreceu a leitura do romance: fora de Cuba, onde sim teve uma grande repercussão, nunca chegou a ser muito popular. É verdade que, este curioso efeito tem muito a ver com o estúpido bloqueio econômico que os Estados Unidos e os governos latinoamericanos amigos mantiveram contra a ilha e que impediu que a primeira edição de Memórias do Subdesenvolvimento (La Habana: Casa de las Américas, 1965) circulasse pelo continente (OVIEDO, 1976)⁵⁶.

Foi somente com a primeira publicação fora de Cuba, em 1976, que o romance realmente se difundiu. Contudo, passados dez anos, tanto o contexto ao qual o livro se refere quanto àquele de leitura haviam mudado, o que também vale para hoje, haja vista que “estamos diante de outro livro – talvez porque os leitores já sejam outros e porque a

⁵⁶ Minha tradução para: “(...) paradójicamente, su difusión en forma cinematográfica no ha favorecido la lectura de la novela: fuera de Cuba, donde sí tuvo una gran repercusión, no ha llegado a ser nunca demasiado popular. Es cierto que, en este curioso efecto, tiene mucho que ver el estúpido bloqueo económico que Estados Unidos y los gobiernos latinoamericanos amigos mantuvieron contra la isla, y que impidió que la primera edición de Memorias del Subdesarrollo (La Habana: Casa de las Américas, 1965) circulase por el continente”.

candente questão cubana teve uma evolução que não estava prevista em nenhum manual marxista nem em nenhum iluso evangelho da esquerda” (OVIEDO, 1976)⁵⁷.

Por outro lado, o convite de Gutiérrez Alea a Desnoes para participar da escritura do roteiro concedeu ao escritor um papel fundamental na difusão das ideias contidas no livro, conferindo-lhe também responsabilidade pela criação do filme, ainda que não haja o reconhecimento deste fato:

Agora estou envolvido em uma campanha sobre a paternidade do filme; *Memórias...* é tanto a obra de Titón como impossível sem meu romance e minha participação no roteiro. Parafraseando Flaubert, “Sérgio sou eu”, coisa que Tomás Gutiérrez Alea não poderia declarar. O diretor é sempre o criador, mas neste caso eu sou o autor. As ideias, a narração, o personagem é inseparável de minha obra. A atitude crítica sobre a revolução começa com meus ensaios e meu romance. Os dois filmes anteriores de Titón, *Histórias da revolución* e *A morte do burocrata* são ambas apêndiculares, a primeira é uma exaltação da luta contra Batista e a segunda parte integral da campanha oficial da dirigência contra a burocração. Inclusive *Morango e chocolate* tem a mesma estrutura narrativa; em vez de um intelectual burguês, o personagem é um homossexual crítico que se coloca fora da revolução. Eu diria que “tanto tem as rédeas Titón quanto Edmundo.” Em Cuba deram a notícia [sobre o filme ter sido considerado o melhor entre os 100 mais votados em recente pesquisa realizada] sem destacar que eu e Titón somos os autores do roteiro. Ninguém veio me felicitar ou entrevistar, embora eu seja o único sobrevivente. Titón está morto assim como Sergio Corrieri [ator do filme], sem o qual o filme teria perdido seu centro, seu ponto de identificação para a maioria dos espectadores (DESNOES, 2009)⁵⁸.

O comentário de Desnoes apresenta relevância, menos por manifestar seu descontentamento pela falta de reconhecimento como autor do filme que por ressaltar a

⁵⁷ Minha tradução para: “estamos ante otro libro – tal vez porque los lectores ya somos otros y porque la candente cuestión cubana ha tenido una evolución que no estaba prevista en ningún manual marxista, ni en ningún iluso evangelio de la izquierda”.

⁵⁸ Trecho de e-mail que o escritor enviou-me em 11/02/2009 a respeito de sua participação no roteiro de *Memórias do Subdesenvolvimento*. Minha tradução de: “Ahora estoy envuelto en una campaña sobre la paternidad de la película; *Memorias...* es tanto la obra de Titón como imposible sin mi novela y mi participación en el guión. Parafraseando a Flaubert, “Sergio soy yo”, cosa que Tomás Gutiérrez Alea no podría declarar. El director es siempre el creador, pero en este caso yo soy el autor. Las ideas, la narración, el personaje es inseparable de mi obra. La actitud crítica sobre la revolución empieza con mis ensayos y mi novela. Las dos películas anteriores de Titón, Historias de la revolución y La muerte del burócrata son ambas apêndiculares, la primera es una exaltación de la lucha contra Batista y la segunda parte integral de la campaña oficial de la dirigencia contra la burocração. Inclusive Fresa y chocolate tiene la misma estructura narrativa; en lugar de un intelectual burgués, el personaje es un homosexual crítico que se coloca fuera de la revolución. Yo diría que “tanto monta Titón como Edmundo.” En Cuba dieron la noticia sin destacar que yo, junto con Titón somos los autores del guión. Nadie me ha felicitado o querido entrevistar aunque soy el único sobreviviente. Titón está muerto y también Sergio Corrieri, sin el cual la película hubiera perdido su centro, su punto de identificación para la mayoría de los espectadores”.

sua responsabilidade em colocar em foco a complexidade que pode chegar a ter o personagem escolhido como protagonista, ou seja, o *escritor*.

No romance, os recursos de ficcionalização de seu próprio autor introduz uma perspectiva especular na obra, o que pode igualmente ser percebido no filme. A presença dos próprios autores no interior da obra, as referências aos livros que leem ou aos filmes que assistem, as diferentes personagens na narrativa, a presença dos contos ou dos documentários, as citações de Montaigne ou de Buñuel, entre tantas outras, permite que se leia as duas obras a partir do “diálogo entre textos dentro de textos”. Mas se no livro, esse jogo formal fica aprisionado em um longo monólogo narcisista, o filme, por seu turno, ao integrar o monólogo subjetivo do narrador-protagonista com o dinâmico contexto da ilha em revolução, produz um efeito de maior complexidade. Resta verificar como o filme investe na principal tese colocada pelo livro: a alienação mental e cultural dos intelectuais subdesenvolvidos.

As teorias da intertextualidade (de Gennette à Kristeva – esta última enraizada e traduzindo literalmente o “dialogismo” de Bakhtin) enfatizam a interminável permutação de textualidades em lugar da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior. Desse modo, afirma-se que o filme *Memórias* longe de ser uma “adaptação” no sentido de traçar prioridades ao redor das sucessões cronológicas dos fatos artísticos ou das dicotomias do tipo autenticidade e influência, original e cópia etc, propõe-se como um ponto de conexão e entrecruzamento uma vez que o importante desde um enfoque policêntrico há de ser o trajeto das conexões que engendram o novo, o contaminado, o híbrido (STAM & SHOHAT, 2006). Ainda, as ideias de crítica literária e literatura de Roland Barthes, do mesmo modo, funcionam analogamente para resgatar a adaptação ao cinema como uma forma de crítica ou “leitura” do romance, que não está necessariamente subordinada a ele ou atuando como um parasita de sua fonte, mas na posição de questionar.

Memórias do subdesenvolvimento, como obra literária, já anuncia seu caráter de transtextualidade (GENETTE, 2005, p. 7), dado que “(...) coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta com outros textos”. Nesta matriz, compreende-se as referências a *O Estrangeiro* de Camus quanto à desolação do personagem frente à impossibilidade de se adaptar e de se integrar à sociedade, o que intensifica a busca do personagem por si mesmo. Abandonado por sua *classe* e sentindo-se completamente só, o personagem de Desnoes afasta-se progressivamente da realidade, deixando que uma sensação absurda de liberdade o invada. Agora que sabe que tem “todo o tempo do mundo para perder o

tempo”, divaga nas páginas de seu diário sobre o imenso vazio que se tornou sua vida. Sendo a realidade incompreensível e absurda, todo o resto perdeu o sentido. Relatos sobre “como é bom dormir até tarde” ou sobre “o desejo de cortar-se as unhas dos pés” correspondem a uma primeira série de registros no diário do protagonista. Registros que são identificados como textos, cujo modelo “existencialista” remete aos romances europeus do pós-guerra, principalmente a Sartre e a Camus:

Su héroe (o anti-héroe, más bien) es una personalidad existencialista: agobiado por la incomunicación con los demás, obsesionado por la resistencia que las cosas y personas ofrecen a su mirada, preocupado puerilmente por los objetos y situaciones triviales (un peine roto, la ropa interior que su mujer ha dejado, una moneda romana etc), víctima de una percepción muy aguda de la fealdad y repugnancia del mundo exterior que, sin embargo se siente morbosamente atraído, etc. El problema esencial del narrador es el de su soledad metafísica: es un “extranjero” en un mundo hostil donde la existencia se ha vuelto una ficción, un engaño intolerable (OVIEDO, 1976)⁵⁹.

Ainda, pode-se afirmar que o autor cubano introduz elementos da obra anterior em um novo circuito de sentido. A partir das memórias do personagem-narrador, Desnoes traz ao leitor a ambiguidade que o novo momento histórico coloca para o escritor mediante uma perspectiva existencialista:

La inauténticidad que la mirada filosófica de Sartre o la visión ética de Camus describen en el mundo contemporáneo, es también descubierta en Cuba por Desnoes pero por razones predominantemente ideológicas y de clase: la revolución está poniendo fin a un mundo en el que – bien o mal – él [Sergio] sobrevivía confortablemente; la revolución abre un vacío bajo sus pies al cual él no tiene nada que oponer. Ni revolucionario ni contrarrevolucionario: un “descastado”, un hombre anónimo que no tiene ninguna fe que renunciar o asumir (OVIEDO, 1976)⁶⁰.

⁵⁹ Minha tradução para: “Su héroe (o antihéroe, más bien) es una personalidad existencialista: agobiado por la incomunicación con los demás, obsesionado por la resistencia que las cosas y personas ofrecen a su mirada, preocupado puerilmente por objetos y situaciones triviales (un peine roto, la ropa interior que su mujer ha dejado, una moneda romana, etc.), víctima de una percepción muy aguda de la fealdad y repugnancia del mundo exterior al que, sin embargo, se siente morbosamente atraído, etc. El problema esencial del narrador es el de su soledad metafísica: es un “extranjero” en un mundo hostil donde la existencia se ha vuelto una ficción, un engaño intolerable”.

⁶⁰ Minha tradução para: “La inauténticidad que la mirada filosófica de Sartre o la visión ética de Camus escriben en el mundo contemporáneo, es también descubierta en Cuba por Desnoes pero por razones predominantemente ideológicas y de clase: la revolución está poniendo fin a un mundo en el que—bien o mal—él sobrevivía confortablemente; la revolución abre un vacío bajo sus pies al cual él no tiene nada que oponer. Ni revolucionario ni contrarrevolucionario: un “descastado”, un hombre anónimo que no tiene ninguna fe que renunciar o asumir”.

Embora seja evidente que na releitura do personagem Mersault, o texto de Desnoes apresente aspectos de *imitação*, operação de hipertextualidade, segundo Genette – na manutenção dos aspectos psicológicos do personagem central – a principal operação efetuada parece ser a *transformação*, especialmente a que deriva de aspectos sociais e culturais:

A transformação séria, ou *transposição*, é, sem nenhuma dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente (...) pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam. Também pela amplitude e variedade dos procedimentos nela envolvidos (GENETTE, 2005, p. 51).

Apostando na subjetividade dada pelo foco narrativo *em primeira pessoa*, conforme a obra avança, nota-se como a figura do escritor vai tornando-se o principal objeto de crítica. A partir de condicionantes sócio-históricas, *Memórias do Subdesenvolvimento* condena sua própria literatura, considerando-a primitiva e elementar⁶¹. Segundo o narrador do romance, se a princípio *Eddy* – referência a Edmundo Desnoes – aderiu ferozmente aos princípios revolucionários, escrevendo romances a partir da análise social e povoando-os com personagens “sem profundidade psicológica” (aludindo ao diálogo com o realismo socialista⁶²), logo, ele se trai e de revolucionário passa a oportunista, pois ao eleger personagens existencialistas, distancia-se daquilo a que deve aspirar um intelectual, ou seja, “dizer a verdade, ainda que esta verdade se perca”. Afirmando ser absurdo existir intelectuais em um país *subdesenvolvido*, já que esta condição por definição exclui tal possibilidade, o narrador afirma ser ainda pior o país que estiver sob o contexto revolucionário. Segundo sua crítica, a revolução torna ainda mais aguda essa impossibilidade, obrigando que o intelectual a considere (dado que a revolução é parte da realidade) e a julgue (dado que a crítica é a atitude do intelectual), o que pode levar o escritor à imobilidade, pois “o artista, o verdadeiro artista – você não sabe, Eddy –, sempre será um inimigo do Estado” (DESNOES, 2008, p. 44). A relação criadora do escritor com seu contexto

⁶¹Podemos notar essa crítica em várias passagens, desde os comentários do narrador sobre o último romance de Eddy (leia-se Edmundo Desnoes) que aludem ao seu romance *No hay Problema* de 1961, assim como sua experiência como jornalista e seus primeiros relatos, que o livro incorpora como um apêndice.

⁶²Uma das marcas do realismo socialista é a construção do “herói positivo”, assim conhecido na URSS. Este corresponde ao herói que é construído gradativamente, através de recursos narrativos. Suas características expressam a coragem, a sabedoria e o entusiasmo pelo socialismo. Geralmente marcado pelo destino trágico, esse herói individualiza uma expressão coletiva, sua monumental dimensão. Para maior esclarecimento acerca deste tema Cf. ROBIN, Régine. *Le réalisme socialiste — une esthétique impossible*. Paris: Peyot, 1986.

abre-se para muitas leituras, oferecendo um texto que amplia as possibilidades de diálogo também com a própria literatura.

Ademais, *Memórias do Subdesenvolvimento* apresenta uma escritura provocada pela convocação de diversas mídias (principalmente o cinema e o rádio) para o texto escrito, revelando o estranhamento do sujeito diante de um mundo que o confunde com uma proliferação de novas mensagens. “A cultura europeia, a formação norteamericana e seus gostos pequeno-burgueses” (OVIEDO, 1976) refletidos na imagem colonizada que aprendeu a reconhecer como sua é confrontada com uma “nova imagem” que a história parece querer imprimir-lhe, levando este sujeito a relativizar as formas de representação. Assim, a confluência de diferentes linguagens aparece tanto no discurso do narrador-protagonista (por meio de suas anotações, de seus contos...) quanto naquele de outros personagens (através dos fragmentos de canções populares, conversas gravadas em áudio, anúncios de publicidade, comentários de filmes, poemas, emissões de rádio etc). A título de exemplo, são citadas duas passagens do livro em que o protagonista recorre à “transcrição” de gravações em áudio que registraram, propositalmente, conversas com outros personagens:

Acho que o gravador já está definitivamente quebrado, ou pelo menos muito estragado. Não vou me dar ao trabalho de consertá-lo. Uma das coisas mais relaxantes é deixar que tudo se quebre, se perca – e não se preocupar –, não se aferrar às coisas e às pessoas. O gravador e Laura se quebraram, se estragaram. De tanto colocar a fita, acho que a resistência se rompeu ou algo assim. A voz vai e vem, de qualquer forma transcrevi toda a conversa. De tanto pôr a fita e ouvir Laura, consegui vislumbrar o fato como algo separado, independente de mim mesmo. Como se escutasse o sofrer de outras pessoas (...) Foi um ato de tortura sadista ter colocado o gravador e tê-la forçado discutir...

(...)Laura estava lendo na cama quando conectei o gravador (...):

- O que você está fazendo?
- Não vê? Lendo...
- Não, eu quis dizer, o que você está lendo?
- Uma coisa banal, frívola e decadente. *The best of everything*(...)

(DESNOES, 2008, p. 58)

Em primeiro lugar, vale destacar que tal recurso, ao descrever o movimento da fita desgastada, permite uma analogia com o desgaste da relação. Mas, além disso, provoca a troca de narrador, ainda que indiretamente, pois a transcrição remete à tentativa de descrever um acontecimento ocorrido de fato e nesse sentido dá ao leitor a sensação de que a subjetividade do narrador abre espaço para a objetividade do discurso gravado que, sendo mais próximo do real, funcionaria como documento. Nesse caso, percebemos na conversa entre Sérgio e Laura os argumentos de cada um em relação à

leitura e ao livro mencionado. Ele, que considera a mulher superficial e a si mesmo como superior porque “tendo cultura” pode ler e ela, encarnando o papel de “frívola, banal e decadente” identifica-se com o livro que lê, mas sem por isso deixar de revelar consciência em relação a sua atitude. Diferente dos comentários subjetivos do narrador, totalmente parciais no julgamento dos outros e da realidade, aqui o leitor pode, ele mesmo, julgá-los a partir de seus próprios argumentos.

Ainda mais revelador deste processo é a gravação da conversa entre Sérgio e um dos funcionários da loja de móveis. Conforme já mencionado anteriormente, esta conversa, também transcrita, transforma-se no conto *Yodor*, revelando que a literatura do narrador nada mais é do que a “realidade ficcionalizada” ou, em outras palavras, o espelho do real:

Dessa época é *Yodor*, talvez o melhor conto que pude escrever na vida, embora não tenha feito nada para isso. Tinha comprado um gravador e de vez em quando coletava conversas sem que as pessoas percebessem. Apenas o que fiz foi deixar somente as respostas e os comentários de Torres e suprimir o que eu dizia. É um pouco longo, como todas as conversas da vida cotidiana, por isso penso suprimir a terceira parte quando passar a limpo (DESNOES, 2008, p.54).

Outras soluções técnicas para a construção de sua narrativa ficcional parecem enfatizar a desconstrução ou hibridismo dos gêneros, tão comum na América Latina⁶³, mesclando, de alguma forma, a crônica com elementos do “novo discurso realista” dos romances. De maneira geral, é possível destacar especialmente o aspecto da autorreferencialidade e do questionamento da instância produtora da ficção.

Neste livro, há um tom irônico latente, que se expressa mediante críticas diversas sobre o contexto histórico e sobre o contexto artístico. Recupera-se, a seguir, o uso do recurso de autorreferência com o intuito de exemplificar como foi possível ao autor fazer a crítica da própria literatura da época, da qual mantinha discordâncias. Esta crítica – que aparece como recurso metalingüístico – expressa-se mediante o comentário do personagem-narrador a respeito da qualidade literária de um escritor amigo seu, sendo que este último é o próprio Edmundo Desnoes ou *Eddy*. Observa-se este ponto na seguinte passagem:

Terminei de ler o romance de Eddy. É de uma simplicidade que me deixou boquiaberto. Escrever isso depois da psicanálise, dos campos de concentração e da bomba atômica é realmente patético. Acho que o

⁶³ Para essa discussão refiro-me especialmente aos textos de Haroldo de CAMPOS (*Ruptura dos Gêneros na literatura latinoamericana* IN: América Latina em sua Literatura , Editora Perspectiva, São Paulo, 1979) e de Susana HOTKER no livro *Fundación de uma escritura: las Crónicas de José Martí*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1992.

fez por oportunismo. O argumento é infantil; um cubaninho desarraigado – com pretensões existencialistas –, depois de fracassar em relacionamentos com uma empregadinha e com uma norteamericana rica, decide integrar-se à vida cubana. Ninguém se integra; o homem é, será sempre um desarraigado (...) Eddy quer que leiam seu romance e exclamem: “É, as coisas eram assim mesmo em Cuba”. Para dizer o que as pessoas já sabem não é preciso escrever um romance. O que é preciso é ensinar a elas aquilo que o homem é capaz de sentir e fazer (DESNOES, 2008, p. 44)⁶⁴.

Nota-se assim as fronteiras pouco demarcadas que separam realidade e ficção, o que levaria a outros questionamentos quanto aos recursos estéticos promovidos pelo escritor e a crítica que teria endereçado aos paradigmas da literatura vigente à época. Quando questionado a respeito da inserção de si mesmo no seio da obra literária, comenta Desnoes (2007) que:

Sim, Eddy [o personagem] sou eu. Quis separar-me do texto, apresentar-me como um personagem dentro da narração, e assim não ter que responder às inevitáveis perguntas sobre se era um diário autobiográfico. Para mim o chamado “realismo” é totalmente irreal, o verdadeiro realismo literário é a experiência definida pela imaginação, o diálogo entre eu e minha circunstância. A única relação implacável, que nos acompanha toda uma vida é a que empreendemos com nós mesmos; somos um, mas vivemos como dois, falando conosco todo o tempo: “não faça isso”, “como você é bobo”, “creio que você a conquistou”, “você se acha um gênio?”... Os contos no final são parte disso, de criar um mundo de espelhos, de ambiguidade... de realidade⁶⁵.

Assim, é possível concluir que há também um caráter crítico literário exercido pelo próprio escritor que, aproveitando-se do recurso da autorreferencialidade, não deixa escapar em sua ficção a possibilidade de comentário ou de interrogação sobre os caminhos da arte:

A distinção entre o crítico e o escritor não está só no caráter segundo e limitado do material do crítico (a Literatura) oposto ao caráter ilimitado e primeiro do material poético ou romanesco (o Universo) (...) Se o escritor interroga o universo, o crítico interroga a literatura,

⁶⁴ A referência aqui é ao primeiro romance de Desnoes, *No Hay Problemas* (1962), um romance aos moldes do realismo socialista.

⁶⁵ Edmundo Desnoes em e-mail enviado a mim em abril de 2007; minha tradução para: "Sí, Eddy [o personagem] soy yo. Quise separarme del texto, presentarme como un personaje dentro de la narración, y así no tener que responder a las inevitables preguntas sobre si era un diario autobiográfico. Para mí el llamado “realismo” es totalmente irreal, el verdadero realismo literario es la experiencia definida por la imaginación, el diálogo entre yo y mi circunstancia. La única relación implacable, que nos acompaña toda una vida es la que sostenemos con nosotros mismos, somos uno, pero vivimos dos, hablándonos todo el tiempo: “no hagas eso”, “eres un cretino”, “creo que la has conquistado”, “crees que eres un genio”... Los cuentos al final son parte de lo mismo, de crear un mundo de espejos, de ambigüedad... de realidad".

isto é, um universo de signos. Mas o que era signo para o escritor (a obra) torna-se sentido para o crítico (enquanto objeto de discurso crítico) e de outra maneira, o que era sentido para o escritor (sua visão de mundo) torna-se signo para o crítico, como tema e símbolo de uma determinada natureza literária. (GENETTE, 1972, p. 146)

Da presença desta metalinguagem – discurso sobre o discurso, segundo Barthes – pode-se deduzir que Desnoes (como crítico e não apenas como escritor) realiza em sua obra de ficção uma metaliteratura, apoiado num mesmo objeto (a própria literatura) e mediante o mesmo material (a escritura). Contudo, quando se torna roteirista de Alea, é dada a ele a oportunidade de reelaborar seu texto inicial, abrindo novos caminhos para a narrativa, presente na obra original. Isso lhe permite alargar tanto a possibilidade de expressão por meio de outras linguagens quanto de sua presença em outros suportes (texto de roteiro, filme).

No instigante exercício de sair da subjetividade do narrador de Desnoes e promover um discurso que fosse também objetivo para seu público, Gutiérrez Alea acrescentou, em vários momentos, o uso de imagens documentais. Ao contextualizar a famosa invasão de Playa Girón, mencionada de maneira indireta no romance, o diretor utiliza fragmentos de documentário, a exemplo de *Muerte al Invasor*⁶⁶ e constroi uma minuciosa análise das classes sociais em Cuba; tal sequência que assume a forma de um ensaio no interior da narrativa ficcional será melhor analisado no próximo capítulo. Aqui, chama atenção o fato de que a passagem do texto literário ao filmico representou novas possibilidades estéticas para o livro de Desnoes, e não apenas a “permanência” da obra literária em outro meio. Entendendo o trabalho de Gutiérrez Alea (juntamente com o próprio Desnoes no roteiro) como “tradução”, é possível compreender tal atividade, conforme comenta Haroldo de Campos, como um dispositivo que desencadeia ou como uma prática que desdobra a operação realizada no primeiro texto:

Tradução como transcrição e transculturação, já que não só o texto, mas a série cultural (o “extratexto” de Lotman) se transtextualiza no imbricar-se simultâneo de tempos e espaços literários diversos (CAMPOS, 1976, p. 10)

Apesar de Haroldo estar se referindo às traduções meramente literárias, a tradução de textos literários para textos filmicos também partem de um processo análogo, uma

⁶⁶ O documentário *Muerte al Invasor* (1961) dirigido por Tomás Gutiérrez Alea e Santiago Alvarez é uma espécie de reportagem sobre a invasão da Baía dos Porcos, ocorrida em 17 de abril de 1961.

vez que se carrega para o novo meio não apenas a história proposta, mas também a forma e o contexto de produção desta (neste caso, leia-se o contexto revolucionário), conjugando-se aí construções espaciais e temporais próprias da primeira mídia às disponibilidades que a nova mídia suporta.

Seria necessário considerar alguns vínculos *a priori* entre o cinema e a literatura, pois a característica híbrida do cinema já comporta em si mecanismos de transferência de códigos de uma linguagem para outra. Segundo Zunzunegui (1995, p. 146), o cinema nasce híbrido desde o início, desde os seus dois elementos básicos componentes: espaço e tempo. Com relação ao primeiro, são os seus laços com a fotografia, através da iconicidade que conectam o cinema com a tradição artística orientada à *mimesis*, por outro lado, a sua dimensão temporal o orienta às áreas da narratividade, como a literatura, por exemplo, ou a música. De modo análogo, ao falar de “narrativa cinematográfica” é preciso verificar a persistência de alguns elementos que são próprios à linguagem literária, tais como instância narrativa, tempo da narração, níveis narrativos, narrador ou herói, funções do narrador e o narratário, enfim, todos os elementos daquilo que Genette (1995) chamou de discurso da narrativa. Entretanto, da possibilidade de introduzir imagens e sons tanto se pode efetuar transformações nas instâncias narrativas do meio literário em seu deslocamento para o cinema quanto ressaltar algumas funções da linguagem em detrimento de outras, recriando performaticamente algumas passagens que no meio anterior eram apenas enunciadas. Esta pesquisa buscou mostrar, sobretudo, a colaboração da voz no filme evidenciando diferentes maneiras de se trabalhar sua materialidade na tradução filmica. Contudo, considerou-se que *Memórias do Subdesenvolvimento* é uma obra que apenas poderia ser compreendida sob o ponto de vista de um processo e que, portanto, possui essa qualidade de ser sempre “inacabada”. Tal *inacabamento* descarta imediatamente uma visão de obra que se justifica como resultado da *inspiração* do artista, sendo esta um fenômeno único e isolado da criação. Contrariamente, entendeu-se o artista em constante movimento e, nesse caso, tanto o filme quanto o livro são compreendidos como busca, plena de possibilidades que nem sempre são alcançadas na completude de sua realização:

Tomando em conta a continuidade do processo e a incompletude que lhe é inerente, há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está sempre por ser realizado. Onde há

qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível (SALLES, 2004, p. 78).

A partir dessa perspectiva, *Memórias do Subdesenvolvimento* não é, como muitas vezes já se leu, o filme mais “acabado” de Alea a partir de um romance “menor” de Desnoes. Nem mesmo é a realização empírica de suas ideias teóricas⁶⁷. Obra híbrida de literatura e cinema, *Memórias...* é antes de tudo, soma. Construída a partir de oralidades, imagens, sons, ruídos e músicas, permaneceu *em trânsito* todos esses anos: da letra à tela, da tela novamente à letra. Ainda que seja possível encontrar exercícios estéticos com fins justificados pelos artistas, a aposta consiste em que, somente do diálogo entre todos os seus filmes, para o caso de Alea, e entre as diferentes versões dos livros de Desnoes, além de suas demais obras, seria possível avançar na compreensão de seus sentidos, uma vez que sendo inacabada, a obra “possui valor dinâmico, na medida em que gera outras obras em uma cadeia infinita” (SALLES, 2004, p. 78). Isso é ainda mais evidente para o livro de Desnoes, haja vista o número de versões diferentes e complementares geradas:

Para mim, o romance desde seu nascimento incluía todas as leituras, inclusive a de Titón. As diferentes interpretações já estavam latentes, na sombra ou à plena luz. Não creio que [a obra] tenha se modificado, não sofreu enxertos, só ampliações e explorações durante os últimos quarenta anos. Os contos [os quais foram retirados parcialmente das últimas versões publicadas], os incluí para revelar facetas do personagem. São convencionais, tradicionais, ninguém os destacaria se não fossem a obra imperfeita do narrador. Ninguém os leria se não fossem as incompetentes tentativas literárias do autor do diário (DESNOES, 2009)⁶⁸.

Nas palavras de Gutiérrez Alea, de acordo com entrevista coletada por um crítico de cinema, é possível reforçar as ideias explicitadas acima:

Memorias del Subdesarrollo reúne uma série de influências que estavam dispersas em mim [grifo meu], coisas que vinha considerando como minhas mas que haviam chegado por distintos caminhos. Aí está o documentário, o cinema mais espontâneo, a reportagem, a ficção e, dentro desta, dramas realistas desenvolvidos convencionalmente, ainda que a estrutura do filme não seja convencional. Disse muitas

⁶⁷ A maior parte dos textos sobre *Memórias* escritos por Alea foi publicada posteriormente ao lançamento do filme em 1968.

⁶⁸ Comentários enviados por e-mail em abril de 2009; minha tradução para: “Para mí la novela desde su nacimiento incluía todas las lecturas, inclusive la de Titón. Las diferentes interpretaciones ya estaban latentes, en la sombra o a plena luz. No creo que haya cambiado, no ha sufrido injertos, sólo ampliaciones y exploraciones durante los últimos cuarenta años. Los cuentos los añadí para revelar facetas del personaje. Son convencionales, tradicionales, nadie los destacaría si no fueran la obra imperfecta del narrador. Nadie los leería si no fueran los torpes intentos literarios del autor del diario”.

vezes que *Memórias...* não pretende ser [uma obra] objetiva; não afirma nada, faz uma proposição e oferece ao mesmo tempo numerosos elementos que servem para discutir essa proposição. Embora soubesse o que estava fazendo, posso assegurar que não tinha uma noção [grifo meu], uma formulação conceitual dos métodos que estava empregando para fazê-lo (GUTIÉRREZ ALEA *apud* ÉVORA, 1996, p. 35)⁶⁹.

Outro importante aspecto nesta reflexão refere-se à propriedade comunicativa da arte. É possível pensar que tanto na semiose promovida pelos signos em busca de um sistema, quanto naquela entre os sistemas e as séries culturais (no sentido de Lotman) seria possível estabelecer vínculos e conectar arte, cultura e sociedade. “A obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade, em geral” (SALLES, 2004. p. 42). Eis assim que os dilemas do intelectual aparecem na forma do livro e do filme através da figura do “autor implícito” ampliando a compreensão do contexto político de Cuba daqueles anos, cujos desdobramentos no campo da própria arte, muitas vezes sob censura, também são postos em evidência:

A crítica feita ao terceiro romance de Desnoes [*Memórias do subdesenvolvimento*] assinalou a maneira como esta obra problematiza o conflito de inserção do intelectual no contexto da sociedade revolucionária. Os comentários (...) enfatizam a peculiar estrutura narrativa do texto, que tem como efeito colocar sob suspeita o gênero ao qual pertence (...) Este mecanismo *sui generis* é o desdobramento evidente entre o narrador das *Memorias* (o *eu* de Malabre) e o escritor real Edmundo Desnoes (RÓDENAS, 1986, p. 336)⁷⁰.

No tocante ao filme de Alea, afirma-se que a partir do personagem central e dos jogos de linguagem cinematográficos há uma “alienação em busca de desalienação”

⁶⁹Minha tradução para: “*Memorias del Subdesarrollo* reúne una serie de influencias que estaban dispersas en mí [grifo meu], cosas que había venido haciendo como mías y que habían llegado por distintos caminos. Ahí están el documento, el cine más espontáneo, el reportage, la ficción y, dentro de ésta, dramas realistas desarrollados convencionalmente, aunque la estructura de la película no sea convencional. He dicho muchas veces que *Memorias...* no pretende ser [uma obra] objetiva; no afirma nada, hace una proposición y ofrece al mismo tiempo numerosos elementos que sirven para discutir esa proposición. Aunque sabía lo que estaba haciendo, puedo asegurar que no tenía una noción [grifo meu], una formulación conceptual de los métodos que estaba empleando para hacerlo”.

⁷⁰Minha tradução para: “La crítica hecha a la tercera novela de Desnoes [*Memórias do subdesenvolvimento*] ha señalado la manera en que esta obra problematiza el conflicto de inserción del intelectual en el contexto de la sociedad revolucionaria. Los comentarios (...) han enfatizado la peculiar estructura narrativa del texto, que tiene el efecto de poner en entredicho el género a que pertenece (...) Este mecanismo *sui generis* es el desdoblamiento evidente entre el narrador de las *Memorias* (el *yo* de Malabre) y el escritor *real* Edmundo Desnoes”.

(ÉVORA, 1996), que deveria ser entendida pelo espectador mediante procedimentos que o levassem à tomada de consciência. Com efeito, nota-se na narrativa a intenção comunicativa do artista que se expressa em atos de reflexão consigo mesmo ou mediante diálogos intrapessoais. Desse modo, os conflitos e a ambiguidade presentes devem ser analisados sob uma chave “crítica”. Quando mal interpretadas, as obras foram vistas como “perigo para a *pureza ideológica*” daquele processo de mudança que se esperava acontecer em Cuba e no qual a arte assumiria papel principal. Porém, segundo os autores, somente era possível avançar cultural e artisticamente, através da crítica de si mesmo:

A crítica social está repleta de imagens desgastadas e de abusados argumentos. O decisivo da obra, como já repeti tantas vezes, está na visão subjetiva, interior do personagem. Nada parecido existia na literatura cubana e escasseia até hoje na literatura de nossa língua. A experiência está embutida nos fatos históricos, mas o trascendente é a ambiguidade crítica [grifo meu] do personagem (DESNOES, 2009)⁷¹.

Ou ainda:

Pensamos que toda obra realizada dentro da Revolução e, sobretudo numa etapa difícil de construção do socialismo, como esta que estamos vivendo, se lançar sobre a realidade um olhar crítico, pode ser utilizada, até certo ponto, pelo inimigo. Principalmente se se trata de uma obra como esta, na qual os problemas colocados não são resolvidos com a imagem final que aparece na tela, mas sim, tendem a prolongar-se para além da sala de projeção; uma obra aberta a uma problemática cujo desenvolvimento ulterior e cuja eventual conclusão colocam-se na consciência do espectador, convidado a refletir [grifo meu] (...) é nesses traços que constituem sua aparente vulnerabilidade, que se enraízam sua força maior e seu alcance revolucionário (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p. 111).

É certo que o regime parece ter sido muito mais duro para com os escritores do que com os cineastas, conforme apontam os trabalhos de Villaça (2007) e Miskulin (2009), os quais analisam algumas contradições entre os intelectuais e os artistas cubanos, bem como as brechas encontradas por alguns artistas no seio de organizações criadas pelo governo de Fidel, tal como o ICAIC ou em algumas editoras e revistas criadas no início do regime e mantidas até a época de realização do filme em questão. O emblemático Caso Padilla, que marcou o início do divórcio entre a intelectualidade

⁷¹ Comentários enviados por e-mail em abril de 2009; minha tradução para: “La crítica social está llena de gastadas imágenes y abusados argumentos. Lo decisivo de la obra, como ya he repetido tantas veces, está en la visión subjetiva, interior del personaje. Nada parecido existía en la literatura cubana y escasea hasta hoy en la literatura de nuestra lengua. La experiencia está empotrada en los hechos históricos, pero lo trascendente es la ambigüedad crítica [grifo meu] del personaje”.

ocidental e o regime castrista, teve sua origem justamente em 1968, quando da publicação do conjunto de poemas intitulado *Fuera de juego*⁷². Este livro que foi objeto de contradição mereceu num primeiro momento o principal prêmio literário cubano, concedido pela *Unión de Escritores y Artistas Cubanos* e mais tarde foi criticado por conter implicitamente críticas à revolução, levando o autor à prisão em 1971.

Ao ser torturado, Padilla termina se retratando e renegando suas críticas ao governo comunista em uma declaração pública dirigida à *Unión de Escritores y Artistas Cubanos* e, mais uma vez, sendo rejeitado por parte dos intelectuais, que então passam a ver as manipulações que o regime impunha aos seus artistas. De qualquer modo, apesar das consequências do caso Padilla serem posteriores ao filme, serve para contextualizar *Memórias* na problemática crise do intelectual, colocando em pauta o polêmico tema da responsabilidade social da arte⁷³ e da problematização da tradição do escritor como encarnação da consciência social.

O livro, narrado em primeira pessoa, conta a história de Sérgio (ainda que seu nome só apareça no filme)⁷⁴ que, abandonado em 1962 por seus parentes e amigos na Havana pós-revolucionária, resolve permanecer na ilha. Na condição de estrangeiro “em casa”, narra suas peripécias e observa à distância a sociedade em que vive. Tenta compreender não apenas os acontecimentos históricos e políticos que o rodeiam, mas igualmente as pessoas. A partir do sentimento de solidão e sem aderir aos princípios revolucionários, o personagem passa o tempo tentando conectar seu passado ao seu presente, sua história pessoal à história de Cuba. Após ter abandonado seu antigo ofício de vendedor e proprietário de uma loja de móveis e sem lugar na nova sociedade, decide assumir-se como um (pseudo)intelectual, anotando suas medíocres reflexões em um diário. Ser escritor, ainda que um escritor frustrado (dado que nunca chega a publicar) representa a possibilidade de uma nova identidade para o burguês Sérgio que, como a

⁷² O poema *En tiempos difíciles*, transcrito a seguir evidencia o motivo pelo qual Padilha foi condenado: “A AQUEL HOMBRE le pidieron su tiempo para que lo juntara al tiempo de la Historia. Le pidieron las manos, porque para una época difícil nada hay mejor que un par de buenas manos. Le pidieron los ojos que alguna vez tuvieron lágrimas para que no contemplara el lado claro (especialmente el lado claro de la vida) porque para el horror basta un ojo de asombro. Le pidieron sus labios ressecos y cuarteados para afirmar, para erigir, con cada afirmación, un sueño (el-alto-sueño); le pidieron las piernas, duras y nudosas, (sus viejas piernas andariegas) porque en tiempos difíciles ¿algo hay mejor que un par de piernas para la construcción o la trinchera? Le pidieron el bosque que lo nutrió de niño, con su árbol obediente. Le pidieron el pecho, el corazón, los hombros. Le dijeron que eso era estrictamente necesario. Le explicaron después que toda esta donación resultaría inútil sin entregar la lengua, porque en tiempos difíciles nada es tan útil para atajar el odio o la mentira. Y finalmente le rogaron que, por favor, echase a andar, porque en tiempos difíciles ésta es, sin duda, la prueba decisiva”

⁷³ Sobre o contexto político que envolvia intelectuais e artistas em Cuba em 1968 Cf. Miskulin, Silvia. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda, 2009.

⁷⁴ No livro a única referência que temos do nome do narrador é seu sobrenome, Malabre.

cidade, está desprovido material e simbolicamente de seu antigo *glamour* (VILLAÇA, 2007). A narrativa desenrola-se a partir dos fluxos de lembrança e de descrições momentâneas sobre a nova realidade registradas no diário, permitindo que o leitor se conecte aos impasses vividos pelo personagem que também nos oferece, no final do livro, seus contos inéditos. A obra constroi-se mediante citações, fragmentos ou excertos literários, de diversos gêneros e por questionamentos do narrador sobre a própria literatura que podem aparecer como diálogos imaginados pelo narrador com outros escritores, ou ainda pelo esclarecimento de sua técnica para produzir seus contos (transcrição de conversas informais) e, assim, a nova e velha sociedade (do ponto de vista cultural, econômico ou político) serão compreendidas pelo filtro da própria literatura.

O ponto de vista *subjutivo* do escritor do diário (Sérgio) sobre si mesmo e sobre os escritores de fato (Desnoes, Carpentier, Montaigne, Hemingway, Neruda, e todos aqueles mencionados direta ou indiretamente) é o do burguês questionando o posicionamento do escritor diante da realidade, conforme podemos observar nos exemplos a seguir:

Faz anos que digo a mim mesmo que se tivesse tempo sentaria e escreveria um livro de contos e que começaria um diário para saber se na realidade sou um cara superficial ou profundo. Nunca deixamos de nos enganar. Só podemos escrever sobre a vida ou sobre a mentira que realmente somos (DESNOES, 2008, p. 12).

Ou:

Eddy [Edmundo Desnoes] é um dos que vão falar na biblioteca sobre o romance contemporâneo. Li no jornal e acho que é na terça-feira. Irei, quero ver o que dirá. O que ele pode dizer do romance além do já dito? E dito bem melhor que qualquer coisa que ele possa expressar em sua vida safada. Carpentier é outro dos que vão falar. Como cronista da barbárie americana, não está nada mal; consegui tirar do subdesenvolvimento a paisagem e a absurda história do Novo Mundo. Mas isso não me interessa. Estou cansado de ser antilhano! Não tenho nada a ver com o Real Maravilhoso; não me interessa a selva, nem os efeitos da revolução francesa nas Antilhas (DESNOES, 2008, p. 44-5).

Sendo um diário sem datas e, portanto, apenas *algumas memórias*, este se constitui como um documento, sobretudo, introspectivo:

Isso é o que busca definir Desnoes por meio de seu narrador-protagonista: o espaço do subdesenvolvimento visto não somente como um âmbito social e histórico real (...) mas, principalmente, como um espaço *mental*: o espaço da alienação intelectual. Nesse espaço

vive, petrificado, o protagonista. Mas também vive "Edmundo Desnoes" (MONEGAL, 1976)⁷⁵.

O fato de se estar diante apenas das palavras deste escritor e, portanto, sujeito a entrar na narrativa a partir de um único foco (o da primeira pessoa) torna mais difícil compreender o possível aspecto crítico da obra, visto que o tempo todo se está diante de um único ponto de vista, que é o da ambiguidade. A maneira como o personagem narra remete ao simplismo dramático e às supostas influências colonizadoras do imaginário latinoamericano, povoando o romance de citações e referências à Europa ou aos Estados Unidos, tal como lemos nas duas passagens que seguem. Ao descrever a sociedade cubana, o protagonista tece sua crítica sobre a burguesia, mas não se desvincula dela, uma vez que seus comentários também produzem a comparação entre *sociedade civilizada e subdesenvolvimento*:

É gostoso – embora ainda não tenha sido civilizado – um bom prato de feijões pretos. Isso ocorre com tudo o que nos rodeia: está mergulhado no subdesenvolvimento. Até os sentimentos do cubano são subdesenvolvidos: suas alegrias e seus sentimentos são primitivos e diretos, não foram trabalhados e herdados pela cultura. A Revolução é a única coisa que caiu na cabeça dos cubanos. Mas daí a que estejamos em dia com os países civilizados, passarão muitos anos. Para mim já é muito tarde. Rimbaud tem menos direito que eu de exclamar: *Il m'est comprendre la revolte. Ma race ne se souleve jamais que pour piller: tels les loups à la bête qu'ils n'ont pas tuée* (DESNOES, 2008, p. 18-9).

Ou ainda:

As senhoras cubanas se vestiam como putas. Pelo menos no povo isso tem alguma graça: as mulheres com os vestidos chamativos e ajustados ao corpo; mas na burguesia cubana dava pena ver essas mulheres cheias de joias, pareciam as amantes de algum comerciante judeu da rua Delancey em Nova York (DESNOES, 2008, p. 19).

O *subdesenvolvimento* que não está apenas no título do livro, aparece em cada página, funcionando como pretexto para que o protagonista-narrador demonstre seu ódio contra a sociedade cubana, pré e pós-revolucionária. O texto do romance documenta a impossibilidade de superação de uma *mediocridade* literária, enquanto seus contos a exemplificam. É a partir deles, contudo, que podemos acessar a realidade

⁷⁵ Minha tradução para: "Eso es lo que busca definir Desnoes a través de su narrador-protagonista: el espacio del subdesarrollo visto no sólo como un ámbito social e histórico real (...) sino, principalmente, como un espacio *mental*: el espacio de la alienación intelectual. En ese espacio vive, petrificado, el protagonista. Pero también vive Edmundo Desnoes".

mediante outros focos narrativos⁷⁶ ainda que a subjetividade permaneça. Tais contos, assim, confirmam o julgamento autocrítico do "narrador": são contos de principiante, em alguns casos, "transcrições" de pequenas anedotas "significativas" à maneira "neorealista" que tanto sucesso teve na literatura hispanoamericana dos anos cinquenta. No romance, aparecem descritas suas primeiras tentativas literárias que ilustram sua trajetória como escritor. A estratégia de inclusão dos contos atenta para a própria estrutura do romance, haja vista que deslocam o foco do campo do significado para centrá-lo no campo dos significantes:

(...) interessantes são os contos pelas anotações que sugere o protagonista no corpo do romance: essa insistência nos efeitos culturais do subdesenvolvimento (que é o tema central), que aparece documentada em suas observações apologéticas. O narrador nos diz: sim, os contos não são muito bons; são até ruins, mas o que querem vocês que eu faça com este subdesenvolvimento (MONEGAL, 1976)⁷⁷.

Em dado momento do romance, o protagonista-escritor rebela-se contra o próprio Edmundo Desnoes, através de críticas literárias, já mencionadas anteriormente. Entretanto, quando se chega a seus contos, reafirma-se a mesma censura, evidenciando que mesmo na possível troca de narradores não se modifica o ponto de vista do autor. No conto *Yodor*, sobre o boneco-robô construído para "brilhar no estrangeiro" como a grande novidade publicitária, nota-se o paralelismo que o autor estabelece com o subdesenvolvimento, em dois níveis. Primeiramente em relação à própria alienação e ao individualismo que conformam a psicologia das personagens e, outro nível, em relação à própria literatura: o conto é *transcrição* das conversas que o autor tivera com um colega de trabalho que lhe contou sobre sua mais audaz criação, um robô (*Yodor*) que anda e fala. O escritor do conto então "edita" a conversa, deixando como texto somente as respostas e eliminando as perguntas que ele mesmo fizera ao colega. O texto produzido enquanto literatura é, portanto, apenas uma *cópia*. É possível interpretar *Yodor* como uma metáfora às avessas do próprio romance *Memórias do Subdesenvolvimento*. No romance, o narrador do diário exerce o parricídio por meio de

⁷⁶ *Jack e o motorista* é narrado em terceira pessoa, assim como *What can I do?* *Yodor*, o mais interessante deles, narrado em primeira pessoa, apresenta-se em discurso direto, como se o protagonista estivesse falando a um suposto ouvinte que nunca lhe responde.

⁷⁷ Minha tradução para: "(...) interesantes son los cuentos por las anotaciones que sugieren el protagonista en el cuerpo de la novela: esa insistencia en los efectos culturales del subdesarrollo (que es el tema central), que aparece documentada en sus observaciones apologéticas. El narrador nos dice: sí, los cuentos no son muy buenos; son hasta malos, pero qué quieren ustedes que haga con este subdesarrollo".

críticas literárias dirigidas a “Eddy”, na realidade, Edmundo Desnoes. Por sua vez, no conto que *espelha* o romance, o boneco de *qualidades questionáveis* termina sendo destruído por seu *criador*, isto é, pelo personagem que narra a estória e que também pressupõe um autor implícito. Ao sacrificar o boneco (portanto a criação) o narrador pode finalmente vingar-se de “Sérgio”, na realidade, “Eddy” ou “Edmundo Desnoes”. Ao escrever *mediocremente como ele*, ao autor dos contos somente resta acabar com a própria obra, sugerindo que “Eddy” deveria ter feito o mesmo⁷⁸.

Ao comparar o livro e o filme, percebe-se que a *crítica* efetuada por Desnoes e Alea – seja nas referências à revolução cubana, aos próprios meios de expressão (literatura e cinema) ou na maneira como é enfocada a relação entre o intelectual e a sociedade –, apresenta diferentes nuances, o que pode ser atribuído basicamente a duas razões: uma mais ligada à própria estrutura dramática e a outra ao contexto de produção das obras. A primeira refere-se à maneira como a realidade é integrada à estrutura dramática. No filme, a possibilidade de inserir as cenas documentais contribuem enormemente para a reflexão do espectador, visto que o choque entre os documentários e a visão subjetiva do narrador é mais explícita, tal como comenta Alea numa entrevista a respeito de *Memórias*:

(...) para acentuar a desintegração social de Sérgio, colocamos o documentário [*Muerte al invasor*] com o julgamento dos invasores da Baía dos Porcos. Chamamos essa sequência de *A verdade do grupo está com o assassino*, cuja ideia está baseada no livro *Moral Burguesa e Revolução*, de León Rozitchner. Quando se julgaram os invasores, a maior parte deles tratou de transferir toda a responsabilidade individual para o grupo. Diziam: *Não era só eu quem torturava, éramos todos*. Era a forma de diminuir a participação individual de cada um e aumentar a coletiva. A sequência termina com uma frase que diz: *Nenhuma das pessoas do grupo se reconhece como parte integrante do sistema que os engendrou*. Essa é uma referência imediata a Sérgio, que vê a revolução de fora, como algo alheio a ele, e tampouco se reconhece como integrante da sociedade anterior [grifo meu] (GUTIÉRREZ ALEA apud OROZ, 1985, pp.108-9).

A reflexão provocada pelo romance é menos evidente que no filme, pois não há choques entre subjetividade e objetividade; é no confronto do texto do diário com os contos (produzidos por seu autor) que se estabelece, mediante espelhamento, a crítica à alienação do protagonista, tal como se pode observar no conto *What Can I do*. O próprio título (mantido em inglês) é sugestivo, mostrando a distância entre “observar e

⁷⁸ Outra interpretação a que se pode chegar é a de que o boneco seja uma alusão a Fidel Castro. Nessa interpretação, pode-se compreender a crítica do escritor à adesão de Cuba ao bloco socialista.

descrever” a realidade e estar “comprometido” com ela, o que revela a constatação da incapacidade do personagem-escritor (Bennett) para transformar a sociedade e lidar com seus problemas. Na pele de um norteamericano que vem passar férias em Cuba, o personagem Bennett decepciona-se com a sociedade com a qual tem contato, o que realça a crítica que o autor do conto (Malabre) quis proporcionar sobre a visão do subdesenvolvimento a partir do ponto de vista do conquistador moderno, segundo a nota de pé de página que o próprio conto apresenta: “*What can I do* é o único conto que publiquei, na revista *Carteles*, e está viciado pela literatura norteamericana da qual pretende debochar” (DESNOES, 2008, p. 106). O fragmento a seguir reproduz a passagem em que Bennett (o intelectual norteamericano) dialoga com sua mulher a respeito do papel da literatura:

— Não continue falando besteira, já li bastante sobre a miséria dos pescadores nesse romance de Hemingway – disse Barbara mostrando-lhe o livro sobre os lençóis.

— Sim, mas isso não é a mesma coisa. Num romance é diferente. No romance você sabe que tudo é mentira e até desfruta indiretamente do sofrimento alheio. A literatura sempre mente, a estética é amoral.

— (...) você tem razão; a literatura é mentira, por isso eu gosto, por isso preferi ficar aqui lendo sobre Cojimar e os pescadores do que te acompanhar nesse lugar tão deprimente e nojento. Até o próprio Hemingway disse que o lugar é de dar nojo.

— Não comprehendo, disse Bennett. Não há nada admirável nesses pescadores. Acho que Hemingway se enganou. Cojimar não é material para um escritor de romances, mas sim para um médico ou sociólogo (DESNOES, 2008, p.116).

Já no texto do diário, o narrador (Malabre) também afirma sua incapacidade de tornar-se um escritor dentro ou fora da sociedade cubana, devido a sua condição de *guzano* e de subdesenvolvido:

Não tenho muitas esperanças de que publiquem aqui os contos, Eddy nem vai prestar atenção. Tentarei retirá-los do país para publicar, mesmo que talvez nem no estrangeiro os publiquem. Aqui não publicariam porque sou um guzano; e fora, porque sou um escritor subdesenvolvido. Estou ferrado. De qualquer forma penso em continuar reescrevendo. E, se puder, escreverei alguns contos novos. Pelo menos morrerei tranquilo: tentei fazer algo em minha vida. É minha ultima ilusão, a última coisa que me resta, a razão que me dou para seguir respeitando-me, para seguir vivendo... Ainda temo que tudo seja como um balão inflável, outra ilusão minha; provavelmente os contos sejam tão subdesenvolvidos como as décimas guajiras de Cheo Alvarez. Bem, enquanto escrever, viverei enganado (DESNOES, 2008, p.48).

Ao confrontar as preocupações de ambos personagens (Bennett e Malabre), Desnoes mostra implicitamente a ambiguidade do escritor, mediante o autor-implícito, ou seja, a ambiguidade dele mesmo frente aos desígnios que a revolução impunha à arte. Escrever sobre a realidade não era tarefa apenas do autor engajado que defenderia os princípios da revolução, mas era assumir a dificuldade deste engajamento e as dúvidas quanto ao papel do intelectual diante dos fatos.

Logo, sobre o contexto de produção das obras deve-se ressaltar que o ano de realização do filme, 1968, refere-se a uma etapa mais avançada em termos de desdobramentos do processo revolucionário, cujas características permitem aprofundar algumas questões que eram impossíveis de se analisar na época em que o romance foi escrito (1965) e menos sobre aquele sobre o qual trata a narrativa (1961-62). Embora o filme tenha como pano de fundo o mesmo momento histórico do livro (o intervalo entre a invasão da Baía dos Porcos e a Crise de Outubro que marca a adesão de Cuba ao bloco socialista), nota-se que o ponto de partida que gira em torno da experiência de um pequeno burguês que se crê intelectual, no filme, dialoga com o contexto de 1968, o qual corresponde a um dos momentos-chave da efervescência política antiburguesa. Isso contribuiu para despertar as inflamadas críticas sobre a escolha de um protagonista intelectual burguês; tanto os setores populistas do governo cubano quanto os setores menos ortodoxos, julgaram-na como um perigo para a pureza ideológica dos processos de mudança que deveriam operar em Cuba. Entretanto, ao carregar na apresentação de alguns personagens e suavizar determinadas posturas, Alea logra contribuir com essa obra para evitar a suposta alienação da Revolução Cubana ao eleger a opção socialista:

No filme os burgueses estão mais tipificados. A mulher do protagonista lê, por exemplo, um *bestseller* norteamericano (*The Best of Everything*), porque viu o sucesso de bilheteria sobre o qual a obra se baseia e quer seguir vivendo nesse mundo de ficção sentimental. No livro, ela está lendo algo mais literário, *The Ballad of the Sad Café*, de Carson McCullers, que recebeu a honra de ser adaptada para o teatro (...) No filme, o protagonista não apenas gasta seu tempo sonhando com infinitas relações eróticas; também alimenta seus sonhos com revistas de nus femininos. No romance é assinante de revistas literárias. No filme o vemos comprando um exemplar de *Lolita* de Nabokov; no romance o livro que está lendo (*No hay problema* de Desnoes) não pertence à categoria dos fáceis de digerir (...) Em todo o episódio do julgamento ao qual o protagonista é submetido por suposta violação de uma menor, omite-se da sentença final que o põe em liberdade as precisas circunstâncias de que um exame médico havia demonstrado que a suposta menor havia sido desflorada muito antes, e que, além disso, dedicava-se à prostituição. (Talvez este segundo detalhe foi omitido do filme porque em 1968 já

não era possível aceitar o reconhecimento oficial de que houve alguma vez prostituição na revolucionária Cuba) (MONEGAL, 1976)⁷⁹.

Alea enfatiza assim algumas das ideias trazidas pelo livro, tomando não apenas a figura do escritor como pretexto para provocar reflexão sobre o caráter burguês do intelectual, mas o questionamento sobre seu papel na sociedade revolucionária mediante o choque entre os diversos pontos de vista. O ponto de vista *subjetivo* de Sérgio que mostra a realidade de maneira depreciativa é desconstruído pelo *distanciamento* obtido com a inserção de cenas documentais que revelam, em muitos casos, o envolvimento da sociedade com a “realidade” e contrastam com *atitude blasé* do intelectual. Além disso, as mudanças súbitas de narradores (protagonista, diretor do filme, os narradores dos documentários, das emissões radiofônicas ou televisivas) que colaboram igualmente para oferecer outros pontos de vista, permitem a organização de um discurso polifônico, o qual comunica contradição e complementaridade nas ideias que alimentam o processo revolucionário.

O *distanciamento* proposto pelas mudanças de ponto de vista e de narradores não são obtidas apenas com a inserção de imagens documentais. É também a partir da repetição de cenas com diferenças quanto à manipulação do áudio que a narrativa poderá alcançar novos sentidos, evidenciando que imagem e som podem aproximar-se ou distanciar-se no que se refere à possibilidade de narrar, dependendo do efeito que se quer alcançar. Como exemplo, podemos citar aquelas cenas da despedida dos familiares de Sérgio no aeroporto. Na primeira sequência mostrada, vemos as imagens com o áudio tomado diretamente do ambiente, assemelhando-se a imagens documentais, dado que também aparecem outras pessoas que se despedem de seus parentes e amigos e, muitas vezes, elas não parecem estar atuando, já que podemos notar seus olhares dirigindo-se para a câmera. Num segundo momento, parte desta sequência é novamente

⁷⁹ Minha tradução para: “En el film los burgueses están más tipificados. La mujer del protagonista lee, por ejemplo, un best-seller norteamericano (*The Best of Everything*), porque ha visto la exitosa película en que se basa y quiere seguir viviendo en ese mundo de ficción sentimental. En el libro, ella está leyendo un libro más literario, *The Ballad of the Sad Café*, de Carson McCullers, que ha recibido el honor de ser adaptada al teatro (...) En el film, el protagonista no sólo se pasa soñando infinitas permutaciones eróticas; también alimenta sus sueños con revistas de desnudos femeninos. En la novela es suscriptor de revistas literarias. En el film se le ve comprando un ejemplar de *Lolita*, de Nabokov; en la novela el libro que practica (*No hay problema*, de Desnoes) no pertenece a la categoría de los que se leen con una mano sola (...) En todo el episodio del juicio a que es sometido el protagonista por supuesta violación de una menor, se omite de la sentencia final que lo pone en libertad las muy precisas circunstancias de que un examen médico había demostrado que la supuesta menor había sido desflorada en época muy anterior, y que además, se dedicaba a la prostitución. (Tal vez este segundo detalle fue omitido del film porque en 1968 no podía ya aceptarse el reconocimiento oficial de que hubo alguna vez prostitución en la Cuba revolucionaria).”

mostrada, porém não podemos ouvir o som. A exclusão do áudio leva-nos a perceber certo distanciamento do personagem em relação às primeiras cenas e, portanto, podemos concluir que se trata de uma recordação ou de uma reflexão de Sérgio. Desse modo, aquilo a que assistimos num primeiro momento apresenta um caráter mais objetivo do que o mostrado na segunda sequência, mais subjetiva e, portanto, mais próxima aos sentidos que assumem para Sérgio: abandono, tristeza, solidão, isto é, *seu* ponto de vista.

Segundo Moreira (2005), em um romance convencional é possível haver um narrador identificável nos rumos da história e no ponto de vista apresentado, em um filme não se pode afirmar o mesmo. O papel do roteirista e do diretor do filme são determinantes na maneira como a história chega ao espectador. Esta é resultado de um ato narrativo que passou pelo compartilhar de vários operadores da linguagem. O ponto de vista, elemento tão ligado ao narrador na narrativa literária, na audiovisual pode (e quase sempre o faz) desvincular-se dele e passear por outros *contadores*. No cinema, devemos levar em consideração duas coisas: a presença da própria câmera que, através da ação de *demonstração* pelas imagens, cumpre o papel de narrador e o caráter dramático, inerente ao formato audiovisual, que confere à representação/atuação dramática um desempenho narrativo que não presenciamos num conto ou romance. Sendo assim, na narrativa audiovisual, o ato de narração, compartilhado tanto pela câmera quanto pelos personagens, são criados “coletivamente” (pelo diretor, fotógrafo, técnico de som, atores), o que pode contribuir para enriquecer a instância do ponto de vista mediante procedimentos técnicos impossíveis na literatura.

Observou-se, no entanto, que é mediante o *distanciamento* que a versão cinematográfica se impõe e quando se nota que as estratégias estéticas adotadas relacionam-se à produção do choque (efeitos dissonantes) entre os diferentes pontos de vista. Tais efeitos são obtidos de diferentes maneiras: por sobreposição ou dissociação de imagens e sons, por congelamento da imagem, por inserções e, sobretudo, pelos diferentes usos da voz. Resta analisar como Gutiérrez Alea trabalha o distanciamento de modo de que este conduza o espectador à crítica a partir da combinação dialética da subjetividade e da objetividade.

Capítulo 2

A desestabilização do ponto de vista como alcance político.

Memórias do Subdesenvolvimento introduz o espectador num tenso e permanente jogo de afirmar e criticar. Nota-se que tal jogo, possibilitado pelo manejo e modulação tanto dos olhares quanto das vozes que informam a realidade, permite ao espectador transitar pelos pontos de vista da autoridade narrativa e dos personagens.

Em relação ao ponto de vista no cinema, este tem sido frequentemente tratado por diferentes autores mediante as mais variadas correntes teóricas (BRANIGAN, 1984; JOST, 1989; ODIN, 1990; METZ, 1991; BAILBLE, 1998; STAM, 2008, 2009; entre outros). *Grosso modo*, na linguagem cinematográfica, o ponto de vista tanto pode ser utilizado no sentido próprio quanto no figurado, isto é, referir-se à posição topográfica, mas também à opinião moral ou ao juízo de gosto sobre um objeto dado (GARDIES, 2007, p.59). Para não reduzir a discussão “à mera problemática das posições da câmera e do modo como esta imita o olhar que o ser humano lança sobre o mundo”, Gardies (2007) apresenta de acordo à revisão bibliográfica, ao menos cinco campos epistemológicos sobre os quais o tema foi tratado, a saber: 1) o *ponto de vista real do espectador*, a partir do qual o corpo trata os estímulos visuais e auditivos transmitidos pelo filme; 2) o *ponto de vista óptico* induzido pela câmera, bem como o *ponto de escuta* formado pelos sons e pela sua mistura e combinação; 3) o ponto de vista a partir do qual, se se trata de imagens narrativas, a história é contada (o que em narratologia designa-se por *focalização*); 4) o ponto de vista que o filme mostra sobre o mundo e que, geralmente, associa-se à *opinião* que o realizador tem sobre os fatos que relata e, finalmente, 5) o ponto de vista *crítico* do espectador uma vez terminado o filme, ou seja, seu *juízo de gosto*.

Considerando que as muitas definições de ponto de vista, algumas vezes contraditórias no interior da teoria cinematográfica abarcam diferentes concepções, esta pesquisa buscou em Branigan (1984) alguns pressupostos teóricos para discutir de que maneira Alea impõe a opinião do realizador ou sua autoridade⁸⁰ de modo que a

⁸⁰ Autoridade no sentido dado por Enrique Fernandez em *Witnesses Always Everywhere: The rhetorical strategies of memories of underdevelopment* In: CHANAN, Michael. *Memories of Underdevelopment. Tomás Gutiérrez Alea, director and Inconsolable Memories. Edmundo Desnoes, author*. New Jersey: Rutgers University Press, 1990.

subjetividade do personagem principal e sua subsequente desconstrução tornem-se um dos principais objetos da crítica que o filme propõe.

Memórias do subdesenvolvimento saiu melhor do que eu esperava. Quis realizar este filme desde o momento em que li a novela homônima de Edmundo Desnoes. O livro é muito cinematográfico (...) Junto com Desnoes estudei outros níveis de leitura cinematográfica do texto. O resultado foi um filme intelectualmente complicado. No livro, dá-se o ponto de vista do personagem; no filme, dou também o meu ponto de vista e privilegio o ambiente que rodeia Sérgio (CAETANO, 1997, p.153)

O texto acima, retirado de uma entrevista com Alea realizada em 1992 por uma jornalista brasileira, reafirma a profícua relação entre o diretor e o escritor e roteirista Desnoes na concepção de *Memórias*, ressaltando, contudo, o posicionamento do primeiro como cocriador: o “ponto de vista” sobre os fatos narrados deveria ir além daquele emitido pelo personagem Sérgio, isto é, deveria incluir “também” a opinião do autor. Na afirmação de Alea nota-se o questionamento sobre o modo como é resolvida a amplitude e a funcionalidade do ponto de vista, o que leva a pensar que a opinião do autor na obra literária não se expressa ou que se confunde com a do personagem.

É certo que o monólogo interior que predomina no livro conduz o leitor a assumir que o ponto de vista do autor literário é escamoteado pela “ambiguidade” do protagonista, principal eixo que estrutura a obra, conforme mencionou o escritor diversas vezes. Tal recurso – muito associado à subjetividade – parece ser a razão que dificultaria ao leitor perceber o distanciamento entre autor, narrador e personagem, impedindo-o de encontrar intervenções do autor que pudessem sinalizar sua crítica às atitudes do personagem. No entanto, de acordo com a discussão iniciada em capítulo anterior, afirmou-se que a inserção dos contos produzidos pelo narrador-personagem no final do livro areja o excesso de subjetividade que impregna o romance ao propiciar outros níveis de focalização mediante novos narradores, ainda que a literatura produzida pelo autor do diário fosse também mediada por sua subjetividade. Como então os contos poderiam funcionar para entregar ao leitor o ponto de vista de Desnoes?

Os contos são talvez o exemplo mais claro dos procedimentos de autorreferencialidade, de dialogismo e de intertextualidade, já expostos na narrativa do diário; por meio deles é possível verificar o jogo entre autor, narrador e personagens e que depende, em última instância, do leitor. Há, pois, deslocamento do ponto de vista, mas o que confunde é a equívoca identificação, por parte do leitor, de personagens com pessoas e de autor real com autor ficcional. Contudo, ao admitir a existência de um

“autor implícito”, figura teorizada pela crítica literária⁸¹, será possível perceber distanciamento entre autor real e ficcional e então assumir que no romance há também uma crítica às atitudes do protagonista e ao modo como ele se relaciona com a realidade:

(...) o autor não desaparece, mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que representa. A ele devemos a categoria de autor implícito, extremamente útil para dar conta do eterno recuo do narrador e do jogo de máscaras que se trava entre os vários níveis da narração (...) O autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história (BOOTH *apud* CHIAPPINI, 1991, p.18-9).

No caso de Alea, observou-se a aposta por realizar um filme onde fosse possível marcar mais explicitamente o trânsito entre a subjetividade e a objetividade do relato, expresso pela relação entre múltiplos pontos de vista, os quais proporcionariam ao espectador uma consciência crítica: “a imagem da realidade oferecida em *Memórias...* é uma imagem multifacetada como um objeto que é contemplado de diversos pontos de vista” (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.102). O desafio proposto pelo diretor consiste, todavia, menos em revelar a existência de vários pontos de vista do que afirmar o seu próprio, mas numa chave muito específica, de modo que isso contribua para que o espectador seja levado a uma determinação da realidade, isto é, “que [a obra] o lance pelo caminho da verdade em direção ao que se pode chamar uma tomada de consciência dialética sobre a realidade” (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.53). Portanto, segundo o autor, essa tomada de consciência “dialética” somente poderia efetuar-se mediante uma narrativa em que primeiro se entregaria a subjetividade do personagem, a qual provocaria a identificação do espectador, logo a “objetividade” do relato, sobretudo por meio das inserções documentais, que em comparação, serviria para evidenciar a alienação do protagonista; apenas por meio do confronto entre as duas (subjetividade e objetividade) nasceria no espectador uma atitude crítica:

⁸¹ Sobre o tema do autor implícito Cf. BOOTH, Wayne Clayson. *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1973; LIMA, Luiz Costa (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002; Dal Farra, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Editora Ática, 1978 e a revisão de CHIAPPINI, Lígia Moraes Leite. *O foco narrativo (Ou a Polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

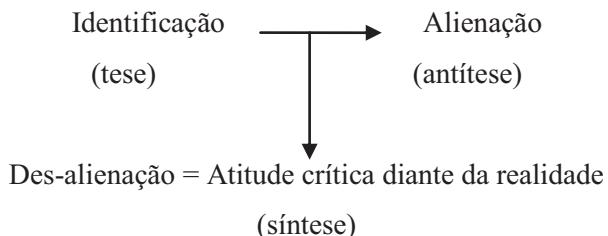


Fig A: Dialética do espectador

Sendo assim, o “seu” ponto de vista (o de “autor”) se expressaria por meio da explanação do método dialético, não podendo ser encontrado nem na subjetividade do personagem, nem na objetividade das cenas documentais; trata-se, portanto, de um ponto de vista que apenas pode ser capturado quando da compreensão da forma do filme e na relação que esta pretende estabelecer com o espectador. Em um nível mais amplo, a “dialética do espectador”, conforme propôs Alea (1984), se efetuará na medida em que o espectador toma consciência da relação entre indivíduo e sociedade de modo que “a interação entre os dois pólos determinará a extensão que a síntese produtiva alcança, a síntese na qual o compromisso social é balanceado pelo crescimento individual e quando indivíduo e sociedade crescem juntos” (SCHROEDER, 2002, p. 58)⁸²

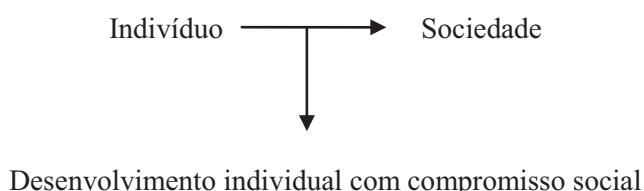


Fig B: Dialética humana⁸³

Nota-se aí a discussão da concepção marxiana de arte onde esta é entendida como um processo que advém da necessidade de objetivação dos homens. Somente a partir das objetivações de outrem, o indivíduo forma sua subjetividade e, a partir dela, pode dar origem a outras objetivações. Assim, todo “produto” artístico-cultural seria resultado dos processos de depuração na subjetividade do indivíduo, mas sempre

⁸²Minha tradução para: “... the interaction between the two poles will determine the extent to which a productive synthesis is reached, a synthesis in which social commitment is balanced by personal growth and society and the individual develop together”.

⁸³Esquemas encontrados em SCHROEDER, Paul. A. Tomás Gutiérrez Alea: the dialectics of a filmmaker. New York: Routledge, 2002, p.57-8

dependente do que este absorveu anteriormente, seja a partir de outras manifestações artísticas, seja a partir de outras condicionantes sociais. Desse modo, a subjetividade será sempre afetada pelo seu entorno, sendo este último em si “a subjetivação das objetivações alheias”. Com efeito, nesta concepção, a arte só pode emergir como fenômeno social, não sendo mais possível entendê-la como produto da genialidade isolada e independente; sem vida social a arte se faz impossível, assim como toda e qualquer objetivação:

O homem apropria-se do seu ser universal de uma maneira universal, portanto, como homem total. Todas as suas relações humanas com o mundo, isto é, ver, ouvir, cheirar, ter paladar, tato, pensar, olhar, sentir, querer, agir, amar, em suma, todos os órgãos da sua individualidade, que são imediatos na sua forma enquanto órgãos comuns são, na sua relação objetiva, ou seu comportamento diante do objeto, a apropriação desse objeto. A apropriação da realidade humana, a maneira como esses órgãos se comportam diante do objeto constitui a manifestação da realidade humana (...) os sentidos do homem social são diferentes dos do homem que não vive em sociedade. 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 (...) A formação dos cinco sentidos representa o trabalho de toda a história do mundo até hoje (...) é necessária a objetivação do ser humano, tanto do ponto de vista teórico como prático, para tornar humano o sentido do homem e também para criar um sentido humano correspondente a toda a riqueza do ser humano. (MARX, 1986, pp.23-25)⁸⁴

Pretendeu-se mostrar nesta pesquisa que os múltiplos jogos entre o ponto de vista do autor, do narrador e do personagem busca explicar, em Alea, a mudança dos níveis de subjetividade e objetividade do relato levando o espectador à reflexão. Interessou também perceber de que maneira o filme pode ser lido como o investimento em mostrar criticamente “a reconfiguração de uma nova subjetividade”, tal como aponta Benjamin (1994). Isto posto, afirma-se uma desestabilização do ponto de vista, a qual funciona para “impedir a completude do processo de identificação do espectador com o espetáculo”, especialmente por não permitir ao primeiro fixar-se no ponto de vista

⁸⁴ Textos originais de Marx retirados dos *Manuscritos Econômicos e filosóficos*, Oeuvres, t.III, pp.118-120 e inseridos em coletânea que organizou vários textos seus e de Engels classificados como textos sobre literatura e arte em geral. Para melhor esclarecimento Cf. MARX-ENGELS. Sobre literatura e arte. Global Editora: São Paulo, 1986. 3^a edição. Tradução: Olinto Beckerman. Coleção Bases 16 (Teoria).

subjetivo do herói. Tal procedimento, tomado de Brecht, diz respeito a um aspecto formal do filme, mas que deve ser considerado em função do seu conteúdo:

Brecht indica que a forma não possui, por si, nenhum valor, não pode, esteticamente falando, pretender a autonomia completa que os formalistas reivindicam a seu favor. A autonomia relativa da forma refere-se só ao fato de que o artista (...) está obrigado, por razões de seu ofício a buscar meios de modelar a realidade, ainda que apareçam a certos núcleos tradicionalistas como artificiais ou difíceis. Neste caso, a forma cumpre o papel de uma técnica. A busca formal que não tenha por fim a reelaboração de novos conteúdos é um jogo vazio, carente de significação e degenera em prejuízo da arte (POSADA, 1970, p.19)

Essa desestabilização, portanto, caracteriza a concepção dialética de Alea e o filme como uma obra ao mesmo tempo aberta e orientada. Tal como o próprio autor afirma, essa “abertura” não deve ser entendida como ambígua, inconsistente, eclética ou arbitrária; a obra deve deixar clara a proposta de indagação da realidade, mas ao mesmo tempo “guiar” o espectador na obtenção de respostas. Assim, constroi, mediante procedimentos de montagem, o processo de apresentação da realidade, seus mecanismos de questionamento e o caminho para a tomada de consciência por parte do espectador, onde se pode afirmar o diálogo com Eisenstein:

(...) com que métodos e meios deve o fato retratado filmicamente ser tratado a fim de que mostre, simultaneamente, não apenas o que é o fato, e a atitude do personagem em relação ao fato, mas também como o autor se relaciona com o fato, e como o autor quer que o espectador receba, sinta e reaja ao fato retratado (EISENSTEIN, 2002, p. 142).

O cineasta e teórico russo concebia o termo ponto de vista, de acordo com a leitura de Branigan (1984), como uma “atitude”, sendo que para aquele um dos problemas mais difíceis da construção de obras de arte diz respeito ao “problema de retratar uma atitude em relação à coisa retratada” (EISENSTEIN, 2002, p.141). Segundo Branigan (1984), a relação entre a teoria de Eisenstein e a ideia de atitude não diz respeito à atitude pessoal do artista, nem à atitude determinada pelo reflexo pavloviano, nem à atitude transcendental (humanismo universal), mas à atitude relativa às normas sociais que é, em sentido amplo, uma atitude política específica. Tal atitude, segundo Eisenstein, deve estar presente nos filmes mediante a existência de um ponto de vista “singular”, mas que é politicamente consistente. Ressalta o cineasta que o novo cinema, comprometido, deveria superar o cinema anterior, o qual filmava um mesmo

evento a partir de vários pontos de vista, mas deveria reunir em um único ponto de vista muitos eventos (EISENSTEIN, 2002). Isso, que até poderia parecer contraditório com a declaração de Alea sobre “a realidade aparecer multifacetada como um objeto contemplado a partir de muitos pontos de vista” não o é, dado que representa apenas uma primeira etapa de construção do filme, isto é, a “apresentação” dos pontos de vista. Para Alea, a tarefa do artista deveria consistir em fazer o espectador compreender que a multiplicidade não o leva a uma melhor compreensão dos fatos, mas que apenas da relação entre os pontos de vista seria possível determinar aquilo que os condiciona e assim armar-se para tomar posição diante da realidade:

De modo que o confronto entre o indivíduo e a sociedade, entre a consciência individual e as circunstâncias históricas que a condicionam de uma maneira ou outra, é levado a cabo através de duas linhas de desenvolvimento que se entrelaçam, dois focos de crítica, duas perspectivas, dois ângulos de visão: um reflete o ponto de vista subjetivo do personagem e outro o ponto de vista “objetivo” dos autores do filme tanto sobre o personagem como sobre a realidade que o envolve, que *nos* envolve (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.108)

Alea parece assim questionar a instância do monólogo interior, predominante na narrativa de Desnoes, como a única “consciência” que deve refletir a realidade, seja para afirmá-la ou para criticá-la. Mesmo considerando Sérgio um crítico da sua realidade, o espectador não deveria identificar-se com ele o tempo todo, pois ele apenas “apresenta” suas contradições, o que não é suficiente para propiciar ao espectador uma tomada de posição. Sérgio não representa a alienação, pois, em alguma medida ele se questiona sobre as contradições e enfrenta a dialética indivíduo-sociedade, a qual pressupõe dimensões econômicas, morais e espirituais. No entanto, sua trajetória no filme não parece direcioná-lo para a “síntese”:

O problema de Sergio é que sua única prova de humanidade autêntica, de síntese da dialética humana, foi através do amor com uma mulher européia [Hanna], e ele incorretamente acredita que a única maneira de experimentar a autêntica humanidade de novo é reproduzir, tanto quanto possível a externalidade daquela experiência. Sua definição de si mesmo é tão rigidamente definida como a de um "burguês branco euro-americанизado" que ele não pode se ver em Laura ou Elena (...) Ele não pode ver em Laura ou Elena a autêntica humanidade que ele detecta em si mesmo. Isto é, a sua velha autodefinição, não funciona mais a seu favor, tanto politicamente (porque a burguesia já não está mais no poder) ou eticamente (porque sua autodefinição impede seu

desenvolvimento pessoal). Ele tenta se desfazer do velho homem, mas não consegue (SCHROEDER, 2002, p.59)⁸⁵

Por isso, ao desestabilizar o ponto de vista, mediante técnicas de distanciamento (apropriadas de Brecht), interrompe-se o processo de identificação entre personagem e espectador, permitindo a este último tomar consciência da natureza da própria contradição, seja aquela do personagem ou a que carrega:

Esta apreciação multilateral do objeto como princípio estrutural do filme não é precisamente a “ambivalência” da qual já falamos, no sentido da ambiguidade ou indeterminação. Ao contrário, é a exasperação de contradições [grifo meu], cujo sentido dentro do filme outro não é senão contribuir para despertar no espectador as inquietações e impulsos para a ação [grifo meu]. Constitui, assim, um incentivo para tomar distância frente à imagem e estimula uma atitude crítica, ou seja, uma “tomada de posição” (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.106)

Apenas quando o espectador chega a compreender a forma do filme seria possível conciliar subjetividade e objetividade, aparentemente em contradição. O próprio termo “ponto de vista” seja ele qual for (do personagem, do narrador ou do próprio autor) que está, segundo Branigan (1984), intimamente relacionado ao conceito de subjetividade, revelaria a maneira como um filme apresenta ou retrata uma história, sendo, portanto, mediante “subjetividade” que se conhece uma estória; pela forma como é contada e percebida; pela lógica de leitura que é estabelecida:

Na teoria da subjetividade, proposta por Branigan, sujeito que vê e objeto que é visto são elementos integrantes da estrutura de representação, em que o sujeito é o produtor da narração enquanto processo de percepção do objeto e este, por conseguinte, é o ponto de atração da atenção do sujeito (SILVA, 2008, p.303)

A presente pesquisa apontou que na concepção de Alea haveria intenção de se questionar tal subjetividade mediante uma série de procedimentos que não apenas contextualizariam a noção de subjetividade, mas funcionariam como base para uma

⁸⁵Minha tradução para: “The problem with Sergio is that his only previous taste of authentic humanity, with the synthesis of human dialectic was through love with a European woman, and he incorrectly believes that the only way to experience the authentic humanity again is to reproduce as much as possible the externals of that experience. His definition of self is so narrowly defined as “White euro-Americanized bourgeois” that he cannot see himself in Laura or Elena (...) That is, his old self-definition no longer works to his advantage, either politically (because the bourgeoisie is no longer in power) or ethically (because that self-definition is impeding his personal development). He tries to discard the old self, but fails”.

concepção política da arte. Conforme já comentado, tal concepção deriva, sobretudo, da intenção de se fazer um cinema construído sob bases dialéticas, permitindo concluir que a “desestabilização do ponto de vista” em *Memórias* pode ser entendida como um modo de se afastar momentaneamente da subjetividade para melhor compreendê-la em sua relação de contradição com a objetividade. Para a defesa dessa proposta buscou-se valorizar o modo como Alea apropria-se tanto das ideias marxistas sobre a arte quanto das leituras específicas de Eisenstein e de Brecht.

Ainda, uma possível interpretação para o filme de Alea poderia hoje ser pensada à luz do pensamento de Robert Kurz (1996) quando este afirma que “o caráter insuportável da contradição, quando essa se manifesta na forma social da alienação inerente à forma-valor, produz, ao divinizar essa contradição mesma, o desejo de uma ausência total de contradição” (KURZ, 1998, p.29). A partir dessa ideia, seria possível, portanto, afirmar que Alea já antecipava alguns desdobramentos relativos à crise do intelectual. Por meio do incômodo provocado pela interrupção da contemplação do espectador, o filme o afasta do protagonista para fazer com que perceba a “realidade” e somente desse modo o espectador é capaz de compreender que o mal-estar causado pela “divinização da contradição”, latente em Sérgio, nada mais é que o “elemento nuclear não apenas do pensamento utópico, mas da razão burguesa em geral” (KURZ, 1998, p.29). O afastamento do espectador da atitude abúlica de Sérgio, desse modo, é o que permite uma tomada de consciência com respeito ao próprio conceito de crítica e quanto ao papel do intelectual no processo revolucionário.

(***)

O primeiro bloco sequêncial⁸⁶ de *Memórias do subdesenvolvimento*, chamado nesta pesquisa de *Despedida de Laura* (com duração aproximada de 13 minutos) é composto por três sequências, as quais revelam as principais estratégias estilísticas concebidas para determinar o ponto de vista do herói e que serão mantidas e aprofundadas ao longo do filme; também apresentam, em menor grau, alguns dos

⁸⁶Ao considerar que o “primeiro bloco seqüencial” inicie com as cenas do aeroporto não se ignora aquela que é realmente a primeira sequência do filme: o baile ao som da orquestra com o suposto assassinato de um contrarrevolucionário. Entretanto, tal sequência integra outro bloco, cujo sentido só poderá se completar ao longo do filme. A preferência pela descrição das cenas em blocos sequênciais deve-se apenas a um critério de análise, mediante o qual se acredita poder contribuir para uma melhor apresentação do “método” empregado por Alea, isto é, construir um filme em cuja forma estivessem presentes os princípios da dialética. Ao desconstruir o filme em blocos, assumindo-os como categorias, não se omite o critério de agrupamento das sequências sugerido pelo diretor: a escolha por uma apresentação segundo capítulos, os quais aparecem intitulados como *Pablo*, *Elena*, *A verdade do grupo está no assassino* e *Uma aventura no trópico*. Tal critério, inclusive, pareceu ser relevante para efeitos de compreensão do sentido político pretendido pelo filme e sobre o qual se comentará mais adiante.

mecanismos de desestabilização. É do contraste entre os blocos e não apenas entre as sequências contidas em cada bloco que melhor se afirma a desestabilização do ponto de vista, por isso também se incluiu na análise sobre o ponto de vista o conjunto de blocos referentes aos *Passeios de Sérgio por Havana* e o capítulo *A verdade do grupo está no assassino* de modo a demonstrar que à medida que o filme avança há um aprofundamento nas relações entre a subjetividade e a objetividade dos fatos narrados, mediante a produção de associações e choques entre as sequências, o que irá tornando mais complexa a própria noção de ponto de vista.

O ponto de vista subjetivo da câmera (POV) e os usos diferenciados da voz (*voz over, voz off, voz-eu*) contribuem para conformar pontos de vista, mas a inserção de cenas documentais, mediante procedimentos variados de colagem, serve tanto para revelar um novo ponto de vista quanto para desestabilizar. Portanto a análise compreendeu também descrever a relação entre os procedimentos a fim de esclarecer a intenção do diretor quanto à manipulação da imagem e do som dirigida à produção de efeitos dissonantes. Percebeu-se nesses efeitos uma intensa colaboração da voz, o que levou a um estudo mais detalhado sobre sua relevância para uma estética revolucionária em outro capítulo.

2.1 Cartografias da subjetividade: a *Despedida de Laura*

Este primeiro bloco intitulado de *Despedida de Laura*, o qual apresenta Sérgio ao espectador, já assinala um dos principais questionamentos do filme: como confiar na subjetividade do protagonista? Considerando que Sérgio, como personagem e narrador ao mesmo tempo, já apresenta seus próprios questionamentos, analisou-se em que medida o filme colabora para que o espectador possa avaliar tais questionamentos a partir da descrição dos procedimentos utilizados para construir o ponto de vista de Sérgio enquanto personagem e enquanto narrador. O ponto de vista do personagem que está, neste caso, muito ligado ao ponto de vista do narrador – comumente conhecido como foco narrativo ou focalização – deve ser analisado com cuidado. Apesar de que em muitos momentos o narrador Sérgio cede sua voz para que o personagem se expresse (como nas tomadas de câmera subjetiva) ou nos momentos em que incorpora polifonicamente o olhar do personagem, conforme discute Branigan (1984), o ponto de vista de um e outro deve ser diferenciado em termos de recursos estilísticos utilizados e este filme parece trabalhar enfaticamente nesse sentido, sobretudo nos jogos propostos

pelas vozes em *off* em relação às imagens apresentadas. Já o ponto de vista do autor, expressando a opinião do diretor bem como sua ideologia, aparece neste bloco fracionado: ora fundido nos demais pontos de vista, ora implicitamente na própria forma do filme.

2.1.1 O Aeroporto

Nesta sequência que dura pouco mais de dois minutos, é mostrada a despedida dos familiares de Sérgio no aeroporto internacional de Havana. O som ambiente de uma voz feminina emitida por um alto-falante (*off*) e alguns poucos ruídos banham as imagens que, ao *estilo documental*, mostram outros passageiros que deixavam Cuba em 1961, conforme lemos nas letras sobrepostas: *Havana, 1961. Inúmeras pessoas abandonam o país*. Na montagem proposta, *planos médios* e *primeiros planos* predominam na cena, exibindo pessoas que transitam pelo aeroporto, outras que se despedem de seus familiares e alguns funcionários do aeroporto.



O estilo documental das primeiras cenas

O protagonista Sérgio surge na multidão, passada a primeira metade dessa sequência, abraçando seu pai e logo sua mãe, sem demonstrar muito entusiasmo. Tais cenas são enfocadas em *primeiro plano*, contrapondo Sérgio em *plano frontal* e os pais em *planos de 1/4*, cujos rostos não são vistos completamente. Finalmente Sérgio esboça um sorriso, emitindo algumas palavras (que não é possível ouvir) a uma mulher (Laura, sua esposa que também é enfocada em *plano de 1/4*), como se também quisesse despedir-se dela. Entretanto, Laura foge ao gesto dele e caminha em direção oposta. Já de costas, vira-se brevemente – como que arrependida – mas opta por seguir seu destino pela porta de vidro que conduz à pista de voo.

A imagem e o ruído de um avião são percebidos pelo espectador. Logo, a câmera realiza uma *panorâmica* até encontrar o rosto de Sérgio, quem – em *plano lateral* – emite um assobio que não se pode ouvir. Fixado o seu rosto, o som do avião dá lugar ao de um freio de ônibus que antecipa a sequência posterior. Em toda a seqüência denominada *Aeroporto* não há emissão de vozes dos personagens a não ser da voz feminina oriunda do autofalante em *off*. Por outro lado, as imagens bastante *objetivas*, quase documentais, parecem cumprir a função de apresentação da personagem. Tal sequência só alcança maior sentido quando em relação com aquela que segue.



Despedida dos parentes segundo a objetividade da câmera

2.1.2 O Ônibus

O *raccord* de som costura esta sequência com a anterior, mediante a continuidade do ruído emitido pelos freios do ônibus que agora se faz presente na abertura desta sequência num *plano quase-relâmpago* que enfoca um motorista conduzindo o veículo sugerido em *plano traseiro*. Um corte transporta o espectador novamente às cenas da despedida dos parentes de Sérgio no aeroporto. Entretanto, apresenta os rostos do pai, da mãe e da mulher de Sérgio, não mostrados anteriormente, marcando a mudança de planos (de *planos de ¼* a *planos frontais*) e indicando novo ponto de vista para a câmera conforme se vê nos fotogramas abaixo. O primeiro refere-se a como foi mostrada a despedida de Laura pela primeira vez, o segundo, quando já era recordação de Sérgio.



Comparação entre tipos de planos na *Despedida de Laura*

Um novo corte introduz um *primeiro plano* de Sérgio sentado no banco do ônibus bocejando, o que reafirma a continuidade do espaço (Sérgio está no ônibus). Por outro lado, tudo o que não está no ônibus, está na mente de Sérgio; são seus pensamentos e que, nesse caso específico, irão se expressar tanto em imagens quanto em *vozes-eu*⁸⁷. As imagens correspondem a uma recordação subjetiva da personagem, marcando o sentido geral da sequência, num *flashback*. A *voz-eu*, que expressa os sentimentos de Sérgio a respeito da situação pessoal vivida, marca a primeira manifestação de uma voz de personagem (aos 04m28s de filme). Sobrepondo-se às imagens de Laura caminhando em direção ao avião (num plano bastante mais longo que o visto na primeira sequência), a *voz-eu* emite juízo sobre a mulher.

Já de volta às imagens no ônibus, Sérgio, um cobrador e alguns passageiros são enfocados em *primeiro plano* enquanto se podem ouvir outras vozes (*in*) do ambiente, seguidas do novo silêncio que se instala, logo após um suspiro de Sérgio. Pela janela do ônibus pode ser visto um *outdoor* em que se consegue ler GIRÓN⁸⁸.

2.1.3 O Apartamento de Sérgio

O assobio de Sérgio – inaudível no final da primeira sequência – é retomado neste momento e se manifesta na forma de um bolero, sugerindo um comentário do autor do filme: Sérgio assobia uma canção popular. Assobio e Sérgio *off* conduzem o espectador a conhecer o apartamento que vai sendo descrito pela câmera; o ponto de vista subjetivo (dado pela câmera) assume o lugar dos olhos de Sérgio⁸⁹. Sua errância pelo apartamento se dá mediante *travellings* realizados com a câmera na mão, ainda que, algumas vezes, se opte por mostrar o ambiente *elipticamente* (por saltos, dado os cortes na montagem): a câmera dirige-se à entrada, à sala, à gaiola de passarinho que está na varanda e finalmente ao corredor que conduz ao quarto do casal, onde se vê de fora a cama. Após uma *panorâmica* (de 180º) do quarto que revela mais detalhes do ambiente, o ponto de vista é trocado; Sérgio é enfocado em *plano médio* sentando-se

⁸⁷ O conceito de *voz-eu*, trabalhado por Chion (1982) e posteriormente retomado por Metz (1991) – melhor desenvolvido no capítulo seguinte – refere-se a uma modalidade de voz em *off* que informa sobre a subjetividade do personagem ou às vozes interiores que falam *para ele*; essa *voz-eu* pode, portanto, narrar, comentar ou suscitar evocações do passado, mas para que funcione como eixo de identificação deve estar registrada de um modo específico de modo que tanto pode subdividir-se em voz-objeto quanto em voz-sujeito.

⁸⁸ O *outdoor* refere-se à vitória cubana no episódio de defesa da invasão das forças contrarrevolucionárias apoiadas pelo governo norte-americano, em abril de 1961, na Baía dos Porcos (Playa Girón) e complementam o sentido do pano de fundo histórico da sequência apresentada sob o título *Havana, 1961. Inúmeras pessoas abandonam o país*, lido ao princípio.

⁸⁹ Há manifestações de movimento com a câmera que simulam o caminhar do personagem.

sobre a cama, tirando os sapatos e logo a gravata. Lança-se sobre a mesma de costas, deitando-se nela, ainda desarrumada, cheia de roupas e cabides, provavelmente deixados pela mulher na arrumação rápida das malas de viagem.

Um segundo plano (*em detalhe e fixo*), mostra uma máquina de escrever em funcionamento; acompanha-se letra por letra a primeira linha de um texto que vai sendo datilografado: *Todos os que gostavam de mim e me chateavam até o último minuto foram embora*⁹⁰. Ouvem-se os ruídos das teclas e por um breve momento vê-se um dedo mover uma das barras de tipo que ficara agarrada no papel. A câmera sugere um ponto de vista subjetivo como se aquilo que o espectador visse fosse o mesmo que Sérgio. Logo após um corte, retoma-se a descrição visual do apartamento de Sérgio, mas agora a ela, sobrepõe-se a *voz-eu* de Sérgio que *reflete* sobre a possibilidade de ser um escritor.



Detalhes do apartamento que vão sendo revelados minuciosamente

Conforme comentado em nota de pé, o livro, diferente do filme, inicia-se com a escritura do diário de Sérgio. Embora as cenas do aeroporto também estejam presentes na obra de Desnoes, aí elas já aparecem como recordações do narrador, enquanto que no filme tanto são recordações quanto acontecimentos. No livro, desde o princípio sabemos que o narrador é o escritor (do diário), porém esta não é a opção do filme. Neste, Sérgio primeiro aparece como um personagem, para aos poucos manifestar-se como narrador, apresentando seus dilemas em relação ao papel do intelectual na Revolução. Esta é a primeira cena em que o tema é sugerido e na qual se retoma as trocas de ponto de vista entre os planos, iniciadas na sequência “Ônibus”. A subjetividade passa, então, a transitar do personagem para o narrador e nem sempre sugerida de modo uniforme: há momentos em que esta se dá apenas pela câmera subjetiva, outras pela combinação entre a câmera subjetiva e a *voz-eu*, outras pela introdução de *vozes off* sobrepostas às

⁹⁰ Tal texto coincide com a frase que abre o livro homônimo de Desnoes.

imagens tomadas do ponto de vista externo ao personagem etc. Mais adiante tal subjetividade – que não acompanhará apenas Sérgio, dado que ele também passa a ser objeto de julgamento do espectador – será problematizada, revelando outros pontos de vista:

Temos, por um lado, a visão da realidade que o personagem nos transmite em suas reflexões e em seus julgamentos críticos [mediante subjetividade]. De outro, temos o próprio personagem como objeto de nosso julgamento. Trata-se de um personagem que observa a realidade como um espectador distante, com suficiente senso crítico capaz de provocar outros julgamentos no espectador do filme (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p. 106).

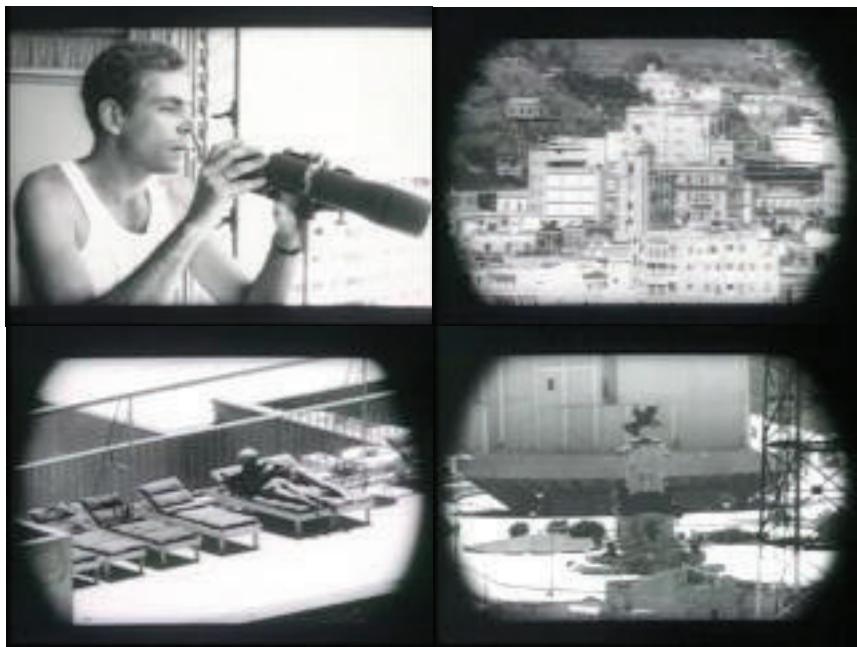
Sérgio, na figura de um anti-herói, é focalizado, portanto, a partir do interior e do exterior de si mesmo, dando ao personagem consistência através de uma consciência.

A troca do plano da máquina que escreve para as imagens do apartamento de Sérgio com a sobreposição dos ruídos, emitidos pelas teclas da máquina de escrever são somados à *voz over* de Sérgio e apesar de este ser um plano bastante curto, torna-se instigante para avaliar questões sobre o ponto de vista. Os ruídos da máquina (som *off*, dado que não se vê mais a máquina) juntos na mesma banda sonora em que está *voz over* de Sérgio, revelam um segundo nível de compreensão para a função dessa voz, muito diferente daquele que se observou na sequência do ônibus.

Nas cenas mostradas na sequência do ônibus, a *voz over* sobreponha-se às imagens da despedida de Laura, segundo um novo ponto de vista da câmera, e por isso alcançavam um sentido de reflexão sobre um acontecimento passado (*flashback*). No caso atual, a *voz over* não acompanha imagens que remetem a um passado, mas pelo contrário elas referem-se ao próprio presente, isto é, reflexões da personagem sobre a própria escritura do texto que vai sendo construído na página em branco, ou seja, a voz que descreve a elaboração do próprio pensamento⁹¹. Independente das imagens vistas (máquina de escrever ou objetos do apartamento) o que conecta o espectador ao momento presente não são as imagens, mas a voz ao som das teclas. Enquanto Sérgio pensa (e seu pensamento é transmitido por sua voz), ele (e o espectador) ouve os sons de sua máquina. A ambiguidade da combinação de imagens do apartamento de Sérgio, sua voz e os ruídos da máquina de escrever é dada pela possibilidade de existir simplesmente uma *voz off* (fora de campo), uma vez que Sérgio poderia estar exprimindo-se em voz alta. As cenas posteriores, entretanto, sugerem cada vez mais o

⁹¹ Neste caso seria mais apropriado falar em *voz-eu*, conforme apontaram Michel Chion e Christian Metz.

predomínio do silêncio que, em suma, marca a solidão da personagem. Algumas cenas são até mesmo inteiramente desprovidas de voz, como a da preparação do café que Sérgio toma (nesta existe apenas os ruídos da xícara e outros, quase imperceptíveis da mastigação ou erupção da personagem) ou o plano em que ele caminha até a varanda do apartamento para ver, através do telescópio, a cidade (nesta ouvem-se ruídos da porta que se abre, dos passarinhos, da colher que mexe o café na xícara).



Imagens subjetivas que simulam o ponto de vista do protagonista

Somente após a troca de planos, a partir do momento em que ele começa a focalizar imagens com o telescópio, pode-se novamente ouvir suas reflexões [“Tudo continua igual...”] que, neste caso, são uma mistura de descrição daquilo que vê e também de reflexão sobre o visto e ouvido. O ponto de vista subjetivo da câmera (mediado pelo telescópio, o que se vê é o que vê o personagem) combina-se com momentos de silêncio e sobreposição de *voz over*.

A câmera simulando o movimento do telescópio focaliza em *panorâmica* um casal que se beija fervorosamente na beira da piscina de um hotel, crianças brincando em uma escola, casas e edifícios com suas roupas penduradas no varal. Em contrapartida, estátuas e monumentos sendo erguidos na cidade e navios de guerra sobre as águas do mar do Caribe afirmam o contraste entre as imagens, revelando a continuidade da vida cotidiana independente dos rumos dos acontecimentos promovidos pela revolução.

A estátua é do General Antonio Maceo (1845-1896), um jovem negro participante na primeira insurreição armada para a Independência de Cuba (1868-1878) que morreu em combate contra as forças armadas da Espanha, o que fez dele um legendário líder cubano (CHANAN, 1990, p.100). A inclusão desta estátua na visão de Sérgio pelo telescópio tem como função provocar o espectador a decifrar o significado contido nos monumentos da cidade e a importância dos heróis nacionais que, como se vê mais adiante, é reforçado pelo discurso de Che incorporado nas reflexões de Sérgio.

Também as reflexões de Sérgio em *voz over* trazem nelas contradição: “Tudo continua igual. Contudo, vejo algo diferente. Mudei eu ou mudou a cidade?” Tal comentário aprofunda-se quando o espectador pode ler o que está escrito no muro de um edifício que o telescópio focaliza: “Esta humanidad ha dicho basta y ha comenzado a andar”⁹², frase que logo em seguida contrasta com a continuação do comentário de Sérgio que a complementa: “(...) como fez Laura e meus pais, que só vão parar em Miami”. Tal contraste pode ser interpretado como crítica, neste caso do próprio Sérgio, à possibilidade da “verdadeira independência a ser conquistada pelos cubanos” que se reduziu, para alguns, ao exílio nos Estados Unidos.



Imagens que se relacionam com os poemas e discursos políticos presentes nas reflexões de Sérgio

Salienta-se que até este momento do filme, todas as estratégias estéticas concebidas por Alea para dar conta do ponto de vista atuam basicamente em apenas um sentido: o ponto de vista do protagonista mediado pelo ponto de vista da câmera e pela combinação entre esse ponto de vista com sobreposição de *voz over*. Inclusive a própria inserção de um telescópio (inexistente no livro e no roteiro original) reforça esse objetivo, conforme se lê nas notas do roteiro do filme, publicadas posteriormente:

⁹² A fonte original da frase pertence ao documento “Segunda Declaração de Havana”, retirada do discurso de Fidel Castro de 4 de fevereiro de 1962. Entretanto, a mesma frase pode ser referência ao Discurso na Assembléia Geral das Nações Unidas de 11 de dezembro de 1964, proferido por Che Guevara, em que este retoma o discurso de Fidel. Embora o filme retrate o período que compreende 1961-1962, o fato de ter sido filmado em 1968 (momento posterior aos dois discursos) permite inferir que a inclusão deste discurso alude a diferentes níveis de intertextualidade. Ainda, ao acrescentar o comentário de Sérgio ao texto, exacerba-se sua polifonia.

A idéia de Sergio com um telescópio em sua varanda não fazia parte do roteiro. Foi concebida apenas alguns dias antes do inicio das filmagens a fim de caracterizar visualmente o papel de “espectador da realidade”, o qual define o protagonista: um personagem que vê e julga a realidade de longe e de cima, em vez de se tornar parte dela (CHANAN, 1990, p.100)⁹³.

Desse modo, até aqui o espectador ainda não tem clara a dimensão política dada pela desestabilização do ponto de vista. Embora já haja trocas de pontos de vista, estas se referem mais à subjetividade e objetividade da câmera (*ponto de vista da câmera*), enfatizando a posição do herói. Dando continuidade a essa mesma cena, o ponto de vista subjetivo dado pela câmera em combinação com a *voz over* cedem passo à objetiva imagem de Sérgio que, ao ouvir sons de passarinho, abandona o telescópio. Dirige-se para a gaiola, situada na varanda, onde encontra um deles morto. Retira-o da gaiola, lança-o edifício abaixo e logo se apoia no beiral da varanda para contemplar a queda do animal. Novamente a *voz over* é retomada com a seguinte frase: “Es hora de partir... oh abandonado! (...) como los muelles en el alba. Todo en tí fue naufragio”⁹⁴. Neste instante, a *voz over* cumpre apenas a função de pensamento de Sérgio (*voz eu*) diante daquilo que ele vê (associação de ideias), ainda que possa sugerir um julgamento, expressando um ponto de vista subjetivo diante da situação. Entretanto, segundo informações encontradas nas notas de roteiro, a inclusão desse plano teve fins puramente decorativos: “No dia em que a cena do telescópio foi filmada, encontrou-se um dos passarinhos morto. Por isso, a sequência foi improvisada e, de certo modo, enfatiza a atitude solitária e irônica do personagem” (CHANAN, 1990, p.100)⁹⁵. Logo, o bocejo de Sérgio é ouvido e novamente instala-se em seu rosto o tédio, não desprovido da contemplação da cidade que sua ação de apoiar-se no beiral da varanda sugere.

Numa segunda parte da mesma sequência do “Apartamento”, um corte conduz a outra cena em que um *plano detalhe* mostra um gravador ligado; uma conversa entre Laura e Sérgio inicia-se em *off* e ambienta todas as cenas a seguir. O *plano fixo* do gravador dá lugar a um *primeiro plano* de Sérgio que, sentado em um sofá, ouve a

⁹³ Minha tradução para: “The idea of Sergio having a telescope on his balcony was not part of the shooting script. It was conceived only a few days before shooting started, in order to characterize visually the role of “spectator of reality” which defines the protagonist: a character who sees and judges reality from afar and above rather than becoming part of it”.

⁹⁴ Fragmento dos *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada* do poeta chileno Pablo Neruda (1924).

⁹⁵ Minha tradução para: “The day the telescope scene was shot one of the birds was found dead. Therefore this sequence was improvised and in a sense it emphasizes the protagonist’s solitude and ironic attitude”.

conversa e as “comenta”, não mais mediante a *voz over*, mas “encenando” por meio de gestos faciais que aprovam, desaprovam e, finalmente, debocham da mulher. Este então se levanta do sofá e em posse de uma revista, se dirige à estante da sala e aprisiona dentro de uma garrafa vazia a revista, em cuja capa se vê a modelo Brigitte Bardot. Nesta sequência, muito curta, é possível que o espectador oscile entre a identificação e a crítica. Conforme comenta Stam (2008), muitas das afirmações de Sérgio soam verdadeiras, especialmente pelo recurso da *voz over* que funciona como comentário ao estilo de um filme documental e que, somadas às suas características de intelectual e inteligente, provocam a identificação do espectador. Entretanto, é possível igualmente perceber uma intenção crítica ao personagem que provém da maneira sutil pela qual o filme vai afirmado a impossibilidade de superação de uma mentalidade subdesenvolvida, cujo caráter burguês de tendência elitista, contradiz seu aparente discurso crítico; essa tendência se expressa, sobretudo, no contraponto visual dado pela câmera que, mostra discretamente a maneira como o personagem organiza sua realidade a partir do “olhar” europeu e onde Cuba aparece como sua mera sombra:

O Sérgio do romance queixa-se de que o destino dos intelectuais subdesenvolvidos é “masturbar-se perante a imagem das mulheres do primeiro mundo”. O Sérgio do filme zomba da mulher cubana, cheia de feijão preto, inferior não apenas em relação às figuras idealizadas da fantasia como Marilyn Monroe, mas também à sua amante anterior Hanna [uma alemã] que, ao contrário de Elena, “não é uma garota cubana subdesenvolvida” (STAM, 2008, p.284)

No presente caso, a alusão à atriz francesa, presa em uma garrafa, torna possível interrogar o gesto de Sérgio e sua crítica em relação a Laura, uma vez que as duas atitudes parecem contraditórias e permitem refletir que, como um antigo “colecionador”, ele, no fundo, compara o que pode “ter” um europeu com suas Brigittes com o que “restou” para um cubano como ele, com sua Laura.



Brigitte Bardot como objeto de coleção

Aqui o problema centra-se em revelar o quanto Sérgio é pouco confiável e que seu ponto de vista sobre a realidade, ou melhor, sua subjetividade é, conforme já aponta o livro de Desnoes, colonizada pelo europeu burguês. Com efeito, a revista dentro da garrafa na estante, ao lado dos outros “objetos de arte” confirma a permanência da atitude do colecionador que quer reproduzir no espaço privado de sua sala as vitrines que expõem seus objetos pelas ruas da cidade. Tal atitude, conforme comenta Benjamin (2007), representaria “a tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção”... Como um colecionador, o personagem agrupa os objetos, totalmente desconectados de suas funções primitivas, estabelecendo novas relações que, longe de serem aquelas da utilidade, situam-se sob a categoria da completude. Sendo assim, “cada uma das coisas torna-se nesse sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém” (BENJAMIN, 2007, p.239). Essa atitude, de natureza eminentemente tática, relaciona-se, conforme aponta Benjamin, com a latente intenção de “possuir” e de “ter” que Sérgio tão bem exemplifica nesta sequência.

Posteriormente e sob a mesma chave, o filme expõe a humanização dos objetos deixados por Laura, dando-lhes uma fisionomia e fazendo com que suas imagens dialoguem com a atitude do protagonista: ao salvaguardar os objetos – fenômenos históricos – de uma existência vazia e atemporal que lhes atribuiu Laura ou até mesmo Sérgio, Alea propõe associação entre a subjetividade da câmera e a objetividade dos planos-detalhes que rebaixam os objetos ao estatuto de mercadorias. À aparente fetichização dos objetos que a câmera subjetiva parece propor corresponde uma crítica ao estilo de vida burguês do qual Sérgio não consegue se distanciar.



A fetichização dos objetos, Laura como mercadoria

No quarto, enfocado num *plano traseiro*, Sérgio retira do armário uma echarpe de Laura. No *plano detalhe* das gavetas de uma cômoda, as mãos dele procuram pelos

adornos deixados pela mulher. Lá encontra um colar de pérolas que é por ele manuseado e deixado sobre o móvel, preferindo um monocular de leitura que, em *primeiro plano*, experimenta em seu próprio rosto, o qual expressa espanto. Um *faux raccord* conduz à imagem da própria Laura que, em posse de outros óculos, lê um livro, sentada na cama. Surpreendida, ela dirige seu olhar para a câmera. No lugar da imagem de Sérgio refletida no espelho, o espectador, contrariando sua expectativa, tem diante de si uma nova imagem subjetiva: a recordação que Sérgio tem de Laura olhando para ele. Este efeito de montagem contribui para criar uma sensação de estranhamento no espectador, de modo que ele crie conexões próprias entre as imagens, dotando-o de consciência⁹⁶.



O uso do *faux raccord* para marcar a relação entre memória e subjetividade

O *plano detalhe* de um batom manuseado por Sérgio é substituído por um *primeiro plano* em que se vê seu rosto sorrir, enquanto o *off* chama atenção para a ironia de Sérgio sobre o discurso de Laura. Seu tom de voz exacerba-se e ele debocha dela. Logo, um *plano frontal* do espelho reflete Sérgio indiferente à conversa gravada. Este desenha sobre o espelho a caricatura de um rosto de mulher com o batom. Novamente, um novo *plano detalhe* da gaveta da cômoda, mostra as mãos de Sérgio à procura de mais vestígios da mulher: camisolas, meias, sutiãs e calcinhas. O protagonista parece vacilar entre amar ou odiar a mulher; ora seu rosto e suas atitudes expressam nostalgia, ora indiferença.

⁹⁶ Em *Cinema 2: Imagem-Tempo*, Gilles Deleuze (1990) analisa este tipo de ferramenta da linguagem cinematográfica, principalmente entre os diretores da chamada *Nouvelle Vague* ou do *Realismo Italiano*, movimentos estes que são referências no filme de Alea. Nesta obra, Deleuze propõe a reeducação do olhar, à luz dos conceitos filosóficos formulados por Bergson a propósito do movimento, do tempo, da duração e da imagem. Mostra que o cinema é o espaço por excelência para a análise das complexas relações entre passado e presente, memória e acontecimento. Para o autor, a câmera funda uma *consciência* que se define não pelos movimentos que é capaz de captar, mas pelas relações mentais e psicológicas nas quais é capaz de entrar. Apesar de não termos adotado Deleuze para compreender a obra de Alea, suas análises para explicar a utilização do *faux raccord* como estratégia que reforça a relação entre subjetividade e memória nos pareceu pertinente para interpretar esta sequência.

Uma nova recordação de Sérgio mostra Laura nua (em *plano relâmpago e traseiro*) entrando no banho. Em *off* ouve-se as risadas de Sérgio em contraste com a entonação de Laura que, irritada, assume estar sendo motivo de chacota do marido. Novamente, um *primeiro plano* de Sérgio mostra-o tocar com as mãos e com o rosto, suavemente, as meias-finas da mulher, o que contrasta com o tom da conversa gravada que é cada vez mais eloquente, ríspido e grosseiro. Travestido de Laura, com roupão, echarpe e atrás da máscara improvisada a partir das meias-finas que agora escondem sua cara, Sérgio encontra-se novamente frente a frente consigo mesmo, fundido na caricatura de mulher que esboçara no espelho. Caretas então surgem de dentro da máscara transparente ao mesmo tempo em que se ouve o fim daquela disputa: “Você é um monstro!”, proclama Laura.



Progressão da transformação de Sérgio em um “monstro”

O desejo de Sérgio de tocar os “objetos” de Laura – ausente – para voltar a possuí-la, subitamente transforma-se na fantasia que tem de ser o *Outro* e, talvez, desta maneira, poder apreender o “objeto”, já fragmentado, que enfrenta no combate travado pelo diálogo que o gravador registrou e que neste momento lhe serve como “material de análise”. Como a própria personagem sugere, ela é “um rato de laboratório para satisfazer seus caprichos” enquanto ele confessa-lhe que “toda essa conversa está sendo gravada”.

Retomar a maneira como esta sequência é construída no romance de Desnoes auxilia a compreender que o modo como é realizada sua transposição para o filme amplia o aspecto crítico da obra. No livro, a subjetiva descrição pormenorizada das ações do protagonista complementa-se pelos sentimentos e reflexões que o protagonista tem sobre as atitudes da mulher. Ao tentar refazer o possível trajeto dos objetos “dispersos” deixados por Laura, Sérgio a recorda, mas também percebe o valor dessa desordem enquanto inscrição da história:

Deixou tudo na gaveta como se ainda estivesse vivendo aqui comigo. Ainda não decidi se jogo fora ou deixo aí; não tenho certeza se suas coisas me tranquilizam ou se me dão medo (...) Incomoda-me deixar para trás algum rastro, as pegadas, qualquer objeto que os outros possam utilizar para julgar-me. Queria que ficasse somente a ordem que eu dei às minhas próprias coisas (...) Laura não vê as coisas assim. Contei dezoito batons diferentes. E isso porque ela dizia que não havia nada em Havana! (...) Os nomes das cores são realmente exóticos: Black Magic, Café Expresso, Mango Sherbet, Pink Champagne, Aqua Rosa, Pastel Red, Chianti... Tons com pequenas diferenças. Na verdade nunca prestei atenção em como mudavam o tom rosado de seus lábios de acordo com a hora do dia e o vestido (DESNOES, 2008, p.16).

Essa passagem do romance permite um diálogo com Benjamin (2007) ao comentar sobre o empreendimento do colecionador na luta contra a dispersão, sendo a retomada do passado uma atitude em que é possível rastrear a gênese e a classificação dos objetos. Ao encontrar os objetos de Laura, o protagonista localiza a experiência do colecionador na mulher e demonstra contradição diante dessa constatação: “não tenho certeza se suas coisas me tranquilizam ou se me dão medo”, o que traz sua atitude reflexiva para o primeiro plano, ou seja, ele seria como ela? Mas ao afirmar “Queria que ficasse somente a ordem que eu dei às minhas próprias coisas” ele desconstroi qualquer possibilidade de que ele possa ser diferente, ainda que não possa dar conta disso. Como Laura, como qualquer colecionador, Sérgio tenta despir os objetos do caráter de mercadoria para dar a eles um valor afetivo, atribuído de acordo à maneira como os organiza em sua coleção: “(...) os dados objetivos, assim como os outros, forma para o autentico colecionador em relação a cada uma de suas possessões uma completa enciclopédia mágica, uma ordem no mundo, cujo esboço é o destino de seu objeto” (BENJAMIN, 2007, p.241).

Porém, ao fazer referência aos batons, cujos múltiplos nomes revelam a perda do poder nomeador da palavra transformada em mero meio de comunicação, o protagonista traz como reflexão o estado de “desenraizamento” do homem e a incapacidade de articular suas experiências com o concreto, revelando nesta descrição a fragmentação que caracteriza o meio em que se encontra o personagem e, portanto, seu caráter de alegorista. Mais adiante prossegue:

Esfreguei entre os dedos um dos pares de meias-finas que deixou e escutei com deleite como chiavam as fibras sintéticas, do mesmo modo como quando lhe roçavam as pernas ao caminhar (...) Tinha os olhos esbranquiçados, como os místicos ou os amantes. Cheguei à conclusão de que gosto de ver suas coisas assim nas gavetas, a roupa

no armário e os sapatos jogados lá dentro. É como se ainda a possuísse. Na verdade, era feita de todas as coisas que vestia e guardava. Os objetos que a rodeavam e que ela utilizava eram tão parte dela como seu próprio corpo. Os objetos são menos ingratos que as pessoas. Também deixou um vulgar Chanel N° 5. Laura era a soma de todas essas coisas. Com tudo o que me deixou, posso até fazer amor com ela novamente (DESNOES, 2008, p.17)

O caráter “colecionador” que primeiro aparece associado à Laura para logo se transformar em um sintoma é então substituído pelo caráter “alegórico” quando então objeto e Laura são colocados no mesmo nível e onde a fetichização dos objetos que pertencem à mulher é elevada ao mais alto grau, tornando-se ela mesma uma mercadoria. Incapaz de modificar tal atitude (Cheguei à conclusão de que gosto de ver suas coisas assim nas gavetas, a roupa no armário e os sapatos jogados lá dentro. É como se ainda a possuísse) Sérgio afirma deliberadamente seu duplo caráter e onde se lê mais enfaticamente o rebaixamento da experiência de vida do homem contemporâneo:

Uma época, que é inimiga da meditação, conservou o gesto no puzzle. Este gesto é, em particular, o gesto do *alegorista* que toma aqui ou ali um pedaço no monte confuso que o seu saber põe à disposição, coloca esse pedaço ao lado de um outro e tenta fazê-los conjugar: tal significação com tal imagem e tal imagem com tal significação.” (BENJAMIN *apud* CANTINHO, 2003)

No filme de Alea, a busca pelos objetos deixados por Laura está mediada pela audição da conversa gravada; a subjetividade do protagonista – isto é, a maneira como este relaciona suas ações de acordo aos seus sentimentos é ampliada pela presença do gravador: Sérgio não apenas evidencia sua atitude de colecionador ao tocar os objetos de Laura, mas permite ao espectador constatar que ele mesmo “produziu objetos para sua coleção”. Ao ouvir as vozes de uma conversa que remete ao seu passado, restitui e afirma a natureza voluntária de sua memória, composta pela reunião de fragmentos dispersos por meio dos quais busca dar sentido à sua existência:

“O alegorista é por assim dizer o pólo oposto ao colecionador. Ele desistiu de elucidar as coisas através da pesquisa do que lhes é afim e do que lhes é próprio. Ele as desliga de seu contexto e desde o princípio confia na sua meditação para elucidar seu significado. O colecionador, ao contrário, reúne as coisas que são afins; consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo. No entanto – é isso é mais importante que todas as diferenças que possa haver entre eles –, em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista, um colecionador (BENJAMIN, 2007, p.245)

Ao inserir o gravador, Alea parece adicionar um segundo nível crítico: a memória de Sérgio poderá ser objeto de investigação, pois na medida em que é “voluntária”, ela permite que o espectador analise o “método” como esta se constroi mediante a impressão dos mais variados registros da “experiência” do intelectual em meio à revolução.

Finalmente, em um último plano, Sérgio, novamente na sala, pede pausa. No silêncio provocado pela tecla que desliga o gravador, ele respira profundamente aliviado, mas não sem aspirar pela última vez o que ainda restou de Laura na máscara improvisada. Retira as meias como se não pudesse mais evitar a volta à realidade. Em seu apartamento vazio, deixa-se cair sobre o sofá na mais completa solidão.

(***)

Todo este primeiro bloco, conforme já dito, antecipa a tese do filme, dado que já coloca a subjetividade como um problema que o espectador terá de enfrentar. Contudo, aqui a desestabilização é tênue, pois há maior preocupação em afirmar o ponto de vista de Sérgio como personagem e narrador. Este primeiro bloco caracteriza-se assim por “apresentar” Sérgio e mediante sua atitude crítica criar a identificação com o público.

As sequências com planos de *POV*⁹⁷ (como nas cenas em que Sérgio, no ônibus de volta para casa, recorda-se de como havia sido despedir-se de Laura, nas de sua contemplação da cidade através do telescópio ou quando escreve em sua máquina, entre

⁹⁷ Quanto aos conceitos apresentados por Branigan (1984), adotou-se a tradução de *POV shot (Point Of View shot)* para *Plano com Ponto de Vista*, expresso na sigla *PPV*. Tomada (shot, em inglês), em cinema e audiovisual, é um trecho de filme ou vídeo rodado ininterruptamente. Neste sentido, confunde-se com a ideia de plano. Mas tanto os profissionais quanto os teóricos de cinema identificam claras diferenças entre os conceitos de *plano* e *tomada*. Na filmagem, a tomada é cada captura feita de um determinado plano do filme, com o objetivo de se chegar àquele mais perfeito, no julgamento da equipe e especialmente do diretor. Particularmente no cinema de ficção, um mesmo trecho de filme pode ser encenado e registrado repetidas vezes, para que seja possível selecionar a melhor tomada, aquela que será, enfim, utilizada na versão que vai às telas. Na filmagem, portanto, cada tomada é uma tentativa de rodar um plano. O conceito duplo de *plano* e *tomada* encontra correspondência em outras línguas: em inglês, *shot* e *take*; em francês, *plan* e *prise*; em espanhol, *plano* e *toma*; em alemão, *einstellung* e *take*; etc. Na montagem, cada uma das tomadas rodadas será uma opção para aquele trecho de filme. Mesmo eliminadas as tentativas “erradas” (porque o ator errou o texto ou gaguejou, porque o diretor de fotografia perdeu o foco, porque o movimento de câmera foi impreciso, porque o som não ficou tecnicamente claro, etc.), muitas vezes permanecem várias tomadas de um mesmo plano para serem analisadas pelo montador e pelo diretor. Tomadas de um mesmo plano podem ser diferentes umas das outras em função do enquadramento, do movimento, da luz, de nuances na interpretação dos atores, etc. Boa parte do processo de montagem consiste em escolher a melhor tomada de cada plano ou a melhor opção dentre as existentes para cada plano do filme. Entretanto, no filme pronto, não existe mais diferença entre plano e tomada, daí a confusão entre os dois conceitos.

outras mencionadas na análise) são bastante abundantes, mas não significam a única forma de marcar sua subjetividade, pois podem aparecer em conjunto com outras estratégias, uma vez que não apenas se vê o que o personagem vê, mas “como” ele vê. A colaboração da voz para a construção da subjetividade parece ser essencial, mas sobre isso a pesquisa irá desenvolver adiante uma análise mais detalhada.

Conforme aponta Branigan (1984), os PPV enfatizam o espectador reconhecendo – recriando – o espaço retratado pelo descobrimento de uma série de equivalências perceptivas dadas pela câmera que assume a posição espacial do personagem a fim de mostrar o que ele vê; a câmera torna-se, portanto, o olho do personagem, cujo resultado é tornar a percepção do espectador restrita àquilo que aquele vê.

Contudo, a percepção do espaço envolve complexas questões sensitivas psicológicas que, segundo Branigan (1984), podem ser alteradas no cinema pela forma como os diretores trabalham a orientação do espectador. Ressalta no trabalho de Noël Burch⁹⁸ ilustrações de uma tendência de certos diretores a produzirem choques na percepção do espectador, tornando o PPV um parâmetro formal de controle da divergência e convergência *da imagem e da palavra*, onde a divergência está relacionada aos planos externos e a convergência aos planos *subjetivos*. Burch assim parece avaliar o PPV pelo seu potencial de promover transições de modo forçado para a atenção do espectador.

Segundo Branigan (1984), é essa dificuldade de equiparar o ponto de vista ótico com a experiência do espectador de ser aquele determinado personagem (isto é, sentir seus sentimentos) que levou as teorias sobre o ponto de vista a uma crítica diante da atitude, identificação ou linguagem como condições adicionais para se determinar a subjetividade.

No caso de *Memórias*, o uso de PPV sugeriu a intenção de promover a identificação com o personagem Sérgio quando a câmera assumia seus olhos e, portanto sua visão da realidade; as cenas do telescópio são bastante elucidativas mostrando que ele seleciona alguns aspectos da realidade para mostrá-los e ao mesmo tempo criticá-los mediante a reflexão em off. Suas recordações também mostradas em PPV, tal como a repetição da sequência em que se despede de Laura, colocam ênfase na sua subjetividade, uma vez que podem ser contrastadas com a mesma sequência vista sob

⁹⁸ O livro citado por Branigan refere-se à BURCH, Nöel. *Theory of Film Practice*. NY: Praeger, 1973. p.79-80

outro ponto de vista, este proporcionado por uma câmera externa e, que, portanto, sugere certa objetividade dos fatos narrados. Até aí, a subjetividade de Sérgio aproxima o espectador da sua visão de mundo. A gravação da conversa com Laura, enquanto registro, serve como pretexto para que Sérgio analise os motivos que o levaram a se separar da mulher e que coincide com a aproximação da realidade através das lentes do telescópio. Distante da realidade que vê pela sacada do apartamento ou da mulher subdesenvolvida aprisionada em um gravador, Sérgio sente-se seguro e protegido; pode analisar, criticar, mas não pode interagir. Tanto o gravador quanto o telescópio (e ambos filmados em primeiro plano ou plano detalhe), podem ser aqui interpretados como metáforas do questionamento da objetividade, ou conforme afirmou um crítico “metáforas da tarefa intelectual”, uma vez que como máquinas permitem captar a realidade, com “sua fria e curiosa aproximação dos objetos, a qual sendo supostamente mais racional e científica, na verdade revela um afastamento e uma alienação” (FONSECA, 2001, p. 30). Há no próprio ato de captar a realidade uma seleção e, portanto, uma escolha. Quando é possível registrar, há ainda manipulação, a qual também compreende escolher. Há, portanto, uma confirmação da subjetividade. O próprio Alea já descrevera: “A luneta no terraço é o símbolo mais contundente de sua atitude perante a realidade: ele vê tudo de cima e de longe, é capaz de julgar a realidade – a partir de seu ponto de vista subjetivo –, mas não pode participar nela ativamente (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p. 106).



Metáforas do intelectual: a máquina de escrever, o telescópio e o gravador

Alegorias ou metáforas, estes instrumentos, somados à máquina de escrever enquanto possibilidade de mediação entre o “eu” e a “realidade”, definem Sérgio como um intelectual em crise.

Nesse sentido, tudo parece colaborar para a ênfase na caracterização do herói: os planos subjetivos (PPV), a *voz-eu* e inclusive os primeiros planos dos objetos telescópio, máquina de escrever e gravador, que mostrados em funcionamento, evidenciam a complicada relação de uma interferência (à distância) do personagem na

realidade. Mas tais procedimentos estilísticos não são estritamente formais, dependem de uma concepção particular de narrativa que lhes designe seu significado e importância. Portanto, concluiu-se que o *voyeurismo* de Sérgio, sua intenção de manipular a realidade e, por último sua pretensão de dizer o mundo na pele de um escritor são resultado de uma subjetividade que se manifesta como um filtro, o qual permite ao espectador *um* ponto de vista sobre a realidade.

Afirmando ser a verdadeira tarefa da arte cinematográfica transformar os efeitos psicológicos possibilitados pela técnica em efeitos artísticos, Balázs circunscreve-se dentro da história das teorias do cinema como um autor preocupado em descrever o olhar que o cinema deposita sobre as coisas mediante a recuperação de sensibilidades. Apesar de ter ficado conhecido em 1945 como o teórico que afirmou o poder do *close-up* mediante interpretações que celebravam o cinema como um meio capaz de ativar nossas mais recônditas percepções – “uma imagem mais aproximada de objetos, de elementos da natureza, do nosso corpo” (BALÁZS, 2003, pp.15-16) –, o que chama atenção para efeitos de análise neste capítulo são suas considerações acerca do ponto de vista:

(...) a fisionomia de cada objeto num filme é o resultado de duas fisionomias – uma é aquela própria ao objeto, que é independente do espectador – e a outra é determinada pelo ponto de vista do espectador e pela perspectiva da imagem (BALÁZS *apud* XAVIER, 1993, p.98).

Para este autor, é a técnica de enquadramento que possibilita a identificação, considerada como o efeito mais específico do cinema, possível por meio de uma câmera que olha “o ambiente a partir dos olhos de uma figura diferente a cada instante”... Tal afirmação que parte da premissa de que cada ângulo visual significa uma atitude interior, permite ao autor concluir que “não há nada mais subjetivo do que o objetivo” (BALÁZS *apud* XAVIER, 1993, p. 97).

Apesar do projeto de Balázs (a construção de uma cultura visual mediante o cinema) ser particularmente distante dos propósitos desta tese, é elucidativa a afirmação de que a objetividade no cinema é também subjetiva, pelo fato de estar intimamente ligada a uma série de fatores, tais como o posicionamento da câmera, à escolha de ângulos, enfim, à “forma” como se escolhe estruturar as imagens. Preocupado com a relação entre enquadramento e os “estados de espírito”, ou seja, entre efeitos técnicos e psicológicos na produção da identificação, Balázs possui uma tese que auxilia na compreensão da proposta de Gutiérrez Alea. O diretor parte das mesmas questões, porém, com um sentido completamente diferente, pois não lhe interessa permanecer nos

efeitos psicológicos que são provocados no espectador pelo uso de técnicas cinematográficas, mas, ao contrário, lhe interessa exatamente criticá-lo; de alguma forma, ele até o evita, o que leva à crítica dos processos de identificação espectador-personagem, dotando o seu cinema de um sentido político. *Memórias*, assim, representa uma obra sobre o questionamento do ponto de vista, ao afirmar e ao mesmo tempo criticar a subjetividade, revelando em Alea “a expressão de uma inconformidade, continuamente sujeita a pressões políticas e que deverá se valer de recursos da inteligência para ganhar o espaço disputado com a expressão oficial” (ÉVORA, 1996, p.186).

A subjetividade que serviu para criar identificação passa a ser objeto de crítica mediante procedimentos de desestabilização, os quais colaboram para indagar o ponto de vista do narrador Sérgio. Tal desestabilização, neste bloco inicial, foi compreendida como muito mais tímida do que aquela encontrada no desenvolvimento posterior do filme, em que cada vez mais a opinião do autor se intromete. Aqui, ela associa-se basicamente ao apagamento das fronteiras entre a sequência ao estilo documental parcialmente encenada, representando as partidas reais de cubanos para Miami e aquelas totalmente subjetivas, como as do *flashback* da discussão entre Sérgio e Laura. Por outro lado, também há desestabilização na destruição de gêneros, por exemplo, ao incluir fragmentos do discurso de Fidel e Che, bem como os poemas de Neruda como frases do monólogo interior de Sérgio. Finalmente, mediante choques entre o que se vê e o que se diz, mostram-se os objetos encontrados no luxuoso apartamento de Sérgio em contraste com o discurso antiburguês que tenta impor a sua mulher, relevando continuidade na contradição de seu juízo de gosto e ético.

2.2 Choques e distanciamento: Da possibilidade de conciliar as errâncias do *flâneur* Sérgio e a inserção de imagens documentais como crítica.

Os passeios de Sérgio por Havana constituem um importante subtexto de *Memórias*. A cidade cobra maior significado e aos poucos se impõe como personagem. De objeto que é visto pelas lentes de Sérgio à distância (“Tudo continua igual, aqui tudo continua igual. Assim, de repente parece uma cenografia, uma cidade de papelão”, conforme reflete o protagonista de sua varanda ao princípio do filme), Havana torna-se mais próxima e concreta, ainda que permeada pela subjetividade do protagonista. Porém, se no primeiro bloco, a subjetividade era construída por PPV e *voz-eu*, reforçada

pelos enquadramentos (com primeiros planos e planos-detalhes) enfatizando os objetos metonímicos que definem Sérgio como um intelectual, aqui se observa que a subjetividade é marcada por outros procedimentos. Ainda que aqueles já citados sigam operando, um novo nível de subjetividade pode ser compreendido mediante a constatação de procedimentos “a la” *nouvelle vague* (que revolucionou o cinema francês de ficção ao usar materiais de arquivo, cenas parcialmente documentais e outras completamente ficcionais). Assim, a errância de Sérgio motivada pelas “impressões” que pequenos detalhes, lugares e pessoas da cidade imprimem em si, marcam a excessiva subjetividade com que o herói informa a realidade, encontrando em outros personagens, nas paisagens e na arquitetura, motivo para seguir com seus “comentários”. Nos passeios, a subjetividade pode, portanto, ser compreendida mediante nova chave: a natureza propriamente urbana e metropolitana em que se encontra o personagem é o principal fator que explica essa subjetividade e sobre a qual o filme se debruça para armar sua proposição: se antes a subjetividade aparecia como um dado, aqui ela é lida como um sintoma que explicita as interações que se realizam entre o indivíduo e a sociedade. A pesquisa procurou mostrar conexões entre o *flâneur* de Benjamin e a atitude *blasé* descrita por Simmel e a forma filmica proposta por Alea. Finalmente, interessou mostrar como o diretor subverte diferentes procedimentos técnicos para estabelecer o ponto de vista crítico.

Os passeios referem-se a diferentes momentos do filme. O primeiro deles corresponde ao bloco de seqüências, iniciado aos 12m45s e que para efeitos de análise serão chamados de *Primeiros passeios*. Mais adiante se encontra um pequeno bloco que se refere a um passeio de Sérgio pelo hotel Riviera, símbolo da penetração norte-americana pouco antes do triunfo da Revolução e chamado nesta pesquisa de *Deambulações pelo Riviera*. Já um pouco adiante da metade do filme, encontra-se o bloco intitulado os *Novos passeios*, os quais marcam mais fortemente a presença do documentário na ficção e provocam diálogo com os primeiros passeios do protagonista. Finalmente, *Os últimos passeios* evidenciam uma aposta pelo declínio da subjetividade na narrativa. A análise destes blocos sequenciais permite compreender de melhor maneira como diferentes procedimentos estilísticos – especialmente a inserção de cenas documentais – promoverão o distanciamento entre espectador/herói e onde se afirmará pouco a pouco a desestabilização do ponto de vista.

As cenas documentais, portanto, marcam mais explicitamente o ponto de vista do autor; menos por ilustrar a realidade “objetivamente”, contrastando com a

subjetividade do protagonista e narrador que por representar a própria contextualização crítica do personagem, ou seja, mediante “comentários” cinematográficos, Alea relativiza a realidade até então apresentada. A desestabilização ocorre pela destruição das fronteiras dos gêneros cinematográficos. Se por um lado, a aproximação à *nouvelle vague* a partir de um protagonista melancólico, cujas errâncias pela cidade (aqui tão bem evidenciadas) o aproximam dos protagonistas *flâneurs* dos filmes de arte europeus, a introdução de cenas documentais mostra que “Alea leva o poder da contextualização do cinema ao seu paroxismo” (STAM, 2008, p.282): não há como seguir identificando-se com a subjetividade de Sérgio, dado que essa subjetividade é, ela mesma, produto da imposição de um modo de ver *burguês*. Portanto, o próprio cinema serve aí não como ilustração, mas como processo de construção crítica. E é nesse sentido que o método proposto por Alea se deixa ver claro: não apenas apresenta o choque entre a imagem da realidade vista pelo abúlico Sérgio e aquela outra, fruto de uma aproximação mais objetiva aos fatos (seja por meio de planos tomados ao estilo documental, seja pela inserção das cenas de documentários militantes), mas introduz a crítica ao próprio cinema.

A conexão entre o passeio do olhar pela arquitetura e a reflexão do intelectual (neste caso, pseudo-escritor) em *voz over* compõe um jogo de contaminação recíproca entre imagem e palavra, tornando a duração dos planos de observação-composição do espaço figuras cada vez mais autônomas, cuja função usual de ambientação irá pouco a pouco ceder lugar à ilustração da mente do personagem e onde as imagens não corresponderão à descrição de suas idéias, mas – por distanciamento – a sua própria crítica.

2.2.1 Os primeiros passeios de Sérgio: subjetividade, atitude *blasé* e reserva

Conforme já mencionado, à medida que o personagem deixa o seu apartamento, a cidade de Havana conquista maior protagonismo no filme. A agitação da cidade, os ruídos, seus edifícios e transeuntes anônimos constituem o pano de fundo que explica a maneira como Sérgio relaciona aquilo que vê e de que forma vai dando sentido a sua existência. A essa profusão de estímulos visuais que quase o faz se perder na indistinção entre as pernas de uma mulher, o olhar de outra, os livros dispostos em uma prateleira ou as ruínas de um edifício, relaciona-se uma subjetividade altamente pessoal, a “atitude *blasé*”:

(...) resulta em primeiro lugar dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compreensão concentrada, são impostos aos nervos. Disto também parece originalmente jorrar a intensificação da intelectualidade metropolitana...

Essa atitude, segundo Simmel, é específica daquelas pessoas com uma existência intelectual ou com uma vida em perseguição desregrada ao prazer, pois estas expõem seus nervos ao máximo à influencia dos estímulos de modo que, sem poder mais reagir, deixam-se levar pela indiferença:

A essência da atitude blasé consiste no embotamento do poder de discriminar. Isto não significa que os objetos não sejam percebidos (...) mas que o significado e valores diferenciais das coisas, e daí as próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância. Elas aparecem à pessoa blasé num tom uniformemente plano e fosco; objeto algum merece preferência sobre outro. Esse estado de animo é o fiel reflexo subjetivo da economia do dinheiro completamente interiorizada (SIMMEL, 1967, p.18).

A pesquisa procurou mostrar de que maneira Alea vai oferecendo elementos novos para esclarecer de que modo é construída a subjetividade do personagem e como esta é intimamente determinada pelas relações capitalistas, nas quais “o dinheiro torna-se o mais assustador dos niveladores”. Sendo assim, a “*atitude blasé*” como forma de autopreservação do indivíduo, levando-o a desvalorizar todo o mundo “objetivo” terá como última consequência à conformação de uma personalidade que traz para si mesmo a sensação de inutilidade e, portanto, de “reserva”, tal como descreve Simmel.

É essa atitude de reserva que, aos poucos, será objeto de crítica, uma vez que é ela que impede uma “tomada de posição” por parte de Sérgio diante da realidade, tornando-se não apenas paupável na indiferença, na aversão e no estranhamento que se desprendem nas atitudes do personagem, mas em seu ódio. A seguir serão mostradas três sequências que evidenciam os procedimentos estéticos escolhidos por Alea para associar a conformação desta subjetividade em face de sua contextualização crítica. Desse modo, à medida que o filme avança, a inserção de fragmentos documentais provocarão o afastamento do espectador dessa subjetividade, permitindo que este a avalie em lugar de se identificar com Sérgio.

A. Buscando um motivo

Com a câmera fixa e sem focar especificamente em alguém, a sequência abre-se com imagens de transeuntes caminhando pelas ruas de Havana, acompanhadas por ruídos de um ônibus e passos dos pedestres; breves primeiros planos costuram a errância destas personagens, algumas “sem rosto”. O ponto de vista fixo então dá lugar à câmera em movimento, propondo a mudança de perspectiva da narrativa de objetiva à subjetiva, na medida em que a câmera parece acompanhar o olhar de Sérgio. Este percorre corpos e rostos de diferentes mulheres que transitam, mas nem sempre elas parecem notá-lo. A câmera faz foco nas pernas de uma delas que caminha e se detém diante de um vendedor de rua; ao passar por ela, em plano lateral traseiro, capta finalmente seu olhar dirigido para a câmera como se quisesse contracenar com o de Sérgio.



Contradição: imagens ao *estilo documental* pelo filtro da câmera subjetiva

Esta primeira sequência chama atenção para o uso das imagens ao *estilo documental* em dois níveis: se por um lado, as personagens parecem não atuar, acentuando em alguns casos a presença desta câmera intrusa na “realidade” (dado que algumas delas olham para a mesma) e, portanto à objetividade da câmera pode corresponder certa objetividade da narrativa, por outro, ao submeter à câmera ao olhar de Sérgio (com a troca do ponto de vista incitando à subjetividade da narrativa) não se perde o aspecto documental das imagens, ainda que agora o olhar de algumas personagens para a câmera pareça mais atuação (por contracenarem com Sérgio).

Assim, conclui-se que nem sempre as imagens ao *estilo documental* caracterizam a suposta objetividade pretendida pela câmera, o que intensifica a contradição proposta ao longo de todo o filme entre objetividade e subjetividade.

Memórias assim situa, de maneira crítica, o debate simplista entre narrativa objetiva e narrativa subjetiva, sempre que impede o espectador de assumir de forma automática o narrador intradiegético deste filme como sendo sempre mais subjetivo do que o narrador extradiegético, supostamente mais objetivo:

(...) penetrar nos pensamentos secretos dos heróis não corresponde inteiramente à noção normal de objetividade (...) nem a falta de explicação para o modo como tomamos conhecimento de um fato da diegese pode caracterizar a noção de objetividade. Por outro lado, se a narrativa se apresenta “em nome de um narrador, de uma certa pessoa bem definida”, isso não impõe sempre um caráter de subjetividade (LAVRADOR, 1985, p.88).

Há grande probabilidade de se perder a amplitude do debate entre a objetividade e a subjetividade – proposto explicitamente por Gutiérrez Alea mediante a construção do narrador Sérgio – se não se amplia a compreensão dos diferentes níveis a que se submete a narrativa de *Memórias*. Consequentemente, a relação entre ponto de vista e focalização – estes não entendidos como sinônimos – torna-se cada vez mais complicada à medida que o filme avança. A subjetividade e a objetividade não estão relacionadas apenas à maneira como o(s) narrador(es) conta(m) os fatos, mas também como estes os descrevem.

B. A contextualização pelos livros

Com um *raccord* de direção, o plano que inicia esta sequência focaliza Sérgio em plano médio frontal caminhando até a entrada de uma livraria. Apesar do personagem não ter aparecido em nenhum plano da sequência anterior (dado o ponto de vista subjetivo da câmera), a montagem sugere que o movimento de Sérgio segue a mesma direção nos dois planos (continuidade do deslocamento da esquerda para direita). Além disso, os ruídos presentes no plano anterior (especialmente o do ônibus) apresentam continuidade no plano seguinte. Entretanto, há uma pequena elipse, pois não é possível ver ao fundo da paisagem visual a moça com quem ele teria trocado olhares, o que sugere que talvez, embora ele possa estar caminhando pela mesma calçada, já a tenha visto alguns segundos antes.

Sérgio detém-se diante da vitrine da livraria para olhar a oferta de livros. Sem demonstrar certeza do que procura, vagueia de estante em estante, adentrando a loja. Uma panorâmica mostra alguns exemplares em primeiro plano, tais como *A mãe* de Gorki, alguns títulos de Mijail Sholodov, *Somos homens soviéticos* de Boris Polevoi, dentre outros⁹⁹. Neste momento, o ponto de vista da câmera parece novamente assumir os olhos de Sérgio que lê os títulos das capas. O que ele, entretanto, parece realmente buscar são as mulheres: a câmera continua a panorâmica até focalizar por cima da estante de livros o rosto de uma delas que troca olhares com Sérgio, quem desvia a atenção.



Planos detalhes revelam a literatura disponível nas livrarias e a atitude contraditória de Sérgio...

No plano seguinte, Sérgio finge folhear um dos livros retirados da estante enquanto sua *voz over* comenta: “Aqui as mulheres te olham direto nos olhos como se se deixassem tocar com o olhar”. Após um corte seco e em plano médio frontal, a mulher passa por ele e se retira da livraria, cedendo espaço a um novo comentário do protagonista que, com um livro nas mãos e um olhar na mulher, reflete: “Isso não passa em nenhuma parte do mundo. Lá cada um vai na sua”¹⁰⁰.

A câmera desloca-se acompanhando os movimentos de Sérgio que resolve pagar pelo livro que tem nas mãos; de costas interage com o vendedor. Um plano

⁹⁹Tais livros fazem referência à aproximação entre a União Soviética e Cuba. Alguns títulos, por exemplo, *A Mãe* de Gorki foi um romance extremamente importante para a consciência da revolução soviética. Contextualizada na Rússia do início do século XX, a obra é inspirada em manifestações reais do primeiro de maio de 1902 e no julgamento dos seus participantes. A revolução de um povo é vista a partir de uma família, transformando a todos com a consciente participação na luta pelos ideais. A disponibilidade deste exemplar nas prateleiras da livraria sugere a formação de um novo público leitor que se inspirava nas obras literárias soviéticas.

¹⁰⁰Os comentários de Sérgio correspondem às anotações do diário do escritor, presentes na obra literária.

detalhe mostra o título: *Moral Burguesa e Revolução* de León Rozitchner¹⁰¹. A voz over acrescenta o último comentário: “Talvez as italianas olhem um pouco mais, mas não é como aqui”, quando finalmente o ruído da caixa registradora encerra esta sequência.

C. Des-Encanto: Incendiou-se o refúgio do *flâneur*!

Um plano geral mostra Sérgio caminhando pelas ruas de Havana em meio à multidão até que se detém e dirige o olhar para o fundo do quadro; um plano geral de uma praça mostra outros transeuntes e alguns acordes de música são sobrepostos às imagens. Ainda, o som de uma sirene é acrescentado enquanto planos frontais e em *contra-plongée* mostram imagens de um edifício em chamas. Um longo silêncio se instaura enquanto são vistas imagens em panorâmica dos escombros de um incêndio.

Em novo plano geral, Sérgio aparece novamente caminhando por Havana a passos rápidos, com seu livro recém adquirido nas mãos, enquanto a voz over fornece as referências das imagens vistas anteriormente: o incêndio do edifício El Encanto¹⁰². Aquelas imagens completamente documentais e inseridas na narrativa por meio de montagem situam o filme “duplamente” no contexto histórico.



Imagens ao estilo documental mostram Sérgio decifrando a cidade...

Um novo silêncio acompanha o trajeto de Sérgio até que novos planos de conjunto ao *estilo documental* mostram novamente as pessoas comuns em seu transitar.

¹⁰¹A importância da inserção deste plano detalhe já foi comentada em capítulo anterior e reforça a sobreposição de tempos na narrativa: 1961-62 (anos que o filme tem como referência diegética), 1965 (ano de publicação do romance) e 1968 (ano de realização do filme), evidenciando também o posicionamento de Alea com respeito à leitura do período e sua crítica ao posicionamento de Cuba diante da intervenção socialista.

¹⁰²El Encanto, centro comercial em Havana, reconhecido por ser o centro da moda do hemisfério por suas luxuosas lojas, também foi responsável pelo fomento de uma instituição social e cultural, aclamada pela intelectualidade cubana, promovendo obras de teatro e recitais. Em 13 de abril de 1961 é incendiado, sendo totalmente destruído. Tal destruição foi atribuída à Carlos González Vidal, trabalhador do local e integrante do grupo terrorista conhecido pelas siglas MRP. Tal atentado foi interpretado como obra de contrarrevolucionários que estariam à serviço do imperialismo e, portanto, contra o desenvolvimento da economia cubana.

Sobre suas imagens são sobrepostas música instrumental cubana alegre e a *voz over* de Sérgio que reflete a perda de beleza da cidade logo após o incêndio do Encanto: “Desde que se queimou o Encanto, Havana parece uma cidade de província. Pensar que antes a chamavam de Paris do Caribe. Pelo menos, isso diziam, os turistas e as putas. Para mim parece uma Tegucigalpa do Caribe”, o que permite comparar a descrição do personagem à luz das reflexões de Benjamin quando comenta a relação entre o espetáculo da mercadoria e o olhar do *flâneur*:

Reconhecido como "o espectador do mercado", o *flâneur* não apenas procura abrigo na multidão, mas também prazer visual da multidão e da loja. As mercadorias hipnotizantes que prendem seu olhar nas vitrines, e às quais ele extaticamente se rende, compelem o *flâneur* a vagar pelas ruas. Trata-se da "fantasmagoria do espaço a que o *flâneur* se dedicou". As galerias, "uma cidade, um mundo em miniatura, fornecem ao *flâneur* um panorama de mercadorias, um espetáculo da imagem, e a imagem onírica" (KANG, 2009, p.231-2)

Contudo, todos os comentários *over* vão contextualizando as imagens de vitrines decadentes que, ao invés de exibir exuberantes vestidos, jóias ou produtos de consumo, apresentam-se vazias. Desse modo, intensifica-se a comparação entre Sérgio e o *flâneur* por negação, dada a impossibilidade de que este siga tendo “estímulos” para sustentar seu comportamento.



Estranhamento: vitrines das lojas sendo modificadas

De vez em quando, as vitrines que aparecem são preenchidas por pobres vasos de flores ou por fotos ou bustos de personagens políticos ou históricos, acompanhados de cartazes escritos à mão onde se lê frases como “Nuestro vino es agrio, pero es nuestro vino” (José Martí), “Ofelia y Chiqui se encuentran en Federico. Aguila entre Neptuno y San Miguel”, “Aguilimbo. Esta unidad está emulando en el cumplimiento de la regla de oro”. Finalmente, a sugestiva vitrine com imagens de Fidel Castro, Jesus

Cristo¹⁰³ e um manequim nu encerram a sequência de comentários *over* com “(...) Não só porque destruíram o Encanto e há poucas coisas boas nas lojas... é pelas pessoas também”.

Novos planos então são mostrados acompanhados por outra banda sonora, agora com acordes muito mais densos e sombrios. Rostos de cubanos e cubanas preocupados, cansados, apáticos, descuidados, são mostrados através de novas imagens ao *estilo documental*. Logo, a um plano médio de Sérgio caminhando sobrepõe-se a *voz over*: “Que sentido tem a vida para eles? E para mim? Que sentido tem para mim?”. A câmera fixa-se num fotograma de Sérgio como que sugerindo que seu último comentário marca explicitamente o tom subjetivo de todo o visto anteriormente, quer dizer, a versão da cidade e dos sentimentos das pessoas mostradas é a visão de Sérgio; é ele quem vê *desencanto* na nova realidade que se esboça. Novamente é possível pensar no uso das cenas documentais para contextualizar a narrativa ficcional: o incêndio do edifício, cujo nome *Encanto* referia-se a um importante “personagem” de Havana, agora inexistente, dá lugar ao sentimento de seus habitantes, por contraste: *desencanto*.



Memórias do *El Encanto*...
Perplexidade de Sérgio diante da nova reconfiguração da cidade de Havana

Retomando algumas questões anteriores, é mediante a graduação de tipos de narrativa (narrativa imaginada ou completamente fictícia, narrativa realista, narrativa documental, narrativas pessoais ou impessoais) que se considera *Memórias* um filme cuja estrutura assume um formato dinâmico e fluido em que nem sempre há predominância de um só tipo de narrativa, nem mesmo correspondência de mão única entre um tipo de narrativa e o critério de objetividade/subjetividade efetuado pelas estratégias estéticas. Este filme coloca seu acento sobre o caráter composto e múltiplo

¹⁰³ Seria possível interpretar que o diretor talvez estivesse promovendo uma crítica ao mostrar como Corpo (manequim), Política (Fidel) e Religião (Cristianismo) são ideologias que podem figurar juntas numa mesma “vitrine”.

[vertical e horizontal] da focalização diegética¹⁰⁴ dado que não só narra Sérgio, nem a câmera “impessoal” que mostra a realidade, mas a presença de Alea como autor também se deixa perceber cada vez mais como um conarrador. Neste nível é possível inferir que a subjetividade se move de um narrador a outro da mesma maneira que a objetividade.

Seguindo os argumentos de Lavrador (1985), em *Memórias* seria possível encontrar uma *narrativa de autor focalizado* (ou de autofocalização ou de focalização autoral), onde o próprio autor conscientemente vê e aprecia os acontecimentos diegéticos através do seu próprio prisma (neste caso, crítico), mediante o distanciamento provocado pelo jogo entre a objetividade e a subjetividade da câmera. Deste modo, a introdução das imagens documentais poderia ser pensada como uma intervenção no nível textual de grande alcance político, pois a partir delas amplia-se a relação entre foco narrativo e o ponto de vista – estratégia que, em última instância, demarca o posicionamento do cineasta [comprometido] em contraposição àquele do narrador-protagonista [ambíguo]. A composição dos planos permite ao diretor exercitar suas ambições de conceber uma estética com fins políticos ou, em outras palavras, uma estética orientada para a reflexão.

As estratégias de “distanciamento” – trazidas a partir de Brecht – e que neste caso se dão mediante a introdução de cenas documentais, dota o filme de Alea de múltiplas leituras, mas não impedem deixar encoberta a sua própria, tal como se observa no longo depoimento em que ele analisa não somente as sequências comentadas, mas antecipa a relação destas com outras:

(...) durante um dos primeiros passeios de Sérgio pela cidade, vemos entre outras coisas os rostos das pessoas das ruas tal como ele os vê. São faces tristes, angustiadas, infelizes. Sérgio se pergunta: “Que sentido tem a vida para eles? E para mim? Que sentido tem para mim? (...) A imagem se congela sobre o rosto de Sérgio que aparece igualmente infeliz (Saltamos do “subjetivo” ao “objetivo”). Quando em plena Crise de Outubro, Sérgio também observa as pessoas na rua, vemos novamente as mesmas faces, mas desta vez elas mostram um estado de ânimo contrastante com o de Sérgio (...) em ambos os casos a imagem das faces é “objetiva” (...) Contudo, a significação de umas e outras é bem diferente. Se a princípio temos uma impressão desolada, é porque evidentemente o protagonista, com o qual tendemos a nos identificar num primeiro momento, projeta seu próprio estado de ânimo sobre a realidade que o cerca (...) Essa é a realidade que ele vê, que ele escolhe, não a que poderíamos denominar, a rigor, de *realidade objetiva*. Os rostos do final também não constituem por

¹⁰⁴Para melhor esclarecimento acerca da gradação dos tipos de narrativas ver LAVADOR, F.G. Focalização ou perspectiva diegética in *Estudos de Semiótica Filmica. Fascinação e distanciamento*. Porto: Edições Afrontamento, 1985. Coleção Imagem e Som. Vol.1 (pg. 87-118).

si mesmos a realidade objetiva, mas nos aproximam muito mais dela porque negam a apreciação anterior sem cancelá-la totalmente. A verdade não está nem nuns nem noutrós. Nem sequer na soma de uns com os outros, mas sim naquilo que o confronto de uns e outros com o protagonista ao longo do filme sugere ao espectador (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p. 105-6).

2.2.2 Deambulações pelo Riviera

Este bloco sequêncial (iniciados aos 28m18s) corresponde ao passeio quase nostálgico de Sérgio pelo hotel Riviera¹⁰⁵e que faz parte do capítulo do filme denominado Noemi.



Transfigurações de Noemi mediante os devaneios de Sérgio

Transitando entre burgueses alienados que tomam sol e mergulham na piscina do hotel, o narrador Sérgio comenta suas impressões sobre como são e como vivem aqueles que, como ele, desfrutam da hipocrisia de não serem tocados pelos acontecimentos que assolam o país. No filme, tal sequência sucede os devaneios de Sérgio com sua empregada evangélica e parece denotar o vazio existencial do

¹⁰⁵ Nos termos da lei 2074 aprovada em 1955, o norte-americano Meyer Lansky rapidamente arranjou o financiamento para o projeto Havana Riviera, o qual seria o mais extravagante e sofisticado arranha-céu e cassino-hotel no Caribe, rivalizando com os grandes palácios de prazer de Miami Beach e Las Vegas. No financiamento do projeto, oito milhões de dólares vieram do norte-americano Meyer Lansky e seus associados e seis milhões dólares de empréstimos do governo Batista. Ao selecionar um arquiteto para o Havana Riviera, Lansky inicialmente abordou Wayne, criador do Las Vegas Desert Inn, Fremont, e Sands hoteis, todas propriedades controladas pelos associados Lansky Gang. Porém, segundo o historiador Chris Nichols, conforme relatado em seu excelente *Arquitetura de Lazer*, a insistência de Lansky era a de que o hotel pudesse ser concluído em menos de seis meses, o que levou McAllister a desistir do projeto e quando Polevitzky Igor, um dos mais renomados arquitetos modernos de Miami, assumiu o cargo tendo como empreiteiro geral do projeto a figura de Irving Feldman. Situado num amplo trecho da estrada à beira-mar, no bairro chique de Vedado, os 21 andares do hotel foram concebidos em forma de "Y", levantado em finas colunas para tirar pleno partido da magnífica vista para o Golfo do México. Símbolo de uma arquitetura moderna, este edifício pode ser relacionado à cultura burguesa dominante antes da Revolução. Para mais detalhes Cf. MORUZZI, Peter. *Habana Before Castro. When Cuba was a Tropical Playground*. Gibbs Smith, Layton, Utah (USA): 2008.

protagonista que, ao se sentir excluído da nova sociedade que se impõe, busca na contemplação carnal motivação para continuar vivendo¹⁰⁶.



Imagens de corpos que se exibem no Hotel Riviera

Seu olhar dirige-se, sobretudo, às mulheres, ainda que seus ácidos comentários sobre sua duvidosa beleza o tragam novamente à fria realidade. Mas se no livro a realidade aparece sob a forma de uma interrupção gradual, no filme o diretor investe em outros procedimentos. No romance, a sequência do passeio pelo hotel Riviera é interrompida por uma forte chuva, cujas trovoadas foram associadas aos sons de uma guerra:

(...) e não pude deixar de imaginar uma invasão retumbando como os trovões, partindo a ilha como um raio que percorre um pedaço do céu. Não me entra na cabeça. O único possível, para um homem insignificante como eu, é a resignação. Foi assim que desanuviei a cabeça e me senti leve e tonto (DESNOES, 2008, p.71)

Longe do impressionismo utilizado pelo autor literário, no filme de Alea as inserções documentais parecem não apenas trazer Sérgio de volta à realidade, mas cumprem também a função de esclarecimento: a renúncia a um estilo de vida que já não é mais possível evidencia-se pela constatação de sua futilidade, permeada por símbolos norteamericanos.



"(...) a mulher cubana passa bruscamente de madura à podre (...) como frutas que se descompõem"

¹⁰⁶Noemí, na figuração de uma trabalhadora doméstica, contrapõe o trabalho do intelectual diante da máquina de escrever às atividades e comportamento de subserviência da empregada. Enquanto ela prepara-lhe e serve-lhe o café, caminhando de um lado para outro sem se desviar, Sérgio tem tempo para sonhar e fantasiar com aventuras eróticas.

O contraste entre os planos subjetivos das mulheres cubanas que passeiam à beira da piscina e as imagens da sensual Marylin Monroe emitidas por um aparelho de TV confirmam o imaginário do pseudo-intelectual Sérgio, cujo modelo de beleza feminina parece buscar referência nas atrizes de cinema, o que remete à afirmação benjaminiana de que a dissimulação das reais motivações do *flâneur* levou a muitas teses que tentaram racionalizar seu comportamento:

Trata-se da tese de que o *flâneur* teria escolhido como objeto de seu estudo a aparência fisionômica das pessoas, a fim de fazer a partir do andar, da estrutura física e das expressões faciais a leitura da nacionalidade e do status social, do caráter e do destino (BENJAMIN, 2007, p.474)

Com efeito, suas críticas à mulher cubana, expressas no comentário “há um ponto peculiar, entre os trinta e os trinta e cinco anos, em que a mulher cubana passa bruscamente de madura à podre (...) como frutas que se descompõem com uma velocidade assombrosa” mostra, conforme aponta Raymond Williams (2008), que existe interação entre as percepções do corpo humano ou da paisagem e os processos e respostas da própria arte:

(...) as “artes” penetram áreas do pensamento e do discurso humano – valores, verdades, idéias, observações, relatos – nas quais, embora as percepções estéticas possam ser ainda bastante relevantes, não podem ser, e na prática não são, tomadas como globalmente definidoras (WILLIAMS, 2008, p.123)

Entretanto, Alea parece chamar atenção para algo que vai mais além, apontando para o questionamento da própria finalidade estética de modo que a intenção e os efeitos “estéticos” da obra de arte possam ser avaliados. Nesse sentido, aquilo que pode ser considerado “arte” e “não arte” provém de uma categorização que deve levar em conta os processos sociais que a envolvem. Mostrar um fragmento de uma atuação de Marylin emoldurada pelo aparelho de televisão reduz de certa forma o poder da atriz como um mito cinematográfico e cuja beleza que era o seu principal atributo passe a ser questionado. A própria frase emitida em voz off por Sérgio enlaça as últimas imagens subjetivas de mulheres maduras àquela de Marylin onde se poderia concluir que “as frutas que se decompõem” também funcione tanto como crítica à legitimação da atitude do *flâneur* como analista social bem como dos próprios mitos, quer sejam aqueles cinematográficos ou inclusive arquitetônicos como o próprio hotel onde se passa a cena.

Assim, novamente é possível associar a crítica de Alea à permanência dos grandes projetos arquitetônicos no século XIX na contemporaneidade como uma falsa promessa de interesse coletivo, conforme apontou Benjamin quando os descreveu como a “moldura excêntrica na qual as últimas pessoas privadas gostavam tanto de se exibir” (BENJAMIN, 2007, 498).



Arbitriedade das “imagens”: mitos, superexposição, voyeurismo, vigilância...

Além disso, há ao mesmo tempo a inserção das tomadas documentais do Cine Jornal do ICAIC, também emitidas pela televisão. Essas reforçam o caráter arbitrário das imagens de poder da mídia ao transitar abruptamente da mulher símbolo do Império Cinematográfico norte-americano nos anos 50 (cujo envolvimento com os Kennedy a levou à morte) às notícias que conformam o cotidiano do país. O contraste entre as imagens de Marylin e a dos contrarrevolucionários em Guantánamo revelam o forte domínio norteamericano em diferentes esferas. Sobrepondo a *voz over* de um narrador de documentário às imagens, o fragmento de noticiário mostra entre outras cenas, um homem que atrás das grades rebola e atira pedras em direção à câmera, tornando a situação digna de riso:

(...) E liquidado com o triunfo da revolução e o domínio do Império ianque, os Estados Unidos utilizam a base naval de Guantánamo como centro de espionagem contra Cuba. Câmaras do ICAIC captam cenas de provocações e violações das forças militares e de contrarrevolucionários asilados na base¹⁰⁷.

Com um *fade out* Alea finaliza esta sequência, sugerindo uma vez mais o distanciamento do espectador diante da subjetividade do protagonista por meio das cenas documentais de diferentes origens: quer seja com o fragmento do filme *Quanto mais quente melhor* (1959) ou com as cenas captadas pelo próprio ICAIC. A utilização dos fragmentos cinematográficos, neste caso, emitidas pelo aparelho de TV, somadas ao pano de fundo da cena, cuja locação é o hotel Riviera, contextualizam a penetração dos

¹⁰⁷ Locução do narrador em *off* reproduzida diretamente do filme *Memórias*.

Estados Unidos na sociedade cubana. Conforme será visto adiante, a inserção de fragmentos cinematográficos (sejam eles documentários ou não) irá dialogar cada vez mais com a paisagem que envolve os passeios de Sérgio, afirmando e ao mesmo tempo criticando a falsa concepção atribuída à atitude do *flâneur*, cuja “ociosidade é um protesto contra a divisão do trabalho” (BENJAMIN, 2007, p.471).

2.2.3 À procura de uma Beautiful Cuban Señorita

Um plano geral mostra Sérgio caminhando pelas ruas de Havana até que o personagem é enfocado em plano médio frontal ao qual se sobrepõe as letras do nome *Elena*. A indicação do início de um novo “capítulo” antecipa a apresentação de uma nova personagem na história¹⁰⁸. Uma sequência de quatro cortes entre planos revela Elena em pé, parada numa esquina enquanto Sérgio, caminhando em direção ao mesmo local, parece prestar atenção nela; um primeiro plano de Sérgio que, em movimento tira os óculos, intensifica sua atitude de observador quando então pronuncia: “Você tem uns joelhos lindos”. O movimento de *câmera na mão* acompanha Sérgio subindo a escada enquanto um corte revela Elena, em *panorâmica*, lá embaixo virando sua cabeça para seguir os passos do homem que acabara de paquerá-la.

Já do alto de uma sacada, Sérgio, em primeiro plano lateral, continua observando a moça enquanto que ela, focada em *plongée*, demonstra certa ansiedade até que, por fim, resolve subir. As sequências – todas com *câmera na mão* – revelam, por contraste entre planos, Sérgio e Elena caminhando, até que finalmente se encontram: “Psim, quer jantar comigo?”.

O ponto de vista da câmera, agora *subjetivo*, mostra Elena em plano traseiro; esta se vira e responde: “Você tá louco?”. O diálogo prossegue enquanto as imagens denotam o olhar de Sérgio percorrendo o corpo da mulher, cujas pernas são particularmente enfocadas. Ainda de costas ou em plano lateral, ela responde a todas as perguntas do protagonista com a mesma frase: “Você tá louco”. Variando sutilmente o

¹⁰⁸A personagem Elena, assim como Pablo e Noemí, mereceu neste filme uma menção em forma de capítulo. Diferente do livro em que não há a presença de divisão por capítulos, o filme parece investir nesse procedimento estético para marcar a importância dada à caracterização de “tipos” com os quais o protagonista parece querer “compor” sua coleção: o “burguês” (Pablo), “a empregada evangélica” (Noemí), a “moça do povo” (Elena) e logo também o “escravo” quando no capítulo “Uma aventura no trópico”, o filme alude ao guia de museu que teria vivido com Hemingway. Os capítulos parecem chamar a atenção para os aspectos relativos à organização dada pelo narrador, nesse caso, aludindo a que cada personagem que vai sendo apresentado deve ser visto em relação ao todo, de forma que venham a compor um mosaico coerente com a visão do personagem, conforme aponta Benjamin a respeito do colecionador.

tom da frase (Você está louco? Você está louco. Você está louco!), Elena parece incomodada diante da abordagem invasiva de Sérgio. Então subitamente há um deslocamento de câmera para um terceiro personagem que modifica o sentido da relação: a imagem de um anão carregando um contrabaixo produz estranhamento na cena de conquista romântica e dele decorre o *riso* dos personagens.



Planos subjetivos de Elena que contracena com a câmera

Este riso torna possível a libertação da figura do anão de sua representação, uma vez que não importa o significado deste personagem em si, mas sim aquilo que sua introdução produz na cena. Este personagem sem nenhuma importância, mas pontuado apenas pelo valor do resultado de sua ação (provocar o riso) explicita o desmanche de um modelo de narrativa que Alea questionava: a relação entre personagens protagonistas e antagonistas que devem resolver um conflito. Em *Memórias* não há conflitos a serem resolvidos entre as personagens, pois o conflito instaura-se na consciência do protagonista-narrador e, portanto, está em toda a narrativa. Para tornar isso explícito, Alea se vale de interrupções no fluxo da narrativa, introduzindo o distanciamento como estratégia estética. Neste caso pontual, o distanciamento é entendido como o afastamento do espectador da conquista amorosa de Sérgio, até então vista como natural não apenas na diegese filmica (Sérgio já demonstrara em outras sequências seu interesse em abordar as mulheres), mas, principalmente, como marcação da estrutura geral da narrativa de *Memórias*. Este bloco – um dos mais longos do filme

– apresenta mais duas sequências: o jantar de Sérgio com Elena e a visita ao ICAIC; entretanto essas serão analisadas no próximo capítulo em razão de sua importância para as análises sobre a voz e também por não manterem nenhuma relação com os passeios de Sérgio por Havana. Apenas esta primeira sequência parece marcar a atitude de colecionador de Sérgio que sai em busca de uma mulher que – diferente e distante dele de acordo à sua visão – poderia lhe trazer entendimento sobre os acontecimentos que assolam o país.

2.2.4 Novos Passeios: a afirmação da subjetividade como aniquilamento

Complementar ao primeiro bloco *Primeiros passeios de Sérgio por Havana*, que acontece ao redor dos primeiros 13 minutos do filme, são as sequências que se iniciam mais adiante, à 01h:16min de filme. Estas cenas reforçam os diferentes níveis de aproximação da realidade, enfatizando a solidão do personagem como motivo para reflexão:

A visão excessiva das sequências de documentário ajuda-nos a ver o que Sérgio, como personagem, não pode ver, expondo a frivolidade de sua atitude de uma solidão orgulhosamente desafiadora. Sua ilusão de ser apolítico e estar acima da desordem parece risível no contexto da eminent ameaça de guerra nuclear, em que a solidão existencial perde sua aura heroica (...) A justaposição de seu isolamento com a crise armamentista apontam para o que Bakhtin entendeu como a impossibilidade teórica e prática da solidão (STAM, 2008, p.283)

A. As memórias como distanciamento

Plano traseiro de um motorista de táxi em movimento revelando aquilo que tanto Sérgio quanto o espectador podem ver através da janela: alguns oficiais do exército que pedem para o motorista mudar a rota do trajeto. A câmera, dentro do veículo, filma Sérgio deixando o táxi e pela janela vê-se o andar apressado do mesmo.

A voz over comenta “E no meio de tudo isso, eu sigo vivendo de renda (...)" enquanto um plano lateral de um grupo de pessoas festivas que marcham pelas ruas de Havana contrasta com as imagens de Sérgio caminhando, sempre em sentido contrário à multidão. Primeiros planos do protagonista revelam sua preocupação enquanto as pessoas parecem contentes e animadas, sorrindo ao ritmo da música festiva¹⁰⁹. “Tudo

¹⁰⁹Essas imagens são imagens documentais relativas a uma celebração do 1º. de Maio, que aconteceu à época das filmagens e que Alea inteligentemente reaproveita para contextualizar o sentimento da população de acordo aos acontecimentos do filme.

chega a mim tarde demais ou cedo demais, talvez em outra época eu pudesse entender o que está passando comigo, hoje já não posso” são os pensamentos de Sérgio, agora sobrepostos a um plano traseiro do personagem em movimento até que um corte abrupto conduz o espectador à outra seqüência já vista anteriormente no filme, embora sob um outro ponto de vista.

O baile movido ao som de *tumbadoras* (congas) da Orquestra de Pello el Afrokán que abre a sequência inicial de *Memórias* é retomado. Se antes era possível ouvir a música e os vocais “Donde está Teresa... Maria Teresa...”, agora uma música extradiegética de composição de Léo Brower impõe intensidade subjetiva à cena. Além disso, a inserção de Sérgio e Noemí no contexto revela não se tratar da mesma sequência, o que amplia a dimensão dos acontecimentos para a narrativa.

A primeira sequência que se refere à apresentação dos créditos iniciais do filme, mostra de maneira objetiva as pessoas dançando, animadas ao ritmo da orquestra até que um incidente acontece e quando então são ouvidos ruídos de tiros. Estes estabelecem confusão na plateia. Logo, um homem é visto caído no chão, em meio à multidão perplexa e, segundos depois, carregado por oficiais enquanto a multidão lhes abre espaço sem parar de dançar.



O enigmático rosto de Sara Goméz que aparece no início do filme...

O rosto de uma mulher negra¹¹⁰ que dançava é mostrado em primeiro plano; seus olhos se dirigem para a câmera e a imagem congela-se, coincidindo com o final da apresentação dos créditos do filme. Segundo o autor:

¹¹⁰ Interessante mencionar que esta mulher é a cineasta Sara Goméz, documentarista cubana que trabalhou no ICAIC e ficou conhecida justamente por realizar documentários onde as imagens ficcionais e documentais eram cada vez mais indistinguíveis. Por meio dessa técnica, Goméz enfatizava a realidade material que está na base de toda atividade criativa e a necessidade de trazer uma perspectiva crítica para todas as formas do cinema. Desse modo, a presença de Sara Goméz funciona como uma citação que contextualiza o fazer artístico de Alea e dos cineastas cubanos do ICAIC.

As pessoas não param de dançar, nem se quer quando presenciam o corpo ensanguentado de um homem que jaz no meio da multidão e que quase imediatamente é levado por agentes da ordem que o levam embora. O baile continua e, no meio dele o rosto desafiante de uma negra fixa-se como expressão de uma violência subterrânea. Tudo foi posto diante do espectador a partir do nossa ponto de vista [grifo meu] mais “objetivo”, mas desapegado, menos comprometido (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, pp. 102-3)

Tal sequência, que naquele momento funcionou como prólogo do filme, ressurge como um *flashback*, pois agora representa uma recordação do personagem, atestando sua presença a partir dos novos planos inseridos, com as imagens de Sérgio assustado e tentando apartar-se da confusão. Na medida em que ele pode ser visto significa que também esteve lá:

(...) a partir de outra perspectiva, novos significados aflorarão e serão suscitadas novas inquietações: as imagens são as mesmas ou muito parecidas (...) sons desconexos, vagos que não definem um centro de gravidade, que flutuam confusamente e que respondem a um estado de ânimo evidentemente dissociado do que a imagem mostra no seu conjunto (...) Sérgio está presente na multidão dançante. Ele está e não está. Ou seja, procura estar, pois foi com Noemí ao baile, mas é incapaz de inserir-se na corrente geral de despreocupação, relaxamento, distensão, alegria e violência (...) Os sons expressam essa tensão subjetiva do protagonista e, ao mesmo tempo, nos mantém distantes do baile, impedindo que nós, espectadores, vejamos arrastados passivamente pelo êxtase [grifo meu] (...) Agora sentimos com Sérgio essa *distância* que o separa do conjunto em que se move e isso nos leva a formular critérios (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.103).



Sérgio agora pode ser visto nas mesmas sequências que fizeram a abertura do filme

B. A fotografia como uma possível resistência

Novamente, um plano geral apresenta Sérgio caminhando pelas ruas, acompanhado pela *voz over* que reflete “Tenho 38 anos e já sou um velho, não me sinto nem mais sábio, nem mais maduro. Mais estúpido (...). Tais reflexões, em

continuidade, se sobrepõem ao novo plano que segue: em praça pública, um painel de fotografias de personagens anônimos é enfocado em primeiro plano, surgindo detrás dele um fotógrafo lambe-lambe que se prepara para retratar Sérgio. Este, sentado e usando óculos, apresenta uma expressão triste. Os comentários que finalizam a sequência dos passeios de Sérgio por Havana são *raccords* para outras sequências em seu apartamento em que ele procura por fotografias de outros momentos de sua vida, sua infância e sua adolescência, mas que para efeitos de análise não interessam neste momento: “(...) sinto-me mais podre do que maduro, uma fruta podre. Um bagaço. É possível que tenha a ver com os trópicos, aqui tudo amadurece e se decompõe com facilidade, nada persiste”. Os comentários dessa sequência vão da subjetividade do indivíduo diante da contradição que provoca seu próprio amadurecimento (amadurecer ou apodrecer?) à elaboração da tese de que não se atinge um nível mais elevado de consciência sem libertar-se de uma consciência subdesenvolvida.



Diferentes planos mostram Sérgio buscando sua identidade através da fotografia

A fotografia aparece, em contradição com os comentários, como metáfora desta contradição, expressando o desejo da permanência em choque com a impossibilidade de ser o mesmo para sempre. Fixar a própria imagem expressaria o sentimento ambíguo de Sérgio: por um lado não amadurecer (apodrecer) e, por outro, não sucumbir diante dos fatos que não consegue entender, assimilar. As ações da personagem Sérgio mostram nessa sequência, através de diferentes maneiras, seu aniquilamento, quer seja entre a multidão que caminha ao contrário de si, quer seja em seu não envolvimento diante dos fatos narrados por suas recordações e, finalmente, pela tentativa de não desaparecer por completo imprimindo sua imagem no papel fotográfico.

2.2.5 O quase oculto e último passeio de Sérgio

Nos quinze minutos finais de *Memórias*, ainda resta um último passeio de Sérgio pelas ruas de Havana. Com início à 1h27m de filme, este bloco sequêncial mostra a

aceleração do ritmo da narrativa, mediante inserções documentais a partir de recortes de jornal, noticiários de TV, cenas tomadas ao estilo documental, intercaladas por sonhos e fantasias do protagonista. Em contrapartida, há momentos de intenso silêncio que colaboram para adensar a sensação de lentidão do tempo que transcorre, contrastando, em certa medida, com outros de cacofonia logrados a partir da sobreposição dos discursos políticos de Kennedy e Fidel emitidos pelo rádio e pela TV. Nota-se também a redução da importância da *voz off* de Sérgio que caracterizou boa parte do filme. Um quase oculto passeio de Sérgio pelas ruas de Havana, representado por um diminuto *flash*, mostra o protagonista perplexo diante da realidade que assoma e reduz por completo sua subjetividade como forma de aproximação aos fatos narrados, agora sob outra perspectiva.

A. A realidade através da mídia

Em casa e de pijamas, Sérgio dirige-se à porta de entrada e recolhe um jornal colocado sob a porta. Um *close-up* de seu rosto com um cigarro à boca revela um homem preocupado que necessita informação. Retomando o uso de PPV, o espectador tem acesso aos fragmentos de algumas notícias que o personagem lê: “Mais aviões e navios vão para Flórida”, “Inesperada volta de Kennedy a Washington. Apodera-se da capital dos EUA. Ambiente de histeria bélica”, “Jovem mãe tem trigêmeas”, “Cão com dois corações. Moscou, 22 de outubro”, “Sindicatos querem ganhar a competição”, “Material para o mural do teu centro de trabalho. Recorte e cole”, “Como se pega tétano? Quando qualquer ferida estiver infectada com o bacilo tetânico. A maioria dos casos é mortal. A vacina é a única proteção segura”, “Palavras de Mao Tse Tung: tentar solucionar problemas ideológicos e o de certo e errado por meio de ordens administrativas e métodos coercitivos é vão e pernicioso”, “(...) por que não consertam a varanda onde vivo? Reportei o fato sete vezes ao departamento correspondente à Reforma Urbana, informando que caiu um pedaço da laje e que o resto está dependurado. Como não tenho os meios nem os instrumentos de trabalho para resolver, gostaria de saber o que faço. Gilberto Calzadilla”, “Trabalhar com alegria” e finalmente

uma charge do cartunista Chago Armada, onde se vê o personagem Salomón sendo aplastado por um signo de interrogação¹¹¹.

Toda a sequência transcorre em absoluto silêncio, o qual ambienta a leitura atenta de Sérgio. O silêncio apenas é interrompido quando um ruído – semelhante a um efeito de sonoplastia como aqueles utilizados no circo – é associado à figura de Salomón, quem no último quadrinho da charge se vê caído no chão por não aguentar o peso de suas “dúvidas”. Nesse instante, retoma-se o *close up* de Sérgio que, aos poucos, é enfocado em plano médio, sendo visto debruçado sobre a mesa.

As notícias de jornal, conforme se verá na análise a seguir a respeito da colagem, representam um interessante recurso para contextualizar a confusão do personagem diante do momento histórico: o direcionamento das políticas governamentais em relação à guerra, as novas condições de trabalho, as mudanças em relação aos programas de saúde pública, a inclusão de notícias do cotidiano soviético, o viés ideológico e até alguns problemas de ordem prática, tal como a carta do leitor que reclama atenção frente ao problema de infraestrutura. Finalmente, a charge existencialista de Salomón metaforiza o sentimento do próprio protagonista que não consegue se posicionar de acordo às dúvidas sobre seu destino.

B. Ponto de fuga: a fragmentada relação de Sérgio e Noemi e a cidade militarizada

Após um corte direto, um plano detalhe das mãos seguido por um plano frontal de Noemi, a empregada evangélica de Sérgio, por quem este nutre extremo desejo sexual, mostra a moça entregando a ele uma série de fotografias de seu batizado. Sem poder ouvir o que ela lhe diz, dada a opção por subtrair o som de suas palavras, recorre-se novamente à *voz over* de Sérgio, quem explica e comenta a cena. Em outra sequência, Sérgio havia fantasiado o rito religioso, imaginando-se num mergulho no rio a dois, totalmente sensual e onde ele mesmo carregaria a moça nos braços em trajes transparentes. Entretanto, o conteúdo das fotos é dado a conhecer mediante planos

¹¹¹Durante a insurreição de Cuba na década de 1950, Chago Armada estava envolvido com o lançamento de uma estação de rádio clandestina. Ele também se tornou ilustrador do clandestino periódico *El Cubano Libre*, para o qual foi responsável pelo suplemento humorístico. Lá, ele fez diversas caricaturas de seus companheiros de luta e ilustrações. Também criou o personagem cômico *Julito 26*, cujo nome foi inspirado pelo dia histórico do início da luta armada contra o regime Batista em 1953. Depois da Revolução, em 1959, *Julito 26* continuou na revista *Revolución*. Chago também colaborou em revistas como *El Pitirre*, *Bohemia* e *Palante*. O crescimento artístico de Chago pode ser notado em sua série existencial *Salomón* e também em *El Otro Humor* e *El Humor Ninguno*. Além disso, foi o fundador do periódico *Granma*, em 1965, que funcionou durante vários anos. Consultado em <<http://lambiek.net/home.htm>> e acessado em 26 julho de 2010.

médios em fusão de uma série de fotogramas que revelam a realidade ao protagonista. Este se desilude com a natureza do ato religioso, conforme expressa sua *voz over*: “(...) não é como eu havia imaginado. Não é nada! A roupa não ficou grudada ao corpo e havia muita gente; eu nem havia pensando nas pessoas ... as testemunhas que sempre estão em toda parte”. Logo, um plano médio frontal de Sérgio, sentado em sua poltrona com os braços erguidos como se quisesse espreguiçar e de olhos semifechados, denota a sequência como uma recordação. Em seguida, imagens fragmentadas, com tomadas breves, mostram um possível envolvimento entre Sérgio e Noemi por meio de imagens do casal se beijando, se abraçando e se tocando. A câmera gira ao redor deles, mantendo-os sempre em uma faixa estreita. Tal cena não permite ao espectador ter clareza se é um sonho ou fantasia do protagonista¹¹².

Novamente, ao mesmo plano de Sérgio na poltrona, agora com os olhos totalmente abertos, sobrepõem-se os ruídos de um rádio que quer entrar em sintonia ao mesmo tempo em que a data *22 de outubro de 1962* e a frase *Habla Kennedy* aparecem por sobre a imagem. A seguir, o discurso fragmentando de Kennedy pode ser ouvido, mas com uma boa dose de interferência como se fosse transmitida por ondas curtas. Seu discurso também aparece escrito e traduzido ao espanhol rolado sobreposto às fotografias, tomadas durante a Crise dos Mísseis, conforme a transcrição que segue:

“(...) uma série de bases de mísseis ofensivos está se preparando nesta ilha oprimida...

Uma base adicional, ainda inconclusa, parece ter sido desenhada para mísseis balísticos de alcance médio, capazes de destruir a maioria das principais cidades do hemisfério ocidental, entre a Baía de Hudson, Canadá, ao norte e Lima, Peru, ao sul.

Além disso, em Cuba, estão desembalando e ensamblando bombardeiros de retro-propulsão com capacidade para acomodar armas nucleares.

Ao mesmo tempo, preparam-se as bases aéreas necessárias.

(...) com o objetivo de deter essa preparação ofensiva, inicia-se uma estrita quarentena sobre todo o equipamento militar que esteja em viagem para Cuba...

Se continuarem esses preparativos militares ofensivos, agudizando assim a ameaça ao hemisfério, estarão justificadas medidas adicionais... Alertei as forças armadas que se preparassem para qualquer eventualidade”.

¹¹² No livro de Desnoes a relação de Sérgio com Noemí fica mais evidente, pois há uma descrição pormenorizada de seu encontro carnal, tendo como pano de fundo a emissão radiofônica do discurso de Kennedy. A forma como o autor narra a sequência, neste caso, parece, a meu ver, mais crítica com relação às atitudes de Sérgio do que a forma como é mostrada no filme, uma vez que ao deixar claro que o ato carnal não é uma fantasia, Desnoes exacerba a alienação do personagem diante dos acontecimentos.

Os planos das fotografias são mostrados em fusão, sendo que algumas vezes a câmera realiza uma panorâmica sobre ela ou dá um zoom em algum detalhe. Tais fotos correspondem à armas de artilharia posicionadas ao longo do Malecón; tomadas aéreas das bases de mísseis; tomada aérea de um navio carregado com mísseis; John Kennedy, usando óculos de sol, em um navio da marinha; soldados norteamericanos e equipamentos de combate alinhados para inspeção; um grupo de soldados americanos com roupas de combate; civis norteamericanos, examinando armas, aparentemente sugerindo prontidão por parte da população; pequenos barcos desembarcando soldados de um grande navio; siluetas de soldados deitados à praia; siluetas de aeronaves carregadas e barcos; um tanque apontando para a esquerda e logo para a direita com soldados à pé acompanhando-o; vista aérea da explosão de uma bomba atômica (CHANAN, 1990, p.93)

Um novo corte conduz o espectador às cenas tomadas ao estilo documental que mostram transeuntes pelas ruas de Havana, muitos deles com farda militar e entre os quais também se vê mulheres. As pessoas transitam descompromissadamente, sendo que algumas delas até param para olhar as vitrines. Em *off*, Sérgio comenta: “Nada tem sentido. As pessoas se movem e falam como se a guerra fosse um jogo”. Os dois últimos planos desta sequência mostram em *close-up* um homem negro de chapéu e em plano à distância outro homem negro que caminha ao longo de um muro onde se lê apenas a palavra “Muerte” da insígnia “Pátria o Muerte” utilizada por Fidel, acompanhada por um trecho de uma composição de Charles Mingus, “Oh, Lord, don’t let them drop that atomic bomb on me”¹¹³.

Um plano detalhe mostra uma reprodução de Botticelli sendo tocada pelas mãos de Sérgio. É *O Nascimento de Vênus*, obra de 1483, na qual a deusa clássica emerge das águas como mulher adulta dentro de uma concha. A imagem mostra Vênus sendo empurrada para a margem pelos Ventos D'oeste, símbolos das paixões espirituais, e recebendo de uma Hora (uma das deusas das estações) um manto bordado de flores. Segundo alguns especialistas, a deusa nua não representaria a paixão terrena, carnal, e sim a paixão espiritual. A alusão a Noemi é imediata e mais uma vez reforça a alienação do protagonista e sua abulia, preferindo este refugiar-se nos prazeres terrenos ou na arte europeia a pegar em armas. A voz over reflete: “E se tudo começasse agora mesmo?”

¹¹³ Charles Mingus, (1922 – 1979) foi um contrabaixista, compositor e, ocasionalmente, pianista de jazz. Também ficou conhecido pelo seu ativismo contra a injustiça racial nos Estados Unidos. O fragmento da canção utilizada no filme é de 1961.

Novo corte conduz à agitação noturna nas ruas de Havana: movimento de tanques, carros, soldados e entre eles o estático Sérgio, quem observa a tudo espantado. Dois *close ups* muito rápidos mostram o terror nos olhos de Sérgio enquanto se ouve sua *voz over* dizer: “Inútil protestar, morrerei como todos. Esta ilha é uma armadilha, somos muito pequenos, pobres, uma dignidade muito cara”.

Uma imagem televisiva que mostra Fidel Castro proferindo um discurso é intercalada por fotografias que dialogam com as frases emitidas: fotos do Conselho de Segurança das Nações Unidas, do secretário geral U. Thant, de delegados russos chegando aos Estados Unidos, do delegado norteamericano Adlai Stevenson numa limusine assim como de imagens tomadas ao *estilo documental* de armas de artilharia sendo depositadas na cidade e de membros da milícia em guarda na cidade. Uma imagem tomada com *câmera na mão* move-se até a entrada de um edifício e faz foco num pôster onde se lê “A las armas”. Neste discurso Fidel proclama:

“Rechaçamos terminantemente toda a tentativa de fiscalização. Toda tentativa de inspeção de nosso país. Ninguém inspeciona nosso país. Nós é que sabemos o que fazemos. E sabemos como devemos defender nossa integridade e nossa soberania. Ameaçam-nos por sermos alvo de ataques nucleares, mas não nos assustemos, temos que saber viver a época que nos tocou viver com dignidade. Todos, homens e mulheres, jovens e velhos, todos somos “um” nesta hora de perigo. E nosso destino – de todos, dos revolucionários, dos patriotas – será o mesmo. E de todos será a vitória. Pátria ou Morte, venceremos!”

Este bloco sequêncial com duração aproximada de cinco minutos encerra-se com o último passeio de Sérgio que, cabisbaixo e em silêncio caminha ao longo do Malecón, em direção à câmera. Uma rajada de vento revolve o mar, sendo o protagonista praticamente devorado pelas ondas em arrebentação. Sérgio, desolado, olha para o chão.

Antecipando aqui o final de *Memórias do Subdesenvolvimento*, o qual será analisado em capítulo posterior, nota-se o paralelismo entre a solidão que o personagem expressa nessa cena e o último plano que fecha o filme: numa panorâmica à distância, avista-se novamente o Malecón, por onde trafegam tanques de guerra e já não sendo possível ver a presença humana. A cidade despovoada é o último retrato de Havana.

(***)

Os passeios de Sérgio pelas ruas de Havana estão marcados pela presença de suas memórias, sejam elas de sua vida pessoal (tal como sua presença no baile onde

acontece a morte de um contrarrevolucionário) ou de fatos históricos (por exemplo, o atentado terrorista no Edifício El Encanto), mas estes sempre mediados pela sua subjetividade (por seus comentários em *voz over*). Interessante no trabalho de montagem é justamente a desconstrução dessa subjetividade do personagem, mediante a desestabilização do ponto de vista, dado que cabe ao espectador tecer sua própria interpretação diante do julgamento daquilo que vê e ouve, ou seja, seu julgamento dos acontecimentos em si e do próprio Sérgio:

Talvez a metáfora do homem que morre vítima de uma violência, no meio de um baile popular que não se detém em nenhum momento, não tenha sido suficientemente significativa para o espectador nos momentos iniciais do filme. Agora, vendo-a pela segunda vez a partir de outra perspectiva [de Sérgio], e relacionando-a com o personagem central do qual já temos a necessária informação para prever o seu destino trágico, a metáfora expande-se, alarga-se para além do seu significado primário, direto, contingente, e abre-se propiciando considerações sobre a realidade em que está emaranhado o personagem e que ele é incapaz de compreender com profundidade (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p. 103-4).

Em *Dialética do espectador* (1982), Alea apresenta seis ensaios cujo eixo central gira em torno da descoberta das leis que regem a relação entre espetáculo e espectador e onde enfatiza seu interesse pelas possibilidades que estas oferecem para um espetáculo socialmente produtivo; muito menos interessado nos aspectos puramente estéticos do cinema, Alea buscava sua verdadeira função social. No ensaio intitulado *Espetáculo e realidade. O Extraordinário e o cotidiano*, o autor sustenta a tese de que a condição básica para um espetáculo socialmente produtivo consistiria na negação da realidade cotidiana e, ao mesmo tempo, no estabelecimento das premissas de sua própria negação: “isto é, sua negação como substituto da realidade e como objeto de contemplação” (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.46). Apoiado em Engels, sustentava que a atitude de negar deveria também compreender o modo de se negar, o qual levaria ao próprio processo de desenvolvimento de transformação da realidade.

O espectador não deveria privar-se do desfrute, pois este pode ser um fator no desenvolvimento de sua consciência, porém este desfrute deve permitir que o espectador retorne a uma nova realidade; realidade que deve ser transformada por um sujeito armado para ações práticas. É nesse sentido que a ideia de contemplação é abolida e quando se instaura um espectador ativo.

A ficção para Alea é uma maneira de filtrar a realidade e dar ao espectador a possibilidade de poder apreciá-la e comprehendê-la melhor. Para ele, o específico do

cinema consiste nessa possibilidade de ser uma linguagem que ao mesmo tempo se alimenta e reflete a realidade, mas onde tal reflexo não é aquele de um espelho ordinário, mas um espelho que ordena a realidade e a seleciona. A questão da relação entre o cinema e a “realidade” é um dos pontos-chave dentro desse pensamento e de inúmeras teorias cinematográficas; em Alea se expressa da seguinte maneira:

(...) O cinema capta a imagem de aspectos isolados da realidade. Não é uma simples cópia mecânica: não capta a própria realidade em toda a sua amplitude e profundidade. Todavia, o cinema é capaz de alcançar um alto grau de aprofundamento e generalização mediante a possibilidade de encontrar novas relações entre essas imagens de aspectos isolados: Estes aspectos assumem, assim, uma nova significação – uma significação não completamente alheia a eles, e que pode chegar a ser mais profunda e reveladora – ao se relacionar com outros aspectos e produzir choques e associações que na própria realidade estão diluídos e ofuscados por seu alto grau de complexidade e pelo acomodamento cotidiano (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.42).

Sendo assim, pode-se afirmar que inúmeros são os recursos utilizados para aproximar a ficção à realidade, sendo especialmente a colagem um procedimento amplamente desenvolvido em *Memórias*, especialmente nas últimas sequências, nas quais o uso dos fragmentos documentários misturam-se cada vez mais à narrativa ficcional, já não sendo possível estabelecer as fronteiras entre realidade, ficção, sonho, fantasia e delírio. A montagem aqui cumpre importante papel para provocar a aceleração do ritmo do filme.

2.3 Interpolação e colagem: a montagem por juxtaposição e conflito marcando o ponto de vista do autor

Para uma melhor compreensão da destruição paulatina, mas ao mesmo tempo *in crescendo*, das fronteiras que separam ficção e documentário, foi necessário analisar os passeios de Sérgio por Havana, pois estes aparecem de maneira progressiva na narrativa e permitiam comparar a intensidade da presença dos documentários com um suposto apagamento da subjetividade imposta pelo personagem. Entretanto, há outros blocos sequências que não se referem aos passeios, mas que ilustram mais claramente o efeito obtido a partir da inserção documental em termos de explicitação do ponto de vista do autor, o que poderia ser compreendido como pequenas “teses” ou análises sociológicas que o diretor se propõe. O “capítulo” intitulado *Pablo*¹¹⁴, conforme sugere o filme,

¹¹⁴ Capítulo que se localiza entre o segundo e os últimos passeios de Sérgio por Havana.

mostra a relação entre Sérgio e seu amigo burguês, quem toma partido diante dos acontecimentos ao criticar os rumos da revolução, embora afirme que “nunca me meti em política e que por isso tenho a consciência tranquila”. Pablo, conforme se vê mais adiante, deixará o país, como Laura e os pais de Sérgio. Na conversa travada durante o trajeto para a oficina mecânica onde tenta consertar o carro que lhe permitirá sair de Cuba, Pablo constroi o “discurso do adeus” a partir do medo, da incerteza e, especialmente, da fuga da pobreza que, segundo ele, se tornará cada vez mais aguda. Ele quer fugir antes de perder seu último refúgio, o pertencimento a uma classe.

O diálogo entre eles transforma-se, por vezes, em vozes *off* sobrepostas às imagens de recordações de Sérgio, as quais descrevem um passado comum entre ele e Pablo, quando ambos desfrutavam de uma vida burguesa à beira da piscina, com frívolos comentários a respeito do vaivém de mulheres.



Contraste entre as recordações da vida burguesa junto ao amigo Pablo
e imagens documentais da pobreza

Por outro lado, a *voz-eu* de Sérgio que reflete sobre a ideologia contida no pensamento de seu amigo (“Dizem que a única coisa que não aguenta um cubano é passar fome, mas passamos muita desde a chegada dos espanhóis”) dá lugar à *voz over* de outro narrador, quem contextualiza a reflexão ao revelar dados sobre a pobreza na América Latina a partir da sugestão dada pelas fotos e imagens documentais de pessoas subnutridas, sobretudo, crianças. A inserção do documentário estabelece pois, um primeiro nível de desestabilização do ponto de vista, uma vez que há troca entre os narradores. Mas a inserção deste segmento permite chegar a outra conclusão; a de que a pobreza é resultado do mesmo subdesenvolvimento que produz a abulia de Sérgio.

Outros diálogos entre os amigos irão, cada vez mais, intensificar a distância que Sérgio começa a sentir em relação a Pablo e a sua vida anterior. Longe de seu passado e sem perspectivas de futuro, Sérgio está preso no presente, mas não consegue se posicionar, o que o torna ainda mais distante de Pablo, quem já tomou partido: “não vou ficar com os braços cruzados como na época de Batista (...) sei que se eu não fizer

alguma coisa agora não terei como funcionar quando tudo isso cair”. Esse comentário que, em alguma medida, justifica sua saída de Cuba é tomado por Sérgio como ambíguo, pois Pablo diz estar fazendo alguma coisa quando de fato está apenas fugindo. Por outro lado, Sérgio não consegue reagir:

Entre suas perspectivas estão o nada de um passado errático, o nada de um futuro aleatório, e o subdesenvolvimento no meio, como a pedra de Sísifo que cairá de novo aos cubanos quando menos se espera (...) O personagem de Desnoes e o Sergio do filme de Alea encarnam essa “sensibilidade existencial”, essa condição de “estrangeiros”, no marco concreto da Revolución e dentro do período compreendido entre o ataque a Playa Girón (1961) e a Crise de Outubro (1962), onde ademais orbitam o atentado ao barco *La Coubre* no porto de Havana (1960) e o incêndio do *El Encanto* (1961), a nacionalização das empresas norteamericanas (1960), a proclamação do caráter socialista da Revolução (1961), e outros fatos impostos do exterior como o bloqueio econômico à Ilha pelos Estados Unidos (1960) com seu consequente efeito de precariedade material sobre a sociedade cubana (CASTRO, 2009, p.51)¹¹⁵.

Com um livro nas mãos, Sérgio ironicamente responde a Pablo: “O mesmo que você diz, dizem os contrarrevolucionários da Baía dos Porcos”, ou seja, ficar em Cuba contra a revolução ou sair porque não acredita nela é na verdade uma mesma solução: em nome de um suposto “bem comum”, mascara-se o individualismo. Embora não haja um *plano detalhe* do livro, é possível inferir que Sérgio esteja lendo *Moral Burguesa e Revolución* de León Rozitchner, comprado em seus primeiros passeios pela cidade a partir do que se sugere a sequência seguinte sob o título *A verdade do grupo está com o assassino*.

¹¹⁵ Minha tradução para: “Entre sus perspectivas están la nada de un pasado errático, la nada de un futuro aleatorio, y el subdesarrollo en medio, como la piedra de Sísifo que hará caer de nuevo a los cubanos cuando menos lo esperen (...) El personaje de Desnoes y el Sergio de la película de Alea encarnan esa “sensibilidad existencial”, esa condición de “extraños”, en el marco concreto de la Revolución y dentro del período comprendido entre el ataque a Playa Girón (1961) y la Crisis de Octubre (1962), donde además orbitan el atentado al barco *La Coubre* en el puerto de La Habana (1960) y el incendio de la tienda *El Encanto* (1961), la nacionalización de las empresas estadounidenses (1960), la proclamación del carácter socialista de la Revolución (1961), y otros hechos impuestos desde el exterior como el bloqueo económico a la Isla por los Estados Unidos (1960) con su consecuente efecto de precariedad material sobre la sociedad cubana”.

Nessa sequência, Alea utiliza tanto fragmentos do filme *Muerte al Invasor*¹¹⁶ quanto imagens fotográficas de alguns contrarrevolucionários sobrepostas pelos seus depoimentos em *off*¹¹⁷, que somados à narração *over* baseada no texto de Rozitchner faz com que *Memórias* assuma precisamente a base ideológica que inexiste no romance homônimo, expondo, portanto, o ponto de vista do autor. O suposto individualismo burguês e o liberalismo democrático, expostos pela fria dialética de Rozitchner, aparecem como fundo na forma escolhida por Alea, funcionando tanto como exemplificação da visão de Sérgio quanto como contraponto à sua subjetividade. Em entrevista, o diretor admite não compartilhar com o posicionamento de Sérgio, ou seja, a falta de engajamento político diante dos fatos:

A primeira coisa que haveria que dizer é que eu não tenho nada a ver com Sergio. Quer dizer, posso transitar pelos mesmos caminhos, pelos mesmos lugares que Sergio, posso inclusive compartilhar muitos de seus critérios, de suas opiniões críticas sobre nossa sociedade, mas há uma diferença essencial: Sergio é um espectador passivo da realidade, eu não. Participei sempre, desde antes da revolução, na luta pela revolução, e no decorrer de todos esses anos participei ativamente. Acho que essa é uma diferença fundamental (GUTIÉRREZ ALEA *apud* CHÁVEZ, 1993)¹¹⁸.

¹¹⁶ O documentário *Muerte al Invasor* (1961) dirigido por Tomás Gutiérrez Alea e Santiago Alvarez é uma espécie de reportagem sobre a invasão da Baía dos Porcos, ocorrida em 17 de abril de 1961. Segundo depoimento de Alea, o filme “respondeu a uma necessidade, uma urgência, porque ao se produzir a invasão, era necessário mostrar o que ela foi, e os danos e mortes que causou. Pedi para ser correspondente de guerra e fui ao local; lá havia também gente de televisão filmando. O filme é uma reportagem sobre esses acontecimentos, usado no noticiário ICAIC semanal. Foi o documento mais completo sobre o tema, e foi exibido em quase todo o mundo. Até nos Estados Unidos foi visto, pela televisão, de costa a costa” (ALEA *apud* OROZ, 1985, p.33).

¹¹⁷ Aqui faz-se necessário esclarecer algumas confusões quanto à inclusão das imagens documentais. Segundo informações obtidas, em abril de 2010, junto a Luciano Castillo, crítico e investigador cinematográfico e diretor da mediateca da EICTV em Cuba, é importante mencionar que o documentário *Muerte al Invasor* (1961), um número especial do Noticiero ICAIC, dirigido por Tomás Gutiérrez Alea e Santiago Alvarez e que se refere às imagens captadas em Playa Girón quando Alea lá esteve como correspondente de guerra junto com seus camarógrafos, não inclui as imagens sobre os julgamentos de contrarrevolucionários, como o de Calviño, que é mostrado no filme *Memórias* dentro da sequência *La verdad del grupo está en el asesino*. As cenas de *Muerte al Invasor* somente abarcam o relativo à agressão norteamericana e a batalha até sua derrota; as demais imagens (e também o audio) não correspondem a este documental, como muitas vezes apareceu de forma confusa na fortuna crítica de *Memórias*, mas pertencem ao arquivo do ICAIC relativo a esses processos e, portanto, não foram realizados por Alea.

¹¹⁸ Fragmento de entrevista publicada por Rebeca Chávez em *La Gaceta de Cuba*, La Habana, septiembre/octubre de 1993 a propósito da filmagem de Morango e Chocolate. Disponível em: <<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/titon/mainti.htm>> (consultado em 19/04/2010); minha tradução para “Lo primero que habría que señalar es que yo no tengo nada que ver con Sergio. Es decir, puedo transitar los mismos caminos, los mismos lugares que Sergio, puedo incluso compartir muchos de sus criterios, de sus opiniones críticas sobre nuestra sociedad, pero hay una diferencia esencial: Sergio es un espectador pasivo de la realidad, yo no. He participado siempre, desde antes de la revolución, en la lucha por la revolución, y a lo largo de estos años he participado activamente. Me parece que es una diferencia fundamental”.

Segundo Monegal (1976), o filme de Gutiérrez Alea ao deixar transparecer textos alheios ao romance de Desnoes, mostra que há um *ponto de vista político* mais explícito no filme que na obra do escritor. O livro *Moral burguesa e Revolução* que consiste em uma análise marxista das declarações feitas pelos prisioneiros cujo enfoque o filme consegue reproduzir eficientemente ao inserir as imagens documentais, baseia-se na tese de que os contrarrevolucionários negavam ter responsabilidade na invasão valendo-se de argumentos distintos e contraditórios. Por um lado, diziam não terem culpa porque a decisão de invadir era do *grupo*; por outro, diziam não terem culpa porque essa decisão foi tomada por outro *indivíduo*. O tratamento dado à questão da diferença e contradição de argumentos – proposta pelo texto de Rozitchner – parece ter ido além de uma simples transposição do conteúdo do texto ensaístico.



Montagem composta de cenas de depoimentos, fragmentos de filmes e fotografias que ilustram a tese do livro *Moral Burguesa e Revolução* de León Rozitchner

Nesse sentido, a inserção de novos argumentos na história contada torna o filme uma “leitura” do romance¹¹⁹ onde se ressalta a maneira como é marcado o ponto de vista do autor. O texto de *Moral Burguesa* “encenado” pelas imagens documentais potencializa a contextualização crítica do personagem através da contextualização do próprio cinema. Assim, o documentário, ao esclarecer a tese central do livro sobre o “relacionamento dialético do indivíduo e do grupo”, permite que Alea use o próprio cinema para provocar o distanciamento do espectador quer seja das contradições de Sérgio, quer seja da própria ficção. Por isso, para que esta sequência colabore para o alcance político da obra, não basta analisar apenas o significado dado pela tese que o livro *Moral Burguesa* apresenta, mas aprofundar a análise da maneira como este foi incorporado ao filme.

Em uma primeira aproximação, notou-se que a *voz over* que narra a tese contida no livro é do ator Sérgio Corrieri, isto é, é igualmente a voz do personagem Sérgio, funcionando aqui não como *voz-eu*, mas como *voz over* de comentário, emprestada a um outro narrador. Este narrador do documentário que não é mais aquele da primeira pessoa torna-se, portanto, um contraponto da subjetividade do primeiro. Ao mesmo tempo em que se realiza a troca de narradores, trocam-se os pontos de vista: da subjetividade à objetividade do relato. Logo, é possível concluir que há aí a introdução – mediante a forma do filme – do ponto de vista do próprio autor.

Num nível mais profundo, constata-se que o recurso à interpolação (o texto de Rozitchner funcionando como um material alheio à narrativa principal) dialoga com o recurso à colagem de gêneros (o documentário *Muerte al Invasor* e as imagens do julgamento de contrarrevolucionários em contraste com a ficção). Nota-se que ambos recursos, também presentes em outras linguagens (literatura, pintura etc) relacionam-se à ideia de montagem, conforme entende Eisenstein quando define a “montagem” enquanto método. Ao perceber cada fragmento de filme como parte de uma construção semântica baseada nos princípios da justaposição e conflito, a montagem, como método,

¹¹⁹ Por leitura do romance, entendeu-se a operação de re-escrita crítica realizada pelo autor do filme, o qual interpreta a rede informacional colocada pelo romance, escolhendo, amplificando, ignorando, subvertendo e transformando a informação disponível no texto literário, mediante os dispositivos e protocolos do novo meio, absorvendo e alterando os gêneros e os intertextos sugeridos em diálogo com uma série de filtros: ideologias, contexto político e econômico, valores culturais. Cf. STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação. Da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*. Florianópolis: jul-dez, 2006, n.51, pp.19-53.

Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/9775/9004>>, acessado em: 18 de junho de 2010.

possibilita interromper o fluxo dos acontecimentos e, portanto, marcaria a intervenção do sujeito que, através de inserções de planos, destruiria a continuidade do espaço diegético, revelando a exposição de uma “ideia” (XAVIER, 2005a). Nesse sentido, parece estar implícito em Alea, a partir de tentativas de aproximação de Brecht e Eisenstein, que o distanciamento alcançado pelos mais altos níveis de montagem permite “um espetáculo que se manifesta não como um substituto da realidade, mas como um instrumento esclarecedor – aprofundador – da mesma através de uma *ficção* que se apresenta como tal (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.86-7).

O recurso à interpolação¹²⁰ representa assim uma quebra no desenvolvimento narrativo principal significando um salto para outro filme, que neste caso, representa uma peça estranha à narrativa, evidenciando a intervenção do diretor no sentido de modificar o texto legado pelo autor do romance, levando-o a outra textura dentro do mesmo espaço e deslocando as regras da representação. Nesse caso, a interpolação assume, portanto, o valor da colagem em seu contexto histórico.

Interessado em avaliar os desafios estilísticos e narrativos que a obra literária de Desnoes coloca para o filme de Alea, Robert Stam (2008)¹²¹ destacou o emprego do *narrador pouco confiável*. Este tipo de narrador, inserido na obra por influência de Dostoievsky, assim como foi em outros romances contemporâneos modernistas, revela-se um narrador irritável, rancoroso e inconsistente. Em Desnoes, aparece figurado como um intelectual burguês e demonstra a ambivalência do personagem: Sérgio é o homem do limiar, nem revolucionário, nem antirrevolucionário, dividido entre sua condição de espectador da revolução cubana e sua revolta com aquilo que ele chama de “estúpida burguesia cubana”. Segundo Stam, o êxito de Alea é levar esse narrador além, conseguindo na transcodificação fílmica uma gama de técnicas românticas, sendo a principal delas – e não presente no romance – a colagem:

É em primeiro lugar uma colagem de gêneros. Entre os gêneros de material evocados estão: notícias de arquivos (os discursos de John Kennedy e Fidel Castro); noticiários da TV cubana (sobre a base militar de Guantánamo, por exemplo); cinejornais da era Batista

¹²⁰Na crítica literária, o termo interpolação tem sido usado para interpretar desde a inserção de uma narrativa breve e secundária em uma narrativa principal, por exemplo, uma carta, um sonho ou um episódio do passado até o encaixe de peças estranhas à ação principal ou ao próprio texto original pela intervenção de um editor ou outro autor que altera o texto “original”. Para uma melhor compreensão dos significados relativos ao uso de recursos de interpolação Cf. LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986 e *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2006.

¹²¹Apesar de *A literatura através do cinema. Realismo, magia e a arte da representação* não ser um livro específico sobre *Memórias do Subdesenvolvimento*, apresenta análises aprofundadas sobre os temas tratados nesta tese.

mostrando bailes de debutantes da classe burguesa, a vida “antes da revolução”; referência a documentários (como *Now* de Santiago Alvarez); referências a filmes de ficção (como o de Marilyn Monroe cantando “I’m through with love”) (STAM, 2008, p.280).

Stam analisa o contexto histórico-estético da utilização da colagem por parte de Alea, evidenciando que as escolhas estilísticas em termos de gênero, voz e *ponto de vista* conformam “avaliações sociais” que, segundo a translinguística – termo empregado mediante leitura de Bakhtin –, explicariam o modo como as violações de normas estéticas repercutem no enfraquecimento de normas sociais. Se por um lado, esta técnica de colagem parecida com a de jornais pode ser rastreada até Dostoievsky¹²², por outro sua metáfora teve força de expressão no filme documentário de *avant-garde*, como ficou implícito no termo de Vertov Kino-Pravda (*cinema verdade*) – que simultaneamente se referia à verdade do cinema e ao jornal soviético oficial Pravda – e como se pode observar, na prática dos documentários de Santiago Alvarez dentro da proposta de um “cinema imperfeito”. Conforme visto no primeiro capítulo da presente tese, havia nessa proposta uma valorização do aproveitamento de materiais descartados e em que a pobreza estética, longe de ser vista como fragilidade, tornava-se a própria honra dos cineastas. O documentário *Now* de Santiago Alvarez que também aparece “citado” em *Memórias*¹²³ é recriado mediante a “cópia” enquanto forma. Ao inserir *Muerte al Invasor*, Alea consegue mostrar que a colagem realizada enquanto aproveitamento de materiais intensificando a ideia de uma “precariedade” no cinema latinoamericano enquanto opção estética, enquanto força tática. Conforme ressalta Stam, *Memórias* não é apenas uma colagem de gêneros, mas colagem enquanto elemento estruturador da própria forma do filme:

O poder especial da colagem provém de sua capacidade de aproximar e associar de forma intensamente significativa objetos, imagens e textos aparentemente não relacionados, todos reenquadrados dentro de um novo espaço de uma totalidade criativa refeita. A potência estética da colagem provém de sua abertura semiótica, de sua capacidade de encenar proximidades instigantes, gerando uma aleatoriedade estruturada que reconcilia o rigor formal da arte com a casualidade da

¹²²O jornal, com sua inerente justaposição de materiais aleatórios, parecida com a colagem, era de importância central na estética de Dostoievsky, a chave para seu estilo polifônico, segundo Bakhtin, uma vez que “os jornais são o reflexo vivo das contradições da sociedade na interseção de um só dia, em que o material mais diverso e contraditório é exposto” (STAM, 2008, p.279).

¹²³*Now* (1964) de autoria de Santiago Alvarez é um curtametragem que trata sobre a discriminação racial nos Estados Unidos, misturando fotografias e clipes musicais em que figura a cantora e atriz Lena Horne. A incorporação do método que se encontra nesse documentário pode então ser considerado também uma forma de citação em *Memórias do Subdesenvolvimento*.

vida e aquilo que os surrealistas chamaram de “o definitivo por acaso”
(STAM, 2008, p.279)

Nesse sentido, os materiais trabalhados no filme variam numa amplitude que inclui não apenas os diversos materiais de arquivo, mas a forma como as sequências são “coladas” lado a lado: da subjetividade dos *flashbacks* e fantasias de Sérgio às cenas parcialmente documentais (os transeuntes que aparecem nas ruas de Havana nos passeios de Sérgio ou os passageiros no aeroporto de Havana em 1961) às cenas totalmente encenadas (como as que representam o caso de amor entre Sérgio e Elena, analisadas em capítulo posterior). Portanto, o contexto sócio-histórico da colagem é refletido na forma do filme de Alea ao questionar-se sobre a instância do ponto de vista.

(***)

O estudo proposto neste trabalho para o filme *Memórias do Subdesenvolvimento* de Tomás Gutiérrez Alea busca entender esta obra como representante do cinema de uma época, cuja expressão de valores não apenas são delimitados pelo tema encenado, mas, de modo mais específico, pelas escolhas dos procedimentos estéticos que organizam a forma filmica. Com efeito, figura-se uma dupla dimensão: a primeira diz respeito à linguagem, técnicas e estilo que marcam o cinema ao qual pertence esta obra como área de expressão artística; a segunda envolve um questionamento mais específico, isto é, de que modo o filme permite dialogar com outros campos, extracinematográficos e, inclusive, fora da linguagem artística, os quais ajudam a compreender as opções adotadas. Observou-se neste capítulo a tônica na mistura de estilos, na justaposição, na colagem, mostrando um filme descontínuo, variado em suas texturas de imagem, de som e de voz, o que torna essa condição o índice de um “cinema imperfeito”.

A inserção da *opinião do autor* no filme surge por uma sucessão de procedimentos de montagem, a qual exerceu importante papel tanto para construir quanto para desestabilizar o ponto de vista. Seria necessário, contudo, diferenciar os níveis de montagem, quer seja na tomada das imagens/sons, quer no ajuste dos materiais para a composição dos planos. Observou-se que quanto à marcação do ponto de vista do personagem (relacionada às tomadas com câmara subjetiva somadas à utilização da voz off como *voz-eu*, especialmente no primeiro bloco sequencial) utilizou-se procedimentos que funcionaram de modo a destacar o “papel das atrações harmoniosas e conflitantes”

entre os elementos do plano. Assim, a ênfase na subjetividade, lograda por estratégias de enquadramento (bastante descriptivas) e pela sensação de aproximação obtida pela natureza da *voz off* pareceu buscar na duração dos planos (mais longos) o seu principal objetivo: um ritmo lento propício à contemplação e à suposta identificação do espectador com Sérgio.

Segundo aponta Branigan (1984), a conformação do ponto de vista serve para construir a identificação do personagem, o que leva a uma aproximação à noção de subjetividade, dado que se centra na relação do observador com o texto. *Grosso modo*, a identificação refere-se ao processo por meio do qual o observador reconhece alguma similaridade entre si e o personagem em situação no filme. Entretanto, aqui a identificação não é uma atitude, mas o processo de formação e reformulação de uma identidade em comparação com ou contra alguém/alguma outra coisa, superando o discurso típico de que um filme encorajaria o espectador a identificar-se com o dilema emocional do personagem central. Na proposta de Alea, parece que o processo de identificação lida com a reação emocional, incluindo o envolvimento, a apreciação, a empatia e até mesmo a catarse diante do filme e, portanto, “identificação” poderia referir-se à própria participação ativa do espectador com o texto filmico, sendo que, conforme aponta Branigan (1984), “a experiência do filme é a experiência de poder ser seu personagem”. Mas, considerando as leituras de Alea a partir dos pressupostos de Brecht e Eisenstein, nota-se que nesse processo deve-se incluir a visão do diretor, dado que para haver a superação dos “efeitos de alienação” provocados pela identificação, são necessárias algumas etapas: primeiro o espectador deve se identificar com as cenas mostradas para que então, num segundo momento, possa distanciar-se delas e criticá-las. Em termos da estrutura do filme, este só alcançaria um sentido maior quando houvesse a superação da antiga noção de atração que “significa algo absoluto e acabado *em si*, diametralmente oposto à atração, que se baseia exclusivamente na relação, ou seja, na reação do espectador” (EISENSTEIN *apud* XAVIER, 2003, p. 190-191), ou seja, um procedimento que alterava “radicalmente” os princípios de construção do “espetáculo” em sua totalidade:

(...) em lugar do reflexo “estático” de um determinado fato que é exigido pelo tema e cuja solução é admitida unicamente por meio de ações, logicamente relacionadas a um tal acontecimento, um novo procedimento é proposto: a montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também exteriores à composição e ao enredo vivido pelos atores), porém com o objetivo

preciso de atingir um certo efeito temático final. É isso a montagem de atrações¹²⁴ (EISENSTEIN *apud* XAVIER, 2003, p.191).

Portanto, nos momentos de desestabilização do ponto de vista, o ritmo do filme também parece ser alterado; o ritmo torna-se mais rápido devido à inserção de novas mensagens, estas nem sempre comprehensíveis em um primeiro contato, exigindo do espectador um maior grau de atenção para interpretá-las e redefinindo a atitude contemplativa.

A inserção de imagens documentais reforça a natureza específica de sua montagem por “associação de ideias” – mais uma vez, uma referência a Eisenstein –, evidenciando que a colagem de gêneros obedece à lógica de um método, onde a mudança nas texturas de um filme (quer sejam visuais ou sonoras) leva à explicitação de um “conflito” e, portanto, à possibilidade de uma “síntese” na consciência do espectador.

Quando a interpolação/colagem suspende de forma radical o “tônus” da narrativa e, portanto, a atitude contemplativa do espectador diante do personagem, há um deslocamento do sentido do filme que o torna também pedagógico. Para Alea, “até o cinema chamado de “entretenimento”, o cinema que “aparentemente não diz nada”, o simples objeto de consumo, pode cumprir também a função de enriquecer o espectador” (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.38), desde que o diretor esteja atento para os desvios ideológicos, pois o que muda é também a própria ideia de “consumo” dos filmes, e, portanto, a “função” que cumpre o cinema numa sociedade capitalista para outra socialista. Para Alea, o cinema poderia continuar exercendo as mesmas funções de antes, isto é, cumprir com a função estética, social, ética, revolucionária, porém para que chegue a constituir “um fator de desenvolvimento do espectador”, deveria incitá-lo a mudar sua posição diante não apenas da obra artística, mas da realidade, o que somente seria logrado mediante um cinema que pudesse combinar emoção e razão:

Não se trata, portanto, de qualquer emoção à que se pode acrescentar uma dose de razão, de ideias, de “conteúdo”, mas da emoção ligada à descoberta de algo, à compreensão racional de algum aspecto da realidade. Essa emoção é qualitativamente diferente da suscitada pelo simples espetáculo (o suspense, as perseguições, o terror, as situações sentimentais, etc.) (...) Por outro lado é bom lembrar que quando o cinema (...) descuida de sua função como espetáculo e apela exclusivamente para a razão (para o esforço intelectual do espectador)

¹²⁴ O manifesto *Montagem de Atrações*, publicado em 1923, na revista LEF, dirigida por Maiakovski divulga oficialmente o método de Eisenstein.

reduz notavelmente sua eficiência, pois está esquecendo um aspecto essencial do mesmo: o desfrute (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.37).

A desestabilização do ponto de vista pressupõe, portanto, a constatação da impossibilidade de demarcação de fronteiras: subjetividade/objetividade, emoção/razão, ficção/documentário, cinema-literatura/história, reforçando que o caráter de um cinema revolucionário não contém a ideia de superação, mas de diálogo, o qual se estabelece dentre as diversas funções que pode desempenhar a arte, enriquecendo-a com novos recursos expressivos a partir daqueles que já dispõe, mas numa lógica que os permite exercer novas funções. Assim, a maneira como o ponto de vista – enquanto elemento estruturador da narrativa – é tratado por Alea, coloca também a própria *subjetividade* do autor em xeque, dado que desestabilização poderia ser entendida enquanto o *estilo* que revela o autor, cuja atitude diante do mundo aparece no trabalho. Se a atitude do autor, portanto, é o que leva o espectador à moral da história, como conciliar a ideia de que o estilo que carrega intrinsecamente a subjetividade poderia ir além da singularidade do artista e ser a expressão de um tempo histórico que colocaria sob suspeita aquela singularidade?

Apoiando-se em Bakhtin, a atitude do autor foi compreendida aqui como um elemento que postula o estatuto da própria narração e onde se leu a desestabilização (discrepâncias, contrastes, oposições, contrapontos, em suma, os conflitos existentes entre os pontos de vista) como questionamento da subjetividade. Portanto, a atitude autoral, também confinada nos comentários subentendidos no filme (*tom* do trabalho), não reduz a subjetividade que circula na obra à combinação de procedimentos formais ou, conforme Bakhtin (1997), a uma “energia” puramente estética, pois cumpre também levar em consideração o funcionamento autônomo das leis internas do sentido da vida ético-cognitiva do herói, ou seja, o funcionamento das leis que regem sua *consciência atuante*, porque tudo quanto é esteticamente significante não abarca o vazio e sim a orientação irreductível do sentido:

Cada artista, em cada obra sua, é obrigado a reconquistar artisticamente [...], a fundamentar novamente o ponto de vista estético enquanto tal. O autor entra em contato direto com o herói e seu mundo, e é somente através de sua relação de valores com o herói que ele determina sua posição enquanto posição artística, somente através dessa relação de valores com o herói é que os procedimentos [literários] formais alcançam pela primeira vez sua importância, seu sentido e seu peso de valores (BAKHTIN, 1997, p. 211).

Conclui o autor que dois sistemas regem a obra de arte: as leis do heroi (conteúdo) e as leis do autor (forma), sendo a realidade do heroi, portanto, a realidade de uma outra consciência, aquilo que é, portanto, objeto da visão artística e que proporciona objetividade estética à visão (ponto de vista). Portanto, o *estilo* para Bakhtin corresponderia à unidade constituída tanto pelos procedimentos empregados para dar forma e acabamento ao heroi e ao seu mundo quanto pelos recursos, determinados por esses procedimentos, empregados para elaborar e adaptar (para superar de modo imanente) um material. Assim, o estilo excluiria qualquer “novidade” na criação de conteúdos, pelo próprio fato de que se apoia na unidade estável do contexto ético-cognitivo dos valores da vida e, portanto, dialoga com a tradição. A renovação do conteúdo assinala, na maioria dos casos, uma crise na criação estética.

Mas em Alea, não se encontrou uma crise na criação estética senão uma crise do próprio autor, dado seu questionamento sobre o lugar da arte no seio da cultura, conjugando o seu projeto de um cinema revolucionário com o contexto de produção de *Memórias*, de modo que “a visão de mundo estrutura e unifica o horizonte do homem [enquanto] o estilo estrutura e unifica seu ambiente” (BAKHTIN, 1997, p.218).

No transcurso da apresentação das ideias principais que orientam esta tese, os temas centrais elencados referiram-se à intertextualidade, à polifonia, à relação entre diegese e discurso, à relação entre ponto de vista e ideologia, além, é claro, ao papel da voz na criação ficcional. Nesse sentido, não apenas interessou a voz narradora, mas também a voz diegética, pois ambas (em conjunto e em conflito) imprimem o tom revolucionário da narrativa que, longe de afirmar verdades incontestáveis, promove o questionamento dos próprios personagens e do(s) narrador(es). Segundo a proposta de Alea, apenas diante desse questionamento o espectador poderá chegar à crítica dos fatos narrados ou da própria realidade à qual se referem. Cada procedimento estilístico neste filme traz uma proposta de discussão sobre temas caros: a ênfase no homem diante de seu destino, no seu livre arbítrio, em suas angústias, suas crenças, suas fraquezas, suas dúvidas (todas elas podendo ser encontradas no “heroi” Sérgio), em suma, no homem frente a si mesmo, sua consciência e seu envolvimento sóciocultural, o que permite uma leitura política do filme, uma vez que o próprio heroi expressa o “embate” entre forças que o filme tomará em sua forma como “conflito”. Diante da impossibilidade de conciliar a objetividade e subjetividade do narrador, o constante conflito mostrado resolve-se na inclusão da opinião do próprio autor mediante processos de desestabilização do ponto de vista.

A desestabilização reafirma, em outro nível, a impossibilidade de equilíbrio entre diegese e discurso nesta obra. Se por um lado, o narrador de *Memórias* afasta-se da onisciência do romance clássico, com sua “visão por detrás” a qual traduzia a confiança burguesa na objetividade, conforme aponta Lefebve (LEFEBVE *apud* LEITE, 1983) como possibilidade de explicação racional dos fatos psicológicos e sociais, o filme de Alea, apostando na mistura entre a “visão com”, típica de narradores em primeira pessoa, mediante uso do monólogo interior e fluxo da consciência, que na opinião do mesmo Lefebve levaria a um predomínio da narração sobre a diegese e no uso da “visão de fora”, típica do próprio cinema e onde há o predomínio da diegese sobre a narrativa, expressando assim a desconfiança do homem moderno na sua capacidade de apreender um mundo caótico e fragmentado, em que não consegue se situar com clareza. A inclusão de ambas as visões reflete questionamentos polêmicos, por exemplo, a possibilidade de informar a realidade a partir da ficção e, portanto, sugerindo que a interrelação diegese-discurso poderá ser mostrada por meio de procedimentos que unem documentário e ficção.

Isto posto, o filme parece contextualizar a empreitada dos escritores do romance moderno com a introdução dos procedimentos de colagem que, conforme se tentou mostrar neste capítulo, é o ponto ápice dos procedimentos estilísticos que marcam o olhar do autor, cujo dialogismo textual visa novos efeitos críticos e renovadores. Ao adaptar (traduzir, no sentido dado por Haroldo de Campos) a obra literária de Desnoes, Alea não tratou de reproduzir a diegese ou de recompor as principais personagens; tratou, na verdade, de buscar homologias no plano do método construtivo, com questionamentos incisivos: como se reconstrói a subjetividade do narrador? Como trabalhar com a autoreferência do narrador? Em que medida a voz aparece como substrato para criação artística? Sendo assim, o que se “traduz” ou se “recria” é a figuração do escritor-intelectual assumindo que é esse “sujeito” que deve ser evidenciado como alguém que está em crise e que talvez deva perder-se na enunciação dada a sua incapacidade de dizer o mundo.

Após essa aproximação ao tema do ponto de vista em *Memórias*, contextualizando-o tanto nas reflexões empreendidas pela fortuna crítica do filme quanto nas teorias cinematográficas e literárias mais gerais, constatou-se que foi pouco explorada a contribuição da voz para efeitos de desestabilização do ponto de vista. A descrição e análise das várias sequências em que a voz contribui para a desestabilização em *Memórias* permitiu realizar uma primeira classificação que foi apresentada de forma

breve neste capítulo: *voz-eu* como promotora da subjetividade em contraste com a *voz over* que pode se subdividir em voz de narrador-personagem e que mantém a subjetividade e a voz de narrador de documentário que ao comentar a realidade dá um tom mais objetivo. Uma análise mais aprofundada sobre a voz neste filme será desenvolvida em capítulo posterior quando serão trabalhadas outras categorias que possam dar conta de explicar seus sentidos e onde pareceu necessário levantar outros questionamentos sobre a relevância da voz para efeitos de seu alcance político, seja mediante dimensões que fujam ao seu papel na desestabilização do ponto de vista ou ainda quanto à sua função restrita apenas à narrativa.

Tudo isso aponta para a importância da voz posta em cena, dado que esta instaura situações sínícias para o texto fílmico que se apoiam nos estudos de oralidade. Em relação ao que interessou discutir neste capítulo, isto é, a colaboração da voz para a construção de pontos de vista, afirma-se que a voz contribuiu enormemente para ilustrar momentos em que se queria ressaltar o combate entre a objetividade e a subjetividade, mostrando que a *voz over* enquanto voz de comentário nem sempre cumpre o papel de autoridade narrativa, podendo ser contestada e criticada.

As intervenções provocadas pelo diretor, produzindo diferentes efeitos, colaboraram para romper o contrato com o público, tornando *Memórias* um filme com certo viés desconstrutivo no qual convivem *nouvelle vague*, neorealismo e documentário militante. Por outro lado, ao mesmo tempo em que a câmera explora a dimensão poética do plano-sequência, encontram-se procedimentos dos mais variados de montagem revelando heterogeneidade de texturas, de citações literárias e musicais e de vozes como elementos de atração autônoma, as quais impõem a sua própria duração. Sendo assim, a colagem daquilo que é heterogêneo promove sincronia entre tradições que servem como substrato para a invenção no presente. Recriando e ao mesmo tempo traduzindo o momento histórico que é pano de fundo para as inquietações do narrador-protagonista, Alea traz a colagem como método de criação capaz de promover a crítica ao repertório de imagens e sons que povoam a mente do intelectual no subdesenvolvimento.

Capítulo 3

Por uma política da voz

Este capítulo busca mostrar a relevância da voz em *Memórias do Subdesenvolvimento* para efeitos de compreensão do seu alcance político; afirma-se que a relação entre voz e estética revolucionária – esta última defendida pelo diretor e seus críticos – se dá principalmente pela desestabilização do “ponto de vista”. O interesse em relacionar a colaboração da voz na relação entre ponto de vista e alcance político deve-se, em parte, à percepção de que há uma lacuna na fortuna crítica que foi muito mais motivada a trabalhar sobre a imagem.

Para tanto, consideram-se necessárias análises que digam respeito tanto à dinâmica interna do texto filmico quanto às energias que o movem, o que não deixa de contemplar a ambivalência dos sentidos atribuídos à voz; constatou-se que seu duplo caráter de elemento narrativo e sensorial – e aqui, leia-se, não “apenas” sonoro – colabora para criar o distanciamento crítico que o filme propõe. Em amplo aspecto, seja a voz no discurso, seja a voz em sua materialidade e mediatizada pelo cinema, atestar sua presença mobiliza novas formas de aproximação com o texto filmico.

Em primeiro lugar, ao traçar “as formas de unidade e separação entre os corpos” (DOANE, 2003, p.469), a voz constitui-se como uma interface entre o imaginário e o simbólico, o que requer perceber em que medida o filme, ao resistir aos efeitos homogeneizadores entre a voz e imagem dos corpos, estabelece uma “política para a voz” mediante a constatação de que é possível dispersar, dividir e fragmentar o sujeito. Entretanto, a construção dessa política para a voz não se dá sem problemas, pois:

(...) expandir o alcance ou redefinir o poder dos sentidos (...) é facilmente recuperável como uma forma de romantismo ou misticismo que efetivamente contorna os problemas de epistemologia, alojando-se firmemente em um dualismo do tipo mente/corpo (DOANE, 2003, p. 473).

Por outro lado, insistir sobre a efetividade isolada da voz como uma única matéria significante poderia empobrecer a leitura do filme, levando as análises a um tipo de materialismo em que o poder da voz estaria relacionado apenas com suas propriedades físicas. Isto mostra que se deve afastar a ideia de que o filme seja apenas uma justaposição de elementos sensoriais, mas que se trata antes de um discurso, uma enunciação; qualquer que seja a relação entre política e voz no filme, esta não está baseada apenas na ideia de superação das imagens socialmente construídas sobre o

corpo¹²⁵ no meio cinematográfico, mas requer pensar nos espaços construídos para além da tela – os espaços de escuta que, por certo, incluem o espectador – ainda que estes estejam frequentemente hierarquizados e mascarados a serviço de uma ilusão representacional.

Assim, não foi intenção desta pesquisa encontrar em *Memórias* estratégias para a voz que buscassem minimizar a importância da imagem, mas sim ressaltar em que momentos a voz pareceu contribuir para os efeitos de distanciamento que o filme propõe, colaborando para permitir ao espectador refletir.

Realizar a análise de *Memórias* tendo como recorte a voz requer também pensar a obra cinematográfica em sua autonomia de um constructo inventivo, que não existe apenas para ser interpretado, mas que ao contrário, interpreta. Trata-se, portanto, de ver esta obra como um objeto que possibilita ligações novas (comunicacionais) entre diferentes sistemas e que não serve apenas como exemplo do encontro entre linguagens. A intenção de estabelecer pontes entre o audiovisual e o oral, neste trabalho, justifica-se quando se constata que é a partir da forte convergência entre os diferentes sistemas (artístico, cultural, social) que o estético se reveste de um sentido político, uma vez que ali se articulam diferentes textos:

Não somente os elementos pertencentes a diferentes tradições culturais históricas e étnicas, mas também os constantes diálogos intratextuais entre gêneros e ordenamentos estruturais de diversa orientação, formam esse jogo interno de recursos semióticos, que, manifestando-se com maior clareza nos textos artísticos, resulta, na realidade, uma propriedade de todo texto complexo. Precisamente esta propriedade faz do texto um gerador de sentido, e não somente um recipiente passivo de sentidos colocados nele desde fora (LOTMAN, 1996, p.86)¹²⁶

Em *Memórias*, o diretor nos revela permanências do gênero oral no meio audiovisual, apontando para relações de proximidade entre as culturas populares e

¹²⁵ Sobre o predomínio da imagem sobre a voz no cinema, alguns estudos de perspectiva feminista teorizaram sobre o olhar fálico como suporte do voyeurismo e fetichismo, apontando para a voz como uma alternativa frente à imagem, como um meio potencialmente viável onde a mulher poderia fazer-se ouvir. Cf. MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: embrafilmes, 1983, p. 437-453 e SILVERMAN, Kaja. *The acoustic mirror. The female voice Psychoanalysis and Cinema*. Indianapolis (EUA): Indiana University Press, 1988 (Theories of representation and difference).

¹²⁶ Minha tradução para: “No sólo los elementos pertenecientes a diferentes tradiciones culturales históricas y étnicas, sino también los constantes diálogos intratextuales entre géneros y ordenamientos estructurales de diversa orientación, forman ese juego interno de recursos semióticos, que, manifestándose con la mayor claridad en los textos artísticos, resulta, en realidad, una propiedad de todo texto complejo. Precisamente esa propiedad hace al texto un generador de sentido, y no sólo un recipiente pasivo de los sentidos colocados en él desde afuera”.

eruditas, assim como entre a tradição e as vanguardas artísticas. A presença de universos orais em abundância e diferenciação são elementos significativos neste filme, o que confirma que a manipulação e disposição das vozes colaboram para a construção de uma postura crítica; a longevidade e seletividade dos textos orais, de diferentes origens e sistemas confluem na memória coletiva, contribuindo para ilustrar as relações entre história e imaginação na narrativa sobre a revolução. Nesse sentido, Alea traz a voz em seus múltiplos aspectos, mas cuja função política está presente em cada um deles; rompe com as hierarquias textuais (a literatura, o jornal, a canção), com supostos lugares de poder (o narrador, o locutor), revela as múltiplas camadas da cultura (o erudito, o popular, a massa), o que impede, conforme já apontado por Chanan, uma identificação de mão única entre personagens e seus possíveis espectadores.

Identificam-se assim intertextualidade e procedimentos de tradução intersemiótica em vários níveis, mediante o entrelaçamento de personagens históricos e literários, de paisagens imagéticas e sonoras e de diversos símbolos nacionais (canções, artistas, a cultura negra etc) que aparecem atualizados, sobretudo, pela voz. Algumas vezes, estas vozes surgem em diferentes suportes dentro do filme (gravador, rádio, televisão, cinema) o que também traz importante significado.

Dos diálogos com a literatura, com diferentes gêneros cinematográficos e com propostas estéticas de transformação do espectador, Gutiérrez Alea converte este filme em catalisador de um processo criador mais amplo em que a voz, em sua dupla natureza (estética e política), aparece como substância dramática e reflexiva.

Conforme já comentado, não apenas neste filme, mas também em outros, Alea traz a voz para o centro da reflexão em seu cinema:

Isto se manifesta, sobretudo, em seus nexos com a literatura, em seu gosto pela teoria, nas propostas dramáticas encarnadas por loquazes personagens: aristocratas que discutem sobre teologia, burgueses que julgam a Revolução, burocratas que se proclamam porta-vozes, bêbados que falam com seus cães sobre a salvação eterna, jovens que acabam encontrando uma linguagem comum apesar de suas absurdas discrepâncias (...) [Alea] confia nos antigos rituais da convivência, nas inexoráveis virtudes persuasivas da voz humana (ÉVORA, 1996, p. 11)¹²⁷.

¹²⁷ Minha tradução para: “Esto se manifiesta, sobre todo, en sus nexos con la literatura, en su gusto por la teoría, en las propuestas dramáticas encarnadas por locuaces personajes: aristócratas que discurren sobre teología, burgueses que enjuician la Revolución, burócratas que se proclaman sus voceros, borrachos que hablan que hablan con sus perros sobre la salvación eterna, jóvenes que acaban encontrando un lenguaje común por encima de sus absurdas discrepancias (...) [Alea] confía en los antiguos rituales de la convivencia, en las inexorables virtudes persuasivas de la voz humana”.

Em boa parte dos filmes de Alea¹²⁸ e, mais especificamente neste, percebe-se sutilezas estéticas que protegeram a voz de uma possível estagnação: a de ficar subordinada à imagem. De maneira geral, no cinema de Tomás Gutiérrez 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, trazendo o embate de mundos, de tempos históricos, de gêneros, de classes sociais; as citações verbais em *Memórias*, tais como os poemas de José Martí, de Neruda, a leitura do conto de Hemingway, as letras de boleros, a oratória de Fidel ou Kennedy constituem um mapa cognitivo da cultura habitada tanto pelo protagonista como pelo espectador. Seu cinema tem por característica uma natureza mista: audiovisual por suporte e por condição, mas contendo os princípios de oralidade na recepção e na leitura.

A relação de Gutiérrez Alea com a palavra pode ser notada em toda sua trajetória filmica, sendo seis de suas doze obras de ficção baseadas em textos narrativos e duas em ideias procedentes de ensaios teóricos. Mas o que mais chama atenção é o fato de que o espectador conecta-se à obra pela fala, sendo a voz, em amplo aspecto, o que permite a fruição do filme. No caso particular de *Memórias*, os signos visuais, sonoros e especificamente orais se complementam ora por atração, ora por repulsão, levando a um filme em constante “tensão”. Finalmente, os contextos de produção da voz expressam ideologias que se evidenciam nos fluxos comunicacionais entre o escritor-roteirista/diretor, bem como entre as concepções adotadas por Alea a partir das leituras pessoais de Brecht e de Eiseinstein, conforme já comentado em outro capítulo.

Para as análises realizadas nesta pesquisa partiu-se das diferentes acepções sobre a voz no cinema de acordo ao panorama apresentado a partir de revisão sobre o tema nas teorias cinematográficas e da proposta de inclusão de algumas reflexões das teorias da oralidade. No entanto, não foi pretensão defender a ideia de que a voz seja hegemônica ou determinante da narrativa de *Memórias*, mas sim buscar seu papel na estética revolucionária conforme defendida pelo diretor. Nesse sentido, não se propôs nenhuma análise de cunho estrutural sobre a voz no cinema revolucionário de forma geral nem nos demais filmes de Alea, uma vez que todas as discussões são restritas ao filme estudado, o que resultou em uma nova abordagem sobre esse aspecto de modo a contribuir para a fortuna crítica de *Memórias*, ainda que se considere a voz como parte

¹²⁸ Só a título de exemplo poderíamos citar: *A morte de um burocrata* (1966), *A última ceia* (1972), *Uma peleja cubana contra os demônios* (1972), *Os sobreviventes* (1976), *Até certo ponto* (1982), como os mais elucidativos.

integrante do processo mais amplo de cinema revolucionário que pretendia o diretor.

Conforme visto no capítulo anterior, os procedimentos estéticos adotados por Alea para otimizar a função do narrador em primeira pessoa referem-se ao uso da *voz over* em combinação com o PPV, situando o ponto de vista do herói. Uma vez que a subjetividade do narrador é colocada como objeto de crítica, o filme então propõe diferentes maneiras de apresentar alternativas para se discutir a relação entre subjetividade e objetividade do relato, cujo maior exemplo, segundo a fortuna crítica, refere-se à inserção das cenas documentais, as quais criando contraponto em relação à visão de Sérgio, produzem choques que levariam o espectador à reflexão e, portanto, colaborariam para revelar o alcance político do filme.

O objetivo deste capítulo, portanto, é mostrar em que medida não apenas a inserção de documentários (que, em definitiva, representa também a “subjetividade” do autor do filme, ou seja, “seu ponto de vista”), mas outras estratégias relacionadas à voz relativizam o discurso do protagonista, colocando a perspectiva (ou ponto de vista) por ele apresentada à prova. A voz que aparece sob os mais variados aspectos (em palavras ou performances corpóreas, mediatizadas ou não por outros equipamentos, em campo ou fora dele) permite assim que “outras subjetividades” tornem-se presentes no filme, mantendo desperto o sentido crítico do espectador que pode encontrar ecos de Sérgio ou, pelo contrário, profundos contrastes. Entretanto, antes de partir para as análises sobre as manifestações dessas “outras vozes”, seria necessário compreender de que maneira o recurso à *voz over* reforça a crítica à subjetividade que o filme propõe.

3.1 O estatuto da *voz over*, uma voz da borda.

Memórias do Subdesenvolvimento, em linhas gerais, é um filme que pretendeu afirmar a “consciência do subdesenvolvimento”. Segundo Alea, em seu depoimento no dia de estreia do filme no Festival de Karlovy Vary, a afirmação dessa consciência não se efetuaria nem no filme, nem na realidade sem crítica, pois a crítica era necessária para empreender uma reflexão que conjugava aspectos tão antagônicos, a saber, subdesenvolvimento e revolução:

Ambos aspectos constituem as premissas de nossa personalidade, de nossa projeção, de nossa ação. E vão juntos, ao ponto de que para estar identificado plenamente com a Revolução é preciso assumir nossa condição de subdesenvolvidos (GUTIÉRREZ ALEA *apud*

FORNET, 1987, p.93)¹²⁹.

Segundo Alea, a revolução enquanto possibilidade de solapar o subdesenvolvimento não se efetuaria sem enfrentar os perigos que colocam em jogo sua própria existência, sobretudo, a existência “individual” dos que se movem dentro dela; uma alternativa possível era deixar de ser subdesenvolvido individualmente, fugindo para os países mais adiantados; no entanto, fugir não significava encontrar algo, mas abandonar. O personagem central de *Memórias*, Sérgio, permite que o filme transite entre essas duas alternativas: do indivíduo diante da Revolução; da civilização diante do subdesenvolvimento; da casa e do passado (enquanto refúgio) diante da rua, do mundo exterior e da incerteza do presente. Isto posto, pode-se compreender que a voz de Sérgio enquanto expressão de sua subjetividade é também objeto de crítica, pois é uma voz que raramente toma corpo, que parte para ação; presa aos pensamentos, às reflexões, esta voz pouco interage, pouco participa da realidade. Incapaz de assumir-se, pouco a pouco se cala. O filme caracteriza-se, sobretudo, pela narração em primeira pessoa e, portanto, pela subjetividade do relato. A voz do protagonista Sérgio dá lugar ao seu pensamento, as suas memórias ou aos comentários dos fatos que observa; representa, neste caso, uma estratégia estética eminentemente política, uma vez que sua voz lhe confere um tipo particular de *poder*, mas que será pouco a pouco questionado:

A "vertigem revolucionária" não é somente mostrada através de suas manifestações exteriores, em sua visibilidade, mas também e, sobretudo, através da reflexão que conduz o personagem presente na *voz off* que acompanha a vagabundagem do personagem em um discurso enunciado geralmente por um "eu" ou por esta forma secundária da primeira pessoa que é o "tu" quando ele empreende um diálogo consigo mesmo: comentários e reflexões sobre o que ele vê, ouve e vive, análises, evocações de lembranças, questões a propósito do futuro (BERTHIER, 2008, pp.40-1)¹³⁰.

No capítulo anterior, mostrou-se que a subjetividade do relato caracteriza-se, entre

¹²⁹Minha tradução para: “Ambos aspectos constituyen las premisas de nuestra personalidad, de nuestra proyección, de nuestra acción. Y van juntos, al punto de que para estar identificado plenamente con la Revolución es preciso asumir nuestra condición de subdesarrollados”.

¹³⁰Minha tradução para: “Le vertige révolutionnaire n'y est pas seulement montré à travers ses manifestations extérieures, dans sa visibilité, mais aussi et surtout à travers la réflexion qui conduit le personnage lieu présent dans la *voix off* qui accompagne le vagabondage du personnage, dans un discours énoncé généralement par un *je* ou par cette forme secondaire de la première personne qu'est le *tu* lorsqu'il entreprend un dialogue avec lui-même: commentaires et réflexions sur ce qu'il voit, entend et vit, analyses, évocations de souvenirs, questions à propos du futur”.

outros procedimentos, pelo uso da *voz over* a qual está intimamente relacionada à conformação do ponto de vista, mas a partir de agora o termo *voz over* será analisado com mais cuidado, buscando melhor compreender seu alcance.

A caracterização desta voz de Sérgio aparece mencionada em diferentes críticos sob os mais variados nomes: *voz off*, *voz over*, *voz-eu*. Caberia explicitar que por *voz over* considerou-se a denominação mais geral para voz que se sobrepõe à imagem, mesmo se na imagem aparece o próprio dono da voz. Parece oportuno esclarecer como as diferentes denominações da voz fora do corpo e que se sobrepõe à imagem foram categorizadas por diferentes teorias cinematográficas.

Uma importante contribuição para os estudos da voz no cinema deve-se ao teórico francês Serge Daney, quem, nos anos setenta, dedicou-se às análises sobre a relação entre a voz e o olhar. Investindo em alguns conceitos, tais como o de pulsão escópica (o desejo de visão prazerosa) e de pulsão invocatória (o desejo de audição prazerosa) e suas relações com a representação, o autor amplia a concepção do objeto-voz e do objeto-olhar:

É preciso deslocar o ângulo de ataque: falar de olhar (que não é nem olho nem a imagem) e da voz (que não é nem boca nem a orelha, nem o som). Do mesmo modo, é preciso falar de pulsão escópica: olhar não é ver; invocante: escutar não é ouvir (DANEY, 2007, p.143)

Suas preocupações levaram-no a diferenciar a *voz off*, voz do enunciador suposto fora de campo e a *voz in*, do enunciador dentro do campo, chamando a atenção para o fato de que as nomenclaturas deveriam ser revistas, uma vez que há confusão entre o plano visual da imagem e o plano auditivo da voz. Isso gerou uma nova classificação do vocabulário cinematográfico, a partir da qual os termos e *extracampo* não deveriam se confundir com as vozes no filme (*in* e *off*). A importância dessa reclassificação está ligada a duas observações; a primeira, já comentada por outros autores, de a voz ter sido classificada segundo o pressuposto do cinema ser, antes de tudo, imagem e por isso, todos os aspectos sonoros serem classificados do mesmo modo que o visual; logo, a segunda observação: a dificuldade de se encarar a relação entre voz e imagem.

Sendo assim, o autor propõe que as vozes fossem determinadas segundo seus efeitos *na* e *sobre a* imagem (vozes *off*, *in*, *out* e *through*). Tal classificação respondia a problemática de que, no cinema, a voz não se fabrica somente na boca, mas em todo o conjunto do corpo; a boca, por sua vez, não é apenas um lugar visível de emissão vocal,

mas possui um efeito invisível – ilusório – que permite a fetichização da voz.

Conforme o artigo *O órgão aspirador*, publicado nos *Cahiers du cinéma* em 1977, a voz *off* possuiria um efeito de indução, dado que, sobreposta à imagem, força esta última a significar uma outra coisa além dela mesma, pois o enunciado “dito” modifica a ação do espectador que olha a imagem; este se vê então obrigado a se confrontar diante da relação entre o que vê e o que escuta. Chega a afirmar que esse tipo de voz intimida o olhar, sendo comumente utilizada em documentários para “explicar” ou “comentar”, transformando-se num dos modos privilegiados da propaganda. Por outro lado, a voz *in* intervém diretamente na imagem, ainda quando não seja possível ver o emissor (por estar fora de campo). Neste caso, a voz se mistura com a imagem, carregando-se de um impacto visual, intervindo no corpo, no rosto da personagem com quem se fala, provocando uma reação (surpresa, incômodo, violência etc) no espectador que é capaz de identificá-la, não apenas pelo valor de sua emissão, senão pela apreciação das reações que desperta. Cita como exemplo os filmes de terror, nos quais a voz *in* representa um tipo de poder (tanto mais temível quanto mais passar inadvertida), sendo a emergência da verdade uma produção de fatos, que se oferece ao *voyeurismo* do espectador, a sua confusão diante do dispositivo-cinematográfico. Ambas as vozes (*off* e *in*) aproximam-se, pelo fato de que sua emissão está invisível para o espectador, sendo que “a primeira desenvolve-se pela tentação da metalinguagem (...); a segunda sobre o pequeno jogo de pergunta e resposta” (DANEY, 2007, p.198).

O autor ainda diferenciou as vozes quanto ao espaço que elas ocupam, quer estejam na imagem da boca ou do corpo dos personagens. No primeiro caso, em lugar de um espaço imaginário aleatório (tal como no caso das vozes *in* e *off* que dependem tanto do dispositivo técnico da projeção quanto do espectador), se está diante de um espaço imaginário de *enganação*; a voz *out* sai de um corpo filmado que é totalmente problemático, de falsa superfície e profundidade, mas que expulsa objetos. Sendo a boca o próprio espetáculo, a voz *out* participa de uma pornografia ao permitir que se fetichize o momento de sua emissão (os lábios das estrelas, por exemplo). No outro caso, a voz *through* – a voz que passa através – é aquela que é emitida na imagem, mas que passa fora do espetáculo da boca; corresponde a certos enquadramentos ou formas de se filmar que expõem as personagens de costas, de lado, incentivando a separação da voz da boca. Tal voz investe no corpo em sua opacidade, no corpo expressivo, inteiro ou em pedaços.

Apesar de também estar ligado, em alguma medida, à vertente psicanalítica,

entre os teóricos interessados nos materiais filmicos, aparece, no princípio dos anos 80, um dos trabalhos mais específicos sobre a voz no cinema com Michel Chion¹³¹, cuja principal contribuição foi a de estabelecer uma “teoria do falante”, até então inexistente no cinema, a partir de noções emprestadas da psicanálise e baseadas na obra de Denis Vasse, *O umbigo e a voz*¹³². Partindo da crítica apresentada por Vasse sobre a voz fetichizada como uma espécie de todo, de seio materno, de elemento original, de um antiobjeto, cuja indeterminação e generalidade havia de ser conservada, o autor lançou-se a pensar na voz que pertence ao cinema sem se perder na fascinação que inspira e nem reduzi-la a uma simples função de veículo de linguagem e expressão. Sua principal contribuição foi a de estabelecer relações entre a voz e o espaço, concebendo a voz *acusmática*¹³³ como um lugar de poder no cinema, dado que a “suposição” de uma presença, de alguém que está fora de cena e personificado apenas pela voz evitaria a estética do realismo, forçando o espectador a perceber detalhes que só se tornam reais quando trazidos pelo filme; tal voz pode assumir completamente a incorporação de um ser:

Quando falamos de um jogo “estrutural”, entendemos por isso determinada sintaxe de possíveis relações entre a imagem de cinema e a voz, relações cujas figuras e combinações parecem alcançar um número ilimitado (...) E evidentemente a mais rica não é a que consiste em *mostrar a pessoa que fala*, mas sim aquela na qual não se vê a pessoa que se escuta, ao mesmo tempo que sua voz sai do centro da imagem, procedente da mesma fonte que os demais sons do filme. É a *invenção do acusmiser* (CHION, 2004, p.22)¹³⁴.

Em síntese, seu livro apresenta “denominações” específicas para a voz no cinema e também categorias de “relatos da voz”, baseados em inúmeros exemplos cinematográficos, sendo os filmes mais analisados *O Testamento do Dr. Mabuse* de Fritz Lang e *Psicose* de Alfred Hitchcock. A voz oculta, a voz sem rosto, e os personagens-voz são algumas das denominações atribuídas à voz por Chion; enquanto que as armadilhas telefônicas, os ladrões de voz, os gritos de terror, os chamados de

¹³¹ Referimo-nos à obra *La voix au cinema*, publicada originalmente em 1982. Utilizou-se neste trabalho a tradução para o espanhol CHION, Michel. *La voz en el cine*. Madrid (ES): Cátedra, 2004. Tradução: Maribel Villarino Rodríguez.

¹³² Para maior esclarecimento acerca desse tema Cf. VASSE, Denis. *L'ombilic et la voix*, Paris: Seuil, 1974.

¹³³ Resumidamente é essa voz que prescinde da imagem de quem fala.

¹³⁴ Minha tradução para: “Cuando hablamos de un juego *estructural*, entendemos por ello determinada sintaxis de posibles relaciones entre la imagen de cine y la voz, relaciones cuyas figuras y combinaciones nos parece que alcanzan un número ilimitado (...) Y evidentemente la más rica no es que la consiste en *mostrar a la persona que habla*, sino más bien aquella en la que no se ve a la persona que se oye, al tiempo que su voz sale del centro de la imagen, procedente de la misma fuente que los demás sonidos en la película. Es la invención del *acusmiser*”

sereias e os silêncios dos personagens, representariam tipos de relatos da voz.

Há ainda, para este autor, um tipo específico de voz, denominada de *voz-eu*, voz essa que não reside unicamente na utilização da primeira pessoa do singular, mas que se trata de uma determinada maneira de ressonar e de ocupar o espaço fílmico, de estabelecer proximidade com o espectador, com o ouvido do espectador, provocando, finalmente, a identificação. Geralmente sob a forma de voz em *off*, essa *voz-eu* pode narrar, comentar e suscitar evocações do passado, mas para que funcione como eixo de identificação, tal voz deve estar registrada de um modo específico:

(...) voz-eu não é simplesmente uma voz de narrador em *off*. O cinema falado codificou os critérios de tom, espaço, timbre, aos quais submeteu uma voz-eu para que funcione como tal. Tais critérios correspondem à autênticas normas, que raramente são esquivadas: normas dramáticas de interpretação, normas técnicas de gravação. Distam muito de ser arbitrárias e basta que não se respeite uma delas para que se transtorne a narração (CHION, 2004, p.59)¹³⁵.

A *voz-eu* pode subdividir-se em voz-objeto e voz-sujeito, dependendo se ela representa a subjetividade do personagem (o seu imaginário) ou as vozes interiores, ou seja, vozes que falam para ele; a imagem de um personagem sobreposta por uma voz manipulada funcionaria como se fosse aquilo que o personagem está pensando enquanto que a imagem sobreposta por uma voz normal, isto é, sem manipulações, funcionaria como se a voz suscitasse as imagens. Sendo assim, a voz interior geralmente é composta por uma voz mais próxima, concreta, insinuante, sem eco, vampirizando tanto o corpo do personagem quanto a imagem total, até mesmo o espectador. Ao retomar Pascal Bonitzer¹³⁶, quem também desenvolveu algumas observações com respeito a essa voz-eu, Chion chama atenção para o efeito de desilusão e distanciamento provocado pela voz quando esta é revelada: “Encontrar o corpo da voz (seu grão, como diz Barthes), esse resíduo do sentido, é encontrar com sua divisão o corpo dessa voz, o sujeito reduzido à categoria de objeto, desmascarado” (BONITZER *apud* CHION, 2004, p.62-3).

Entretanto, Metz (1991) buscou delimitar os significados dessas diferentes vozes a

¹³⁵Minha tradução para: “(...) *voz-yo* no es simplemente una voz de narrador *off*. El cine hablado ha codificado los criterios de tono, espacio, timbre, a los que ha de someterse una *voz-yo* para que funcione como tal. Dichos criterios corresponden a auténticas normas, que raramente se soslayan; normas dramáticas de interpretación, normas técnicas de grabación. Distan mucho de ser arbitrarias y basta con que no se respete una de ellas para que se trastorne la narración”.

¹³⁶ Originalmente encontrado em BONITZER, Pascal. *Le regard et la voix*. Paris: UGE, col.10/18, 1979, p.163-167.

partir de uma reclassificação de acordo à revisão crítica e, talvez, fosse necessário mencionar suas análises a fim de que houvesse um maior aprofundamento nas colocações aqui pretendidas.

Em *A enunciação impessoal ou o lugar do filme* (1991), trabalho tardio de Metz, ele aponta que em Chion, o termo *voz-eu* designava a voz do personagem que conta e que era o mesmo que a *voz over*. Por outro lado, a *voz off*, que o mesmo Chion preferiu chamar de *fora de campo*, correspondia àquela que é ouvida quando quem a emite estava fora da cena, mas ainda ao alcance do som, ou seja, uma voz que pertencia ao que era contado. Interessado na noção de *voz-eu* como voz que conta, Metz afirma que essa distinção irá interferir na forma como se apresenta uma *voz off de personagem* ou uma *voz off de comentador*. Segundo o autor, a *voz-eu*, ao considerar o emprego da primeira pessoa gramatical, ou seja, uma dêixis importada da língua, não se parece com o monólogo interior do romance, pois este ocupa sozinho toda a via narrativa, mas no cinema tal monólogo vem acompanhado de imagens, sons e de palavras *in*, por isso ao colocar uma parte da narrativa num personagem, não necessariamente diz se este está monologando.

Segundo Metz, historicamente a *voz-eu* aparece na França, sendo teorizada, pela primeira vez por Jean Pierre Chartier em seu notável artigo de 1947 (*Os filmes na primeira pessoa* em *A ilusão de realidade no cinema*). Traduzia já o sentimento dominante de uma subjetividade, de um *eu de personagem* e, portanto, de algum equivalente sonoro da imagem subjetiva. Porém logo se percebe que este foco – delegado – estava muito mais próximo ao foco verdadeiro, o qual estava na imagem subjetiva: o personagem olhava e o “eu” (espectador) poderia, portanto, fazer a mesma coisa que ele; com isso, aproximava-se o personagem do espectador. Entretanto, a partir do momento em que esse personagem fala, e o “eu” (espectador) escuta, os papéis são brutalmente diferenciados, colocando o “personagem contador” distante de seu ouvinte, ou seja, do lado da enunciação, da qual ele não é, porém, senão uma emanação afastada.

A *voz-eu*, portanto, corresponderia a uma variedade de situações diferentes: desde o filme que se exprime através dela, usando a personagem como um simples pretexto até as formas mais elaboradas em que as palavras que emite correspondem aos seus pensamentos e que o visto em imagens remeta à ilustração visual de suas palavras. Aliás, neste caso, não se pode ter certeza absoluta se os planos vistos são representações mentais do herói ou justamente ilustrações propostas ao espectador. Portanto, o estatuto da *voz-eu* é impreciso, o que causa dúvidas de ordem retórica e não psicológica: trata-se

de atribuir a um personagem um fragmento da narrativa para que o espectador ordene o todo da narrativa. Como exemplo, Metz comenta que nos filmes policiais o estatuto exato do que foi dito por um personagem é de grande importância, mas o que realmente permite o suspense (se é ou não verdade) é justamente a indeterminação da *voz-eu*. Tal voz apresenta uma ambiguidade constante, cujo princípio resume-se em que, durante o tempo que ela fala (e o personagem permanece invisível) obstrui-se, com seu corpo ausente, o acesso à voz do filme, substituindo e se confundindo com o ponto de origem da narração. Ao confundir a *voz-eu* com a *voz da narração*, esta foi considerada de essência romanesca e aproximada ao monólogo interior. Assim, aproximava-se a *voz-eu* da “visão com”, da “narrativa com ponto de vista” ou da “narrativa em primeira pessoa”. Metz então alerta, conforme já apontara Gennette (para quem a focalização interna pode se acomodar na terceira pessoa), que é possível que o narrador só diga o que sabe o personagem, ou seja, o que se estima que ele deva saber e que é o que terá à disposição o leitor/espectador. Esta *voz-eu*, como a imagem subjetiva, instala-se, portanto, ao mesmo tempo nos dois polos da narrativa, tanto na origem quanto no alvo. A *voz-eu*, portanto, não está ligada por ela mesma, a esta ou àquela orientação perceptiva da filmagem, seja para a vista ou para o ouvido. Ela não se define pela focalização audiovisual que é suscetível de acompanhá-la, mas por uma *focalização do saber* que é supostamente plena e inteira, mesmo que, em alguns filmes, os *flashbacks* representem eventos que o contador pode não conhecer.

A *voz-eu* é assim, mais do que *Eu*; é voz de personagem, mas também, pela força de sua invisibilidade, é uma voz múltipla e confusa. O lugar ideal de onde ela emana está sujeito a deslocamentos e, por vezes, a alguma ubiquidade (onipresença). Apesar de ser voz diegética, a *voz-eu* tende a ir além da diegese e a instalar-se parcialmente fora dela. Metz aponta para esse lugar comum entre a *voz-eu* e a voz dos comentadores e narradores: como voz deles, a *voz-eu* é orientada para o exterior, pela ausência de qualquer interlocução no filme; dá a impressão de se dirigir ao espectador. Em geral, atribuiu-se à *voz-eu* um poder de controle sobre o visível, ao passo que as imagens são justamente o que ela menos controla, o que lhe é mais estranho, o que trai, mesmo enquanto ela fala; a permanência de uma enunciação verdadeiramente primeira à qual ela própria deve existir e se fazer entender. Com relação à pertinência de se analisar a *voz-eu* como uma voz diegética, considerando a perspectiva das teorias da enunciação, Metz aponta para o fato de que é o corpo visível que estabelece o critério maior de diegeticidade e aparentemente ele estaria ausente desde o princípio nos casos

da *voz-eu*, já que esta é uma das formas da *voz off*.

Entretanto, embora a *voz-eu* emane, por definição, de um personagem, ela não é inteiramente diegética pela simples razão de que ela avança na direção do espectador: a voz só se tornaria completamente diegética se o contador no ato de contar fosse mostrado, mas então ela já não seria mais uma *voz off*. Em outros termos, o personagem é diegético, mas a voz como voz não o é totalmente. Metz chama atenção para o fato de que muitas vezes se considerou existir uma *voz off* diegética. Mas, segundo o autor, esse termo corresponderia a uma abreviação convencional para “*voz off* de um personagem diegético”, dado que esta voz é quem inscreve o traçado mágico que permite a um personagem da diegese sair dela e ao mesmo tempo nela permanecer. Trata-se, de fato, de uma *voz justadiégética*, uma *voz da borda* (o prefixo “justa” refere-se para Metz à ideia de que o narrador, no caso de ser um personagem, é ao mesmo tempo extra-diegético como narrador e diegético como personagem).

Algumas *vozes-eu* podem produzir o mesmo efeito que vozes exteriores ou, em sentido inverso, as vozes de comentadores estranhos tomam por vezes aspectos que as aproximam sensivelmente de uma *voz-eu*. Com o cinema experimental, por exemplo, encontram-se vozes “não localizáveis”, “vozes sem lugar” uma vez que há redução da diegese ou mesmo nenhuma diegese; nestes casos, a voz adota um lugar des ancorado. Mas no caso de filmes mais “normais”, pode-se considerar que a *voz-eu* tem um estatuto justadiégético e uma função de endereçamento indireta ou de semi-endereçamento. Metz define o “semi” como a orientação da voz quando é aquela de um personagem que nos conta sua história fora da imagem. Esta exterioridade orienta a palavra para o espectador-ouvinte e, no entanto, a palavra não se endereça a ele como faz, de maneira mais nítida, os *speakers* anônimos.

Através de uma longa explanação, Metz aproxima a *voz-eu* de certas músicas e ruídos em termos de sua orientação enunciativa porque trazem um componente claramente dêitico e é pelo seu *Eu* (que não é metafórico) que este ou aquele personagem se acha designado. Alude a que exata aí uma dêixis enfraquecida, pois não há resposta possível de pessoas; é uma dêixis estabelecida pela língua e não pelo filme, ainda que o filme englobe a língua.

Finalmente, quanto à dimensão meta-discursiva da *voz-eu*, Metz a resume em um movimento de triplo-desdobramento. Desdobramento da enunciação filmica em proveito do narrador *off*, a quem ela dá a palavra; desdobramento do espectador-ouvinte na medida em que a voz é necessariamente a sua e desdobramento do próprio

personagem, do portador da voz, em proveito de uma réplica provisória e imperfeita de não-personagem, de narrador. Há, portanto, uma dimensão reflexiva, por esse jogo de deslocamentos, mas ao mesmo tempo uma função de comentário, pois a *voz-eu*, quaisquer que sejam as suas artimanhas ou sua discrição, sempre “explica” as imagens. Segundo o autor, a *voz-eu* emprega, com o mesmo movimento, os dois grandes aspectos do trabalho meta-discursivo: a reflexão e o comentário.

A discussão empreendida por Metz com relação à *voz-eu* foi de grande importância para analisar o estatuto da *voz over* em *Memórias*, evidenciando de que forma a dissociação entre voz e imagem nem sempre funcionam de modo a estabelecer um sentido único para cada um dos elementos separados, isto é, não se pode atribuir à *voz over* sempre a dimensão de comentário e de autoridade sobre as imagens mostradas, pois esta autoridade dependerá de quem a emite e de como é emitida.

Contudo, as teorias mais conhecidas do cinema documentário afirmam que é pelo fato de revelar uma diversidade radical em relação à diegese que o tradicional comentário *over* dota a voz de certa autoridade:

Como uma forma de discurso direto, ela fala sem mediação com a plateia, passando por cima dos personagens e estabelecendo cumplicidade entre ela mesma e o espectador – juntos eles compreendem e assim situam a imagem. Precisamente por não ser localizável, por não ser escrava de um corpo, é que esta voz é capaz de interpretar a imagem, produzindo a verdade dela (DOANE, 2003, p.466-7).

E é por estar situada fora de campo, num lugar que pertence ao Outro, que a voz *over* não se dá sem implicações ideológicas; de fora, ela dispõe da imagem mediante o poder de possessão do conhecimento e da privilegiada atividade de interpretação, geralmente correspondendo a uma voz masculina. Foi por esse mesmo motivo que tal voz (que passou a representar autoridade e agressividade) foi pouco a pouco sendo substituída nos novos documentários por um sistema mais democrático, em que figura do narrador foi sendo cada vez menos presente enquanto os silêncios e a proliferação de outras vozes começaram a predominar a cena, construindo, por assim dizer, novas políticas para a voz com o predomínio das entrevistas. Ao multiplicar as vozes, os seus efeitos modificam-se, deixando de ser o espaço fora da tela o lugar da reserva e da interioridade da voz, conforme comenta Bonitzer (1975) no artigo *Os silêncios da voz* de 1975. Com isso, se intensifica a complexidade ligada ao protagonismo da voz e também a sua relação com as imagens.

Interessante relacionar essa observação à contribuição de Michel Chion (2004) no tocante às aproximações entre a *voz off* e a voz de “proscênio”. Por voz de proscênio, compreendia o lugar para o qual se orienta a percepção da voz “fora de campo” que, para Chion era a voz que quando emitida não permite ver o corpo da personagem. Para o autor, tal voz, assim como a “música de filme” (extradiegética) eram orientadas para um lugar imaginário, um lugar semelhante ao proscênio do teatro ou a uma espécie de fosso de orquestra como nas salas de ópera ou cabaret. Com isso, Chion defendia a existência de uma hierarquia na percepção das vozes no cinema:

(...) nos esquecemos dos sons denominados síncronos como tais, absorvidos pela ficção, cujo significado e efeito, geralmente é atribuído unicamente à imagem ou ao objeto global que é o filme (...) No entanto, os sons de proscênio, distantes do campo, da cena visual, têm maiores possibilidades de se converter em protagonistas, pois necessariamente são melhor percebidos por sua singularidade e podem ser isolados mais facilmente” (CHION, 2004, p.16)¹³⁷.

Tais afirmações aludem ao fato de que quando se está diante de *vozes in*, é a imagem que, de alguma maneira, orienta a percepção dos sons, ainda que a voz humana seja sempre a estruturante do espaço sonoro; já quando a voz está fora de campo completamente, esta supera a orientação dada pela imagem, pois a atenção do espectador dirige-se imediatamente para este *Outro*, representado pela voz de outra pessoa e que, segundo Chion, é uma ação correspondente a um “vococentrismo”, isto é, à escuta naturalmente humana. Entretanto, conforme já comentado, o que interessava ao autor era justamente as vozes que não se situavam nem dentro nem fora de campo e que para ele correspondiam às vozes “errantes pela superfície da tela” (CHION, 2004, p.17); isto é, as vozes acusmáticas que, segundo o autor, só pertencem ao cinema:

(...) o cinema incorporou todas as outras variedades de formas dramáticas mais antigas, ainda levando a cabo um “simulacro”: *a voz sincrônica* remete ao teatro; *a música de cinema à ópera, ao musical, ao melodrama, etc;* e *a voz de comentário* procede da lanterna mágica, da projeção comentada, que é uma arte muito antiga. O cinema opera com essas três situações de uma maneira muito particular, mas retoma o princípio dos gêneros anteriores. Por outro lado, os sons e as vozes que vagueiam pela superfície da tela, penando em busca de um lugar

¹³⁷ Minha tradução para: “(...) olvidamos los sonidos denominados síncronos como tales, absorbidos por la ficción, y que su significado, su efecto, se atribuye por lo general a la imagen únicamente o al objeto global que es la película (...) Por el contrario, los sonidos del proscenio, alejados del campo, de la escena visual, tienen mayores posibilidades de convertirse en protagonistas pues se perciben necesariamente mejor por su singularidad y se pueden aislar más fácilmente”.

no qual se deter, pertencem ao cinema e só ao cinema (CHION, 2004, p.17)¹³⁸.

Contudo, apesar do autor não ter estabelecido nenhuma relação entre o desenvolvimento da *voz off* no cinema e o surgimento do teatro épico de Bertold Brecht, seria possível estabelecer conexões quanto à função que tal voz passa a cumprir em termos de questionamento sobre as propriedades espaciais do filme ao destruir os efeitos de ilusionismo. Portanto, é possível aproximar as funções da voz *off* no cinema àquelas desempenhadas pela disposição dos elementos cênicos no teatro épico, pelo fato de que em ambos os casos é possível estabelecer hierarquização dos elementos da linguagem mediante procedimentos de fragmentação e separação. Os efeitos causados pela chamada *voz de proscênio* de Chion seriam análogos àqueles provocados pelas interrupções, citações ou pelos efeitos didáticos, característicos à lógica do distanciamento proposta por Brecht. Em ambos os casos há um movimento que impede ou dificulta o ilusionismo. Nesse sentido, as *vozes off* no cinema (que para o autor correspondiam às vozes fora de campo) parecem dialogar com a introdução das canções, das convenções gestuais ou das citações no teatro épico, as quais quebram com a ilusão por meio dos intervalos:

Os atores jamais devem fazer uma passagem natural da fala para o canto; devem, sim, destacá-lo nitidamente do restante, por meio de recursos cênicos adequados, como, por exemplo, mudança de iluminação ou emprego de títulos. A música, por seu turno, tem de resistir por completo à “sintonização” que lhe é geralmente exigida e que a degrada, tornando-a um autômato subserviente. A música não deve acompanhar, a não ser por comentários (BRECHT, 2005, pp. 162-3)

Para o caso de *Memórias*, vale lembrar que a voz que comenta as imagens nem sempre corresponde à voz de Sérgio, pois também há vozes de outros “comentadores”, por exemplo, a voz dos locutores dos documentários, tal como nos noticiários do ICAIC, as voz de Kennedy e as imagens fotográficas das bases militares que aparecem ou até mesmo a voz do guia do museu de Hemingway que ao informar sobre a biografia

¹³⁸Minha tradução para: “(...) el cine puede haber tomado todas las demás variedades de formas dramáticas más antiguas, aun llevando a cabo un simulacro: la voz síncrona remite al teatro; la música de cine a la opera, al musical, al melodrama, etc; y la voz de comentario procede de la linterna mágica, de la proyección comentada, que es un arte muy antiguo. El cine opera con esas tres situaciones de una manera muy particular, pero retoma el principio de los géneros anteriores. Por el contrario, los sonidos y las voces que vagan por la superficie de la pantalla, penando en busca de un lugar en el que detenerse, pertenecen al cine y sólo al cine”.

do escritor acaba, em alguns momentos – especialmente quando está fora de campo –, funcionando como comentador dos objetos da casa; tudo isso contribui para ampliar a relação entre as vozes de comentário (algumas vezes *in*, outras *off*) e o ponto de vista. Outro uso da voz de comentário é aquela que surge no capítulo *La verdad del grupo...* Toda a tese do ensaio *Moral Burguesa* é apresentada por uma *voz over* sobreposta à imagens documentais; mas se antes, a *voz over* de Sérgio “lia” a sociedade de maneira a transmitir sua autoridade frente às imagens mostradas tal como nas cenas dos passeios, nesta sequência voz perde autoridade. A *voz over* sobre as imagens tanto “informam” a visão dialética de Rozitchner quanto representam a voz de Sérgio “lendo”; aparentemente ele estaria lendo o ensaio para o amigo Pablo. Neste caso, a *voz over* apresenta dupla função: “analisa” as imagens, como fazia nos passeios e ao mesmo tempo “contextualiza” a performance da leitura enquanto atitude reflexiva.

Há ainda outros momentos em que a *voz over* não comenta, mas “reflete”. Essa diferença pode ser observada quando se compara a sequência dos passeios de Sérgio pelas ruas de Havana descrevendo as vitrines ou os rostos das pessoas tristes e, por exemplo, nas reflexões que realiza na casa de Hemingway; no primeiro caso, sua voz direciona muito mais o sentido das imagens, pois há a tendência de assumi-la como autoridade, já na cena em que Sérgio está no museu de Hemingway sua voz não lhe confere autoridade, mas sugere a própria ambiguidade do discurso, conforme se verá nas análises que seguem. Nesses casos, trata-se claramente de uma *voz-eu*, conforme a definição de Metz; uma voz que permite ao personagem entrar e sair da diegese, ou como o autor denomina, uma “voz da borda” (uma voz “justadiegética”), uma vez o personagem torna-se ao mesmo tempo extradiegético como narrador e diegético como personagem. Essa mesma voz também pode ser associada aos momentos em que Sérgio divaga sobre suas *memórias* da infância ou sobre seu relacionamento com Hanna ou ainda quando a sua voz representa seus *devaneios* sobre como teria sido o batizado de sua empregada evangélica. Aqui, a *voz-eu* elabora tanto suas recordações quanto suas fabulações.

(***)

O sentido político que se buscou estabelecer entre voz e ponto de vista advém particularmente da leitura de alguns estudos desenvolvidos por Xavier (1997, 2006) que, apesar de não terem como foco específico o filme em questão, fornecem

observações relevantes sobre o alcance político de certas estratégias narrativas no cinema, sobretudo os efeitos de distanciamento provocados pelo uso de *voz over*, da narração multifocal e da problematização do estatuto da “primeira pessoa” em certos filmes. Tais questões, também presentes em *Memórias*, foram então identificadas a partir dessas observações e, como não poderia deixar de ser, lidas sob a chave “histórica”, ou seja, as escolhas estéticas de Alea estão completamente associadas às questões sociais, culturais e políticas do cenário de produção do filme, revelando em última instância que as formas possuem sua historicidade.

Segundo Xavier (2006), vários filmes (contemporâneos ao de Gutiérrez Alea) representantes de certo movimento cinematográfico (leia-se *filmes reflexivos*) exploraram através da *voz over* novas possibilidades para dar conta da problematização do ponto de vista no cinema, visto que a “desencarnação da voz do corpo que a possui” poderia tornar mais evidente a fragmentação da personagem e da própria narrativa, já não mais pautada apenas numa realidade diegética. Em *Memórias...* a *voz over* tem papel central para efeitos de *distanciamento* e, portanto, da *reflexão crítica*. Segundo Xavier (2006), as explorações da *voz over* como expressão mais aguda da crise do sujeito ou da própria dificuldade de "dizer" o mundo foram a tônica em diversos filmes do período mencionado. Em nosso trabalho, a *voz over* pode ser observada tanto em sua vertente mais *pedagógica* (quando pretende explicar) como em suas *manifestações dissonantes* (quando provoca dúvida, conflito, conduzindo à crítica).

A *voz over* como discurso do sujeito "em situação" [o “eu”] relaciona-se com o contexto social, cujo campo de tensão pode estar associado, neste caso, à adesão ou não ao regime político, à ideia de nação ou à falta de engajamento do intelectual, ao próprio questionamento do escritor sobre a função da literatura. A *voz over* permite assim evidenciar o modo como Sérgio se relaciona com os fatos e com as pessoas ao seu redor: ele “vê” tudo com distância e por isso pode criticar. Resta ao espectador avaliar se suas críticas são pertinentes.

O filme, portanto, faz da *voz over* terreno de ironia, crítica e dúvida quanto aos aspectos da experiência em foco, ou seja, da participação do intelectual na revolução. Esta voz que se fez estilo em muitos filmes dos anos sessenta, no filme de Gutiérrez Alea é utilizada para descrever criticamente o ambiente que o personagem tem ao redor de si, mas que, ironicamente, torna-se a prova de que seu “dono” não reconhece ser ele mesmo portador dos mesmos elementos que critica. Isso incita o espectador a reconhecer algo de errado e a não confiar na voz do narrador, levando-o à revisão de

seus valores ou à reflexão sobre a transformação da ordem social. Nesse sentido, o emprego da *voz over* neste filme serve, em alguns casos, para desestabilizar o ponto de vista, contrariando a primeira função de provocar a identificação com o protagonista. O distanciamento do espectador desse narrador que perde sua autoridade revela assim a existência de outras “vozes” que tal como o narrador poderão informar sobre as contradições entre o subdesenvolvimento e o processo revolucionário. A relação entre as vozes e as imagens em sua potencialidade de expressão no filme, revelam a criação de determinadas atmosferas que não restringem a voz apenas à fala em discurso, mas a outras modalidades, tais como o canto, o pensamento ou à memória, levando a um exame da voz quanto às diferentes possibilidades de combinação sonora e visual; combinações estas que podem ser complementares, redundantes, contraditórias (contrastantes) ou em contraponto. É possível concluir que em *Memórias à voz over* nem sempre caberá uma função de autoridade, dado que o “saber”, geralmente associado a essa voz “fora de campo”, desloca-se toda vez que ela deixa de comentar para refletir; neste caso tanto as imagens quanto a música, ruídos e outras vozes assumirão novos sentidos. As análises que seguem tratarão de mostrar em que medida a descentralização da voz narrativa criará novas políticas para a voz neste filme.

3.2 A colaboração da voz para a produção de choques na paisagem sonora

Observou-se que o trabalho sobre a voz produz efeitos de descontinuidade na conformação da ambiência em *Memórias*. Ambiência ou som ambiente, entendida também como paisagem sonora, compreende a composição dos sons que define um ambiente construído dentro do filme. O conceito, retirado dos trabalhos do compositor canadense Murray Schafer, recebe através de Chion (1994) sua especificidade dentro do cinema. A paisagem sonora, segundo Schafer, seria então “(...) o ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos” (SCHAFFER, 1997, p. 366). Ambos os conceitos têm definição muito próxima, a saber, os sons que compõem o ambiente acústico em determinado local ou o som que envolve a cena e habita seu espaço, podendo servir para identificar uma determinada localidade através de sua presença contínua e passiva. A diferença repousa no fato de que Chion versa sobre a construção sonora audiovisual, enquanto que Schafer refere-se ao “mundo real”.

Conforme dito anteriormente, o que mais parece marcar o filme de Alea é a sensação de descontinuidade. Se em alguns planos a paisagem sonora aproximava-se bastante do naturalismo (como nas cenas em que ao *estilo documental* Alea captou os ruídos no aeroporto ou das ruas de Havana ou as vozes em conversas entre os personagens), em outros se notou distanciamento por meio do trabalho posterior de montagem que intensifica, modifica, suprime ou insere sons. O assobio inaudível de Sérgio no aeroporto logo depois de ver partir o avião; a distorção da voz de Sérgio quando conversa no restaurante com Elena; a emissão radiofônica que ora sobrepõe-se aos diálogos, ora se ouve em volume mais baixo; o som que é sobreposto à charge de Chago Armada, são exemplos diferentes, mas que marcam mais explicitamente a intervenção do montador/diretor. Nem sempre a intervenção na composição sonora pode ser notada, principalmente quando se trata de sons, ruídos ou vozes diegéticas, pois ainda que tenham passado por ajustes na mesa de montagem, como a relação que estabelecem com a realidade é maior, o espectador tende a apagar as diferenças. Entretanto, quando os ruídos, vozes e música são extra-diegéticos, a intervenção é percebida de forma mais explícita, tornando a paisagem sonora mais próxima de um sonho, uma recordação ou reflexão do personagem, o que colabora para que o espectador se aproxime mais do método pretendido pelo autor.

Também se constatou a abundância de planos em que a voz aparece mediatizada por aparelhos eletrônicos, tais como rádio, televisão e gravador. Essas vozes que, em muitos casos são acusmáticas também parecem colaborar para causar distanciamento e, neste caso, não apenas a partir do choque entre planos diferentes, mas internamente dentro de um mesmo plano.

Por último, em termos da predominância de alguns sons em detrimento de outros, por exemplo, entre planos de maior silêncio e outros onde há intensa colaboração de ruídos, música e, especialmente vozes também se afirma que há descontinuidade. Tal como no capítulo anterior, afirmou-se que a inserção de documentários promovia o distanciamento do espectador da subjetividade do protagonista, neste caso, este se efetua, sobretudo, pela alternância entre o predomínio dos planos em *voz over* e aqueles onde o narrador se cala. Considerando que a fortuna crítica de *Memórias* não tem explorado a colaboração da voz na paisagem sonora, a presente pesquisa buscou analisar sua importância na produção de choques conforme as análises que seguem.

3.2.1 Desnaturalização do diálogo

A análise que se segue refere-se à “apresentação” da personagem Elena. Embora ela já tenha aparecido no filme (conforme já descrito no segundo capítulo), apenas na sequência, aqui denominada, *Elena e Sérgio saem para jantar*, o espectador terá mais elementos para compreender em que medida ela representará o contraponto maior do personagem Sérgio. Tal sequência possui grande significado para efeitos de compreensão do papel da voz neste filme, uma vez que é particularmente através da voz em diálogo que ambas personagens – Elena e Sérgio – se constroem por oposição.

Neste diálogo onde não se faz tão importante o que é dito, mas sim o como se diz, será possível encontrar sofisticados níveis de crítica que o filme propõe, evidenciando que mais do que as palavras (discurso), é a voz que adquire maior sentido.

Na vertente dos estudos semióticos, os primeiros trabalhos desenvolvidos por Christian Metz representaram uma tentativa de compreender a especificidade da voz na linguagem cinematográfica, ainda que ela fosse dependente da imagem; na definição do autor, a voz era um dos “materiais de expressão” do filme. Sua obra *A significação no cinema*¹³⁹, contribuiu, em seu momento, para mostrar a falácia de muitos teóricos ao insistirem que a introdução da palavra no filme não alterava a sua essência e que “as leis da língua cinematográfica permaneciam as mesmas” (METZ, 2006, p.69). Segundo o autor, isso fez com que a palavra fosse deixada de lado por ser considerada apenas uma “adição” ao que já existia, mesmo naqueles que tiveram em relação ao nascimento do cinema falado, uma reação mais fecunda e rica, como Eisenstein, por exemplo.

As críticas de Metz referiam-se, sobretudo, às interpretações que consideravam a palavra no filme como subordinada e constituída pelo universo diegético ou às posições que antagonizavam palavra e imagem, sendo que à primeira atribuíam a característica de “ter de dizer alguma coisa”, enquanto que em relação à imagem, ruído e música, afirmam que mesmo quando estes diziam muito, tinham como característica o fato de serem “produzidos”. Contrário a isso, o autor argumenta que:

Um diálogo no filme, qualquer coisa que ele diga, nunca é completamente diegético. Inclusive se se negligenciar os “comentários de narradores”, pois [estes] justificariam nossa posição com excessiva facilidade (...), o elemento verbal custa a se integrar totalmente no filme. Ele transborda forçosamente. A palavra é sempre um pouco porta-voz. Ela nunca está inteiramente dentro do filme, está sempre

¹³⁹ Para mais detalhes sobre essas noções Cf. METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006, sendo essa obra originalmente publicada em 1972.

um pouco na frente (METZ, 2006, p. 71)

Ainda, quanto ao tema dos diálogos, Daney (2007) apresenta algumas reflexões que ajudam a pensar sobre a natureza política da voz no cinema. Segundo o autor, “o diálogo de cinema (entre todos os sons) é um objeto paradoxal (...) o ator de cinema (entre todas as fontes sonoras) é um objeto paradoxal” (DANEY, 2007, p. 187). Seria, pois, impossível pensar na força dos diálogos sem entender a força (e a fraqueza) do próprio ator, dado que este não diz apenas o texto, mas consiste no próprio texto com todas as expressões de seu corpo.

Isto posto, seria importante pontuar de que maneira Alea converte esta pequena sequência no debate – talvez inconsciente – entre a encenação e a montagem no cinema. Com a escusa de apresentar um diálogo completamente desnaturalizado, sobretudo pelas intervenções na voz, em princípio este faz chamar atenção para o método de montagem. Entretanto, longe de afirmar o soterramento da encenação em nome da montagem, a pesquisa quis mostrar em que medida Alea poderia estar afirmado que sua aposta pela montagem não se sobrepõe à encenação senão a uma determinada concepção de montagem: “... a montagem que se sobrepôs decisivamente à encenação, mas na concepção que dela tinham os produtores de Hollywood, para quem a montagem era a última fase do seu controle sobre os filmes” (AUMONT, 2006, p.180).

As possibilidades de encadeamento dos textos orais no audiovisual dependerão, assim, das habilidades do “narrador” para lidar com o espectador. Assim como nas performances orais ao vivo, os narradores deviam saber lidar com seus ouvintes (seu público), também no cinema é a competência técnica para narrar o que irá determinar o alcance da comunicação. A maneira como o narrador, ou melhor, o “doador” da narrativa, utiliza a voz em combinação com a imagem de gestos, da encenação ou até da ausência deles, revelará distintas possibilidades de criação a partir das modulações sonoras em consonância com a imagem. Num texto puramente oral, a voz torna-se o principal instrumento de geração de sentido, seja ela em estado performático ou como expressão do ser ou ruído, por conseguinte, a voz no audiovisual deve ser também pensada em sua significação discursiva e poética.

Em artigo a respeito do filme *Andrei Rubliev* de Tarkowski, Pires Ferreira e Sousa (2009) chamam atenção para o modo como o diretor envolve o espectador numa proliferação de gestos e palavras que contrastam com os silêncios e a densidade das imagens, enfatizando como o cineasta imprime na voz uma forma de caracterizar os

conflitos vividos pelo personagem principal. Este, um pintor, que enfrenta o regime de Estado clerical e autoritário que o impede do exercício laico da atividade artística é tematizado de diferentes maneiras: da expressividade das figuras que levam a arte ao encontro com o divino à oralidade do artista popular que promove a transgressão pelo riso, Tarkóvski promove diálogos interessantes entre imagem e palavra. O poeta popular que aparece na primeira novela intitulada “Skómorókh” se oferece tocando uma espécie de pandeirola e, com sua voz, desafia os ritmos naturais:

Num exemplo eloquente de teatralidade em que oralidade, corpo e gesto desempenham tão forte papel, a sequência magistral engloba cena, planos e apresentação de toda uma performance. Encontra-se a relação entre esse corpo comunicador, depositário da palavra, do gesto e da expressão mais ativada e os aparelhos repressores, a censura, que o condenam pela liberdade do dizer, cantar, subverter (PIRES FERREIRA e SOUSA, 2009, p.64)

Os autores comentam como a aceleração do ritmo da voz, dada pelo poeta, e que conquista adeptos, é mostrada sob hierarquização, revelando a leitura de Tarkóvski à respeito da poesia, sendo esta entendida enquanto consciência de mundo, como forma de relacionamento com a realidade. O riso que desperta o poeta em seu público é colocado em cena da mesma forma que o texto oral por ele emitido gera punição. O jogo proposto por Tarkóvski, segundo os autores, nesta sequência bastante oralizada revela o paradoxo do poder do artista; neste caso, prazer e censura provocados pela voz, mas que também aponta para a possibilidade de se escapar:

(...) pela eficácia de sua transmissão a qualquer forma de controle que não se inscreva nos limites da profunda relação do artista com seu público. Incontrolável e presente, a voz viva pode receber castigos, mas se pereniza na força destas e de outras palavras aladas (PIRES FERREIRA e SOUZA, 2009, p.64)

Nesta análise, a interpretação do filme não se concentra apenas em torno do tema sugerido: o retrato da vida de um artista e seus dilemas, mas focaliza a criação de signos da cultura russa como a forma encontrada por Tarkóvski para materializar a síntese cultural entre o bizantino, o russo e outros povos: “enfoca toda uma cultura que retira sua força em oposição àquilo que é da ordem do institucional” (PIRES FERREIRA e SOUSA, 2009, p.65). Assim, o uso expressivo da voz como motivo de censura, parece também interferir no próprio ritmo do filme, intensificando a relação entre os conflitos do artista e os momentos que expressam sua reflexão, como nos momentos de diálogo em que a dúvida quanto a sua crença em Deus aparecem evocadas

ou no seu voto de silêncio após pecar matando um homem.

Por meio desse exemplo de análise se quis mostrar como a narrativa oral apresenta uma dupla espacialidade – há que se levar em conta os lugares onde transcorrem as ações das personagens na narrativa, bem como o ambiente onde o relato é atualizado – recobrando em sua passagem para o audiovisual, novos terrenos que ampliam a *paisagem oral*. Por paisagem oral entende-se tudo aquilo que, captado pelos ouvidos (os volumes, as texturas, as entonações, a impostação), aglomera-se num texto discursivo e externaliza o posicionamento do sujeito em face do objeto para um leitor ou espectador. Nesta paisagem encontra-se uma cultura oral pela qual se comunicam formas de transmissão e de articulação de saber popular, em que se reúnem diferentes vozes por meio de conversas, ritos, risos, comentários, cantos, gritos, etc. Quando transposta para o filme, a narrativa oral, que passa a ser audiovisual efetua diferentes movimentos de tradução intersemiótica, pois o visto e o ouvido não se referem mais apenas à ilustração do contado, mas sim a uma tradução dos gêneros orais que se materializa em uma série de procedimentos estilísticos adotados pelos filmes.

A.Campo / Contracampo

Num restaurante, um plano médio de um garçom chinês que anota os pedidos abre essa sequência, seguido por um primeiro plano de Sérgio solicitando um martini seco; em contra-campo está Elena – um pouco assustada – enquanto Sérgio em *off* lhe pergunta se ela não quer tomar um aperitivo. Ela responde negativamente, pois está tomando umas injeções para os nervos. Um plano detalhe de seus braços (seguido da intenção de mostrar as marcas deixadas pelas picadas da agulha de injeção) revela a tentativa de Sérgio de acariciá-la. Um novo campo-contra-campo mostra a resistência de Elena diante das investidas de Sérgio enquanto ele sorri maliciosamente até que coloca a pergunta: por que você quer ser atriz? Uma sequência de planos campo-contra-campo sustenta a conversa do casal até que finalmente, em plano fixo, Elena é enfocada exasperando suas angústias e dúvidas diante da provocação de Sérgio até um sorriso irromper em seu rosto: “(...) tudo o que as atrizes fazem é repetir sempre os mesmos gestos, as mesmas palavras...”. Tais frases, repetidas diversas vezes em *off*, simulam por trucagem –mediante a distorção do som–, um disco riscado e em fading in encerram a sequência.

Quase toda sequência *Elena e Sérgio saem para jantar* é construída mediante o uso de planos *campo-contra-campo*, o que é comum nas cenas de filmes que retratam

uma conversa. Entretanto, os planos em que aparece a personagem Elena têm duração mais longa do que aqueles em que aparece Sérgio; nos primeiros, quase sempre, a imagem de Elena é acompanhada pela *voz-off* de Sérgio. Isto se deve a uma exigência por parte do filme de requerer do espectador maior concentração nas performances da personagem feminina, quer seja em sua elocução ou nas reações diante dos comentários e perguntas de Sérgio. Em termos sonoros, os planos de Sérgio são compostos apenas pela emissão de sua voz; as vozes em *off* de Elena são inexistentes.



Elena ouve o que diz Sérgio entediada

Nessa minúscula sequência, de apenas pouco mais de um minuto, a relação entre imagem e som assume importante significado para a narrativa; não apenas pela forma em que é construído o diálogo (interagindo com o seu conteúdo), mas também pelo tratamento estético dado às falas dos personagens.

Segundo Martin (2003), a vocação realista da fala, condicionada pelo fato de ser um elemento de identificação dos personagens, tal como a roupa, cor de pele, comportamento em geral revela sua situação social e histórica e, portanto, aquilo que diz e o modo como diz induzem o sentido da fala, dado por uma *tonalidade humana*. Elena pode ser assim identificada como uma mulher pertencente ao povo, simples, superficial que se sente intimidada diante do *burguês* Sérgio. Seus gestos, expressões, reticências, olhar cabisbaixo enquanto fala, revelam essa situação de aparente desigualdade entre eles, ainda mais expressivas pelo fato de ser uma mulher bem mais jovem do que o seu sedutor. A câmera muito mais fixa em Elena do que em Sérgio reforça essa intimidação. Nesta sequência, a ênfase éposta na expressividade de Elena, seus movimentos e gestos, sendo a maioria dos planos em que aparece constituídos por *close-ups*, *plongées* ou *planos traseiros*, intensificando o contraste entre o tom invasivo de Sérgio (com a presença de sua voz *off* o tempo todo) e o desnudamento de Elena diante da câmera. Os diálogos, em realidade, pouco expressivos em termos de

explicações verbais¹⁴⁰, dado que não constituem informações tão precisas ou relevantes para a diegese são substituídos por uma maior densidade na expressão visual, o que corrobora para o surgimento de efeitos simbólicos de grande riqueza do ponto de vista da linguagem e, que neste caso, obtém um sentido político: há uma diferença entre Elena e Sérgio marcada pelo posicionamento da câmera que enfatiza deliberadamente o poder da fala de cada um dos personagens. O enquadramento da câmera situa diferentemente cada um deles em uma classe social, em um gênero ou situação dentro da história dos acontecimentos específicos. De fato, Elena estava na rua à procura de um “trabalho”¹⁴¹, enquanto Sérgio buscava divertir-se; diante dos fatos históricos (Cuba em revolução), Sérgio continua preocupado em exercer seu domínio sobre as mulheres enquanto Elena, ingenuamente, parece querer inserir-se em um novo mercado à disposição: o cinema.

Por outro lado, o final da sequência *Elena e Sérgio saem para jantar*, marcado por um efeito de trucagem, assume também um interessante sentido em termos de confronto entre as falas em diálogo e a subversão da perspectiva sonora introduzida pela fala de Sérgio (...os mesmos gestos, as mesmas palavras...) sobreposta à imagem de Elena. Tal confronto que poderia ser interpretado como um contraponto¹⁴² tanto remete a uma impressão puramente subjetiva de Elena (as frases de Sérgio soam para ela tal como ele as descreve: repetidas, monótonas, sem graça) quanto alertam o espectador para os efeitos simbólicos da linguagem obtidos pela desnaturalização do diálogo entre os personagens mediante a manipulação do som. Assim, as falas (e sua falta de sentido) parecem afirmar mais uma vez o ponto de vista do diretor, expressando sua crítica à indústria cinematográfica, à produção em série de filmes de gêneros e estrelas de cinema que repetem apenas estereótipos.

Conforme afirma Chion (2004), a dublagem e o *playback*, como efeitos de trucagem, suscitam a desconfiança do espectador; os efeitos inquietantes de desajuste e

¹⁴⁰Com exceção da menção de Elena ao ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica) que terá implicações conclusivas nas sequências posteriores.

¹⁴¹Aqui há controvérsias sobre a personagem Elena, pois no livro de Desnoes fica evidente que a moça era prostituta, enquanto no filme de Alea isso fica subentendido, conforme já comentado anteriormente. De qualquer forma, ainda que ela estivesse “parada na esquina” em busca de um cliente, o fato é que suas intenções mais gerais (buscar trabalho) permanecem, opondo-se a Sérgio (quem não trabalha).

¹⁴²Para uma melhor compreensão dos efeitos de confronto (contraponto e contraste) entre imagens e sons ver Martin, M. *A linguagem cinematográfica*. Brasiliense: São Paulo, 2003 (págs. 178-9). Embora o autor discuta, com exemplos retirados de diferentes filmes, sobre as relações entre palavra e expressão do rosto, entre fala-objeto, entre a fala consigo mesma e o contraste temporal entre fala e imagem, ele não cita nenhum caso que se assemelhe ao exemplo apresentado nesta tese, ou seja, entre diferentes níveis de apresentação da fala (realista e manipulada) em relação a uma mesma imagem.

flutuação de vozes ao redor dos corpos revelam fantasmas e monstruosidades. Nesta situação, o corpo ao “incorporar” vozes, leva a cabo a impossível unidade (corpo-voz), revelando ao espectador que é a voz o elemento responsável por organizar a continuidade do filme; aquela que lhe dá unidade de lugar.

No filme em questão, compreendeu-se a partir dessa distorção da voz a cifra histórica que remete à crítica do cinema hollywoodiano e neste caso, aos seus subprodutos, especialmente às estrelas de cinema e a todo um *life style* a elas associado. Elena afirma querer ser “outra pessoa”, “desdobrar sua personalidade”, mas de fato parece bem mais interessada em “repetir a vida de outras pessoas”, “em copiar um estilo de vida e uma maneira de atuar”. No livro de Desnoes há uma passagem bastante elucidativa desse caráter específico de Elena:

Fecha a boca, pedi ontem um montão de vezes a Elena. Quando deixa a boca entreaberta, imitando a sensualidade de Marilyn Monroe, parece idiota. Faz isso o tempo todo quando me olha em silêncio. Faz-me sentir irreal, um ator no cenário (DESNOES, 2009, p.44).

Por fim, esse mesmo efeito sonoro parece ter continuidade (novamente por contraponto) na sequência seguinte, em que cenas de vários filmes se repetem, sempre a partir de um mesmo ponto¹⁴³. Tais cenas – aparentemente não relacionadas à diegese do filme – só serão compreendidas mais adiante quando então fica clara a introdução da elipse entre o final da conversa do casal no restaurante e a visita deles ao ICAIC, onde estarão assistindo as mesmas cenas numa sala de projeção.

B. Colagem e autorreferencialidade

Vários fragmentos de diferentes filmes com trilhas sonoras originais são exibidos como colagens um após o outro, repetindo-se algumas cenas distintas vezes. Tais cenas correspondem a: a) plano em *plongée* de um homem e uma mulher, deitados sobre uma rocha à beira da praia. O homem, vestindo apenas calças e a mulher apenas a parte de baixo de um biquíni. Eles se beijam e o homem começa a subir sobre o corpo da mulher fervorosamente, tal sequência repete-se quatro vezes; b) plano traseiro (e distante) de uma mulher nua entrando em uma banheira num luxuoso apartamento, tal sequência repete-se três vezes; c) plano detalhe das pernas (do joelho para baixo) de uma mulher que está tirando as calcinhas, tal sequência repete-se três vezes; d) plano

¹⁴³Tais cenas correspondem a pedaços de filmes eróticos que foram cortados e censurados pela Comissão Revisora de Censura à época do governo de Batista.

médio de um velho apertando os seios de uma linda mulher em decote que está sentada em seu colo; e) plano médio de uma mulher que retira o sutiã enquanto gira num passo de dança numa cena de *striptease*, tal sequência repete-se duas vezes e, finalmente, f) Plano médio de Brigitte Bardot e um ator masculino que interpretam uma cena de amor numa cama enquanto dizem:

[Bardot - dublada em inglês, com legenda em espanhol]: “Não perca seu tempo, não vou ceder”.

[Homem - dublado em inglês, com legenda em espanhol]: “Sério?”

A câmera suavemente faz um *close up* neles; o casal olha-se durante alguns segundos até que irrompem num beijo.



Cenas censuradas pelo regime Batista e vistas durante a visita ao ICAIC

A inclusão dessas cenas, aparentemente desconexas, assume importante valor dentro da narrativa do filme. Segundo Alea o motivo real de estarem aí era porque “queria fazer algumas considerações morais, éticas, em função dos cortes que a Comissão Revisora de Censura da época de Batista fazia. Esse órgão desapareceu com a revolução, e nós [ICAIC] herdamos as latas com os cortes” (GUTIÉRREZ ALEA *apud*

OROZ, 1985, p.105). Tais cenas foram censuradas por seu teor erótico. Contudo, o sentido que assumem no filme de Alea, dada a maneira como ele une o material nessa sequência, provoca, mediante as diferentes repetições, um efeito cômico que nada tem a ver com o original. Segundo Alea, esse efeito cômico é na verdade uma atitude crítica, dado que “o governo de Batista procurou ter uma imagem da moralidade enquanto assassinava abertamente nas ruas. Essa contradição põe em evidência a hipocrisia escondida por trás de atitudes dissimuladas face ao problema do sexo” (ALEA *apud* OROZ, 1985, p. 105-6).

Finalmente, sabe-se que tais sequências correspondem ao material filmico que estão vendo Sérgio, Elena e outros personagens, incluindo o próprio Alea (no papel dele mesmo) que interpreta o diretor de cinema com quem Elena, aspirante a atriz, tem uma entrevista no ICAIC.

Por outro lado e já não mais a partir das próprias explicações do diretor, acredita-se que a última das cenas dos recortes censurados é interessante fonte de crítica quando comparada às cenas subsequentes da diegese filmica, pois se trata de uma típica cena de filmes românticos: um casal na cama prestes a ter relações sexuais. A fala da atriz “Não perca seu tempo, não vou ceder” antecipa de alguma maneira aquilo que irá acontecer na história de Sérgio com Elena; o que estão prestes a viver no plano real nada mais é do que essa repetição que se dá no mundo da ficção, essa forma desgastada de construir narrativas em que o sexo não irá nunca ser consumado. Mais adiante, num passeio com Sérgio, Elena diz: “Não perca seu tempo, não vou ceder”, fugindo das investidas do sedutor. Entretanto se sabe que logo mais adiante Sérgio a leva para sua casa e se relacionam sexualmente.

3.2.2 As vozes mediatizadas

Conforme já analisado em capítulo anterior, o discurso de Kennedy pelo rádio e o de Fidel pela televisão mostram como a voz mediatizada colabora para interromper os devaneios do protagonista e afastar o espectador da subjetividade que caracterizou boa parte do filme.

No primeiro caso, a voz *in* emitida pelo rádio transforma a paisagem sonora da cena, implicando alteração de conteúdo: da briga de amor à contextualização política. Entretanto, a voz só adquire maior significado quando sobreposta às imagens sobre a Crise dos Mísseis, quando então o espectador a voz perde seu poder de acusmá-la, conforme comenta Chion (2004). O campo sonoro gerado pela fonte técnica (rádio)

isola a voz, que deixa de apresentar um valor físico e material, deslocando esse valor para o som que deixa de se relacionar com a sua origem direta “mas com a sua forma sonora e com a situação no contexto audiovisual” (RODRIGUEZ BRAVO, 1998, p. 36). Neste caso, o sentido que gera a audição da voz do presidente norteamericano localiza-se exatamente no valor que tem o próprio rádio enquanto poder. No segundo caso, a própria emissão televisiva com a imagem de Fidel foi mantida, tornando tanto sua imagem quanto sua voz completamente *in*.

Apesar de não ter o cinema como o foco de seus estudos, as contribuições de Paul Zumthor quanto ao papel da voz mediatizada podem enriquecer a compreensão dos lugares que a voz ocupa neste filme, o que leva a considerar a oralidade como elemento constituinte da organização dos planos em *Memórias*. Sendo assim, a percepção de trânsitos entre linguagens, com níveis e graus diferenciados de mediação, permite entender que, dentro dos filmes, os “textos da voz” geram além de sonoridades, imagens, espaços e corporeidades.

Já afirmara Zumthor (1997) que a tecnologia associada ao disco, ao gravador, ao cassete ou ao rádio interferiu nas condições de produção e recepção da voz, sobretudo na sua dimensão coletiva. A percepção visual, a proximidade do gesto, a sensualidade da presença são completamente modificadas a partir do momento em que a voz pode ser mediatizada. Há, portanto, uma defasagem, um deslocamento do ato comunicativo oral. A vocalidade na mídia pode ser reiterável e os sistemas de registros abolem as referências espaciais da voz viva, pois na medida em que fixa a matéria sonora, abole seu caráter efêmero, sua "tactilidade". No caso do áudio, um aparelho poderá tomar inclusive o lugar do intérprete. Exposto unicamente à voz, o ouvinte recria em sua imaginação os elementos ausentes, mas a imagem produzida é íntima, pessoal, é uma *performance* interiorizada.

A inserção dessas vozes mediatizadas estabelecem, portanto, uma relação entre a dimensão política da voz e do olhar; à medida que o filme avança, Sérgio torna-se cada vez mais calado e cada vez menos *voyeur*, abandonando sua condição de sujeito da voz e do olhar, para assumir-se enquanto objeto que ouve e é visto. As vozes e os olhares que agora estão nas mídias sugerem a inversão dos valores: do voyeurismo privado à vigilância pública:

A reportagem do discurso de Kennedy apresenta a filmagem de uma base cubana feita por um satélite-espião americano, uma forma de vigilância; em outras palavras, uma forma de voyeurismo geopolítico. Mas Fidel Castro recusa esse voyeurismo, orgulhosamente alertando

que “ninguém inspeciona o nosso país” (STAM, 2008, p.291)

Entretanto, é preciso lembrar que as imagens associadas ao discurso de Kennedy são inserções documentais que não são vistas pelo protagonista na diegese do filme, elas pertencem apenas ao espectador; isto significa, portanto, que houve maior valorização do sentido que cumpre a voz para recriação das imagens do que as próprias imagens em si, ainda que essas pudessem também fazer parte da imaginação de Sérgio.

Já no caso de Fidel pela televisão, seria importante mencionar que a transmissão de todo o discurso proferido por ele concentra-se apenas em imagens do ditador diante de uma mesa; todas as demais imagens mostradas não fazem parte da transmissão televisiva, mas de associações de ideias, talvez sugerindo um discurso indireto livre de Sérgio ou apenas comentários dirigidos para o espectador. De qualquer maneira, ressalta-se que a inserção de vozes mediatizadas aporta, neste filme, para formas específicas que transcodificam os temas e as estratégias colocadas pelo romance de Desnoes¹⁴⁴.

Outra sequência em que também é possível verificar a presença de vozes mediatizadas é aquela em que Elena deixa o apartamento de Sérgio após ter mantido relações com ele, conforme descrição que segue.

Após conquistar Elena, numa sequência ao estilo *nouvelle vague*, composta por planos médios e de *close-ups*, o casal alterna encenações de luta e risos, sugerindo a relação amoroso-sexual entre uma cubana tola e o intelectual Sérgio, um corte abrupto marca a elipse do momento e avança para o arrependimento da moça que, chorando, exclama:

[Elena]: E agora o que direi a minha mãe?
[Sérgio]: Pois, não lhe diga nada.

Sem conter suas lágrimas e lhe oferecendo um vestido de Laura, Sérgio a direciona à porta de entrada do apartamento, enquanto é possível ouvir fragmentos do que diz um locutor de rádio, situando a *Radio Reloj Nacional*, o horário e algumas notícias. Oferecendo-se para acompanhá-la, Sérgio lhe entrega uma sacola de papel com os últimos vestígios de Laura, do qual ele quer se livrar. Elena recusa o convite, mas aceita a roupa e sai pela porta enquanto Sérgio, encostado no batente pergunta, sem entusiasmo: “Amanhã nos vemos?”. A fala do locutor *off* que se torna mais audível

¹⁴⁴ É importante recordar que esse fragmento da *Crise dos Misseis* não fazia parte do romance original; também foi recriado após a escritura do roteiro.

contrasta com aquele momento na medida em que denuncia a atitude alienada de Sérgio: enquanto ele tenta conquistar uma menor de idade, o locutor informa sobre atividades subversivas na Venezuela, contextualizando a situação do país.

A câmera, focalizando Sérgio, acompanha seus movimentos até que ele se dirige à prateleira onde “supostamente” desliga o rádio e pousa sua mão sobre um porta-retrato. Com ar de arrependimento, caminha até a janela para observar a noite. A voz do locutor de rádio dá lugar novamente à conversa entre Laura e Sérgio, ouvidas no Bloco intitulado *Despedida de Laura* e analisado no capítulo anterior.

Não se sabe até este momento se ele realmente liga o gravador ou apenas recorda a conversa; de toda forma, o espectador a ouve como se fosse gravada [não há diferença na textura das vozes quando comparadas à sequência anterior], mas se antes se sabia de onde provinham as vozes [gravador], agora elas são completamente acusmáticas. O fragmento da conversa que faz parte dessa sequência é transscrito abaixo:

[Sérgio]: “...Graças a isso você deixou de ser uma cubaninha selvagem para se converter em uma mulher elegante, resplandecente...”

[Laura]: “Você me ataca, não te suporto. Nunca sei se você está falando sério ou se está zombando de mim...”

[Sérgio]: “Um pouco das duas coisas, querida...”

[Laura]: “Bom, então vá zombar da tua mãe”

[Sérgio]: “Rá, rá, rá...”

[Laura]: “Vá pro caralho...”

[Sérgio]: “Muito bem!”

[Laura]: “E se não quer que eu continue falando assim, terá que me tirar daqui agora mesmo, eu não suporto mais continuar vivendo aqui... Não voltarei a ir para cama com você. Não suporto fazer amor sem ar condicionado, o aparelho continua quebrado; não suporto quando começo a suar e você fica pegajoso, você sua muito, você é como um animal suando...”

[Sérgio]: “Quer saber de uma coisa, tudo isso que você falou esta sendo gravado; cada palavra(...)

[Laura]: “(...)Você é um monstro...” (DESNOES, 2009, p.61)

As vozes de Sérgio e Laura se sobrepõem às imagens do dormitório do casal; uma panorâmica vai mostrando em detalhes o sofá, as cortinas, até chegar à cômoda e ao espelho que, outrora, aparecera riscado com batom. Neste *flashback* que simula a recordação de Sérgio e não a repetição da audição da conversa, as imagens revelam apenas o dormitório vazio até que a frase “você é um monstro” instaura a aparição do casal brigando e quando finalmente Laura, num acesso de raiva, tenta romper o gravador.

Caída ao chão e filmada em PPV, simulando o ponto de vista de Sérgio, a

mulher encerra a discussão bastante alterada e em prantos. Os movimentos circulares da câmera acompanham os movimentos de seu corpo, informando a desorientação de Sérgio diante do desespero de Laura e corroborando para imprimir o tom dramático da cena. Finalmente a câmera fecha o foco no rosto dela.



Encenação de Laura

Os planos desta sequência de acordo à mediatização das vozes pelo gravador orientam o espectador a duas direções: para elementos dentro do quadro e para um conjunto maior em desenvolvimento fora do quadro; momento em que as vozes foram apreendidas.

Há, portanto, a produção de uma autonomia com causalidade incerta ou ausente em um processo não-totalizado, no qual os ganchos de continuidade foram rompidos: “é como se o ato de fala tendesse a se libertar da dependência perante a imagem visual e ganhasse, por si mesmo, um valor e autonomia” (DELEUZE, 2005, p. 286). Neste caso, essas vozes poderiam referir-se ao próprio pensamento de Sérgio em elaboração que estabelece uma comparação entre Laura e Elena, sem que isso signifique necessariamente a audição da gravação na diegese, o que leva a pensar sobre a atualização dessas vozes como parte integrante do estilo indireto livre:

(...) o ato de fala já não se insere no encadeamento das ações e reações, e também não revela uma trama de interações. Ele se concentra sobre si mesmo, não é mais dependência ou pertencimento da imagem visual, torna-se uma imagem integralmente sonora, ganha autonomia cinematográfica (DELEUZE, 2005, p.288).

O recurso a essa voz mediatizada implica nesta cena que a imagem visual e a imagem sonora estariam em uma nova relação, em que a representação do tempo não corresponderia à moldura dos acontecimentos, mas se efetuaria mediante uma forma indireta. Assim, a imagem visual agora pode dedicar-se a revelar espaços quaisquer, vazios ou desconectados. Neste caso, há confusão entre as imagens vistas: não se sabe se são imagens do presente ou do passado ou ainda se as imagens do dormitório foram recriadas por Sérgio. Esses espaços vazios, sem personagens permitem que a imagem seja lida e vista, ou seja, ao se tornarem perceptíveis, os espaços vazios induzem o movimento de atribuição de sentido enquanto o ato de fala – aéreo – cria o acontecimento nesse espaço vazio de acontecimento. Ao impedir que a ressonância direta e a dialética interior/exterior se estabeleça, o diálogo do casal libera-se, parcialmente, da função comunicativa da linguagem e se torna propriamente sonoro, isto é, compõem a paisagem sonora.

A inserção das falas torna o sujeito da enunciação indeterminado; não se sabe se de fato Sérgio se recorda, pensa ou se é o narrador do filme (“o grande narrador”) quem retoma esta sequência para estabelecer paralelo com a tese de que Sérgio quer moldar as mulheres a seu bel prazer. Como o valor da fala não está relacionado apenas ao seu aspecto representativo ou comunicativo, mas dado pela função que introduz a partir da defasagem entre a percepção sonora e visual cria-se um discurso coletivo, lugar onde a voz narrativa já não fala mais de um centro, mas “cria a função híbrida de um mediador”¹⁴⁵, interessado muito mais em contar do que em enunciar e afirmar.

Estas quatro manifestações de vozes mediatizadas, sendo duas pelo rádio, uma pela televisão e outra pelo gravador permitem pensar na construção de poéticas da voz no cinema, isto é, dos ambientes que podem estar ligados a sua produção e que são carregados para dentro dos filmes; o contexto político que produz seus discursos figura na oratória dos chefes de Estado, na locução radial ou no “combate” de valores entre o casal. Desse modo, podem ser observadas relações entre os “estados da voz” (*in, off, over, through*) e seus “estilos” ou “performances” (épico, teatral, melodramático etc); a voz é então vista em termos de sua trajetória, ou melhor dito, em termos dos trânsitos que é capaz de operar entre diferentes linguagens e suportes. Conforme afirma Zumthor, a voz mediatizada constitui uma possibilidade de devolver a “imagem de uma

¹⁴⁵ Sobre a ideia de voz narrativa em contraposição à voz narradora Cf. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

presença”; uma imagem “suscitada” que, no caso do filme, até pode se contrapor àquela que é vista; as vozes acusmáticas assumem aqui importante valor. Há, portanto, um interessante combate entre a dimensão visual e a dimensão sonora em termos de recepção, sendo a voz aprisionada no filme um elemento que atua na liberdade individual do espectador-ouvinte, pois sendo interiorizada provoca um deslocamento potencialmente desalienador, prestando-se melhor à crítica. Sustentando a ideia de que a visão nada mais é que o suporte da diegese auditiva, Zumthor oferece assim uma importante pista para a reflexão sobre a voz no filme:

A imagem projetada, concentrando sua luz, suas cores, entre nossas sombras, mostra-se diferente, vinda de fora, brotada de alguma fenda aberta no muro de nosso mundo. Isto se dirige a mim. Eu vejo e escuto. Mas as sonoridades me abrem um campo mais largo que a vista (...) Pela abertura da tela, *voyeur* de objetos e de ações em “tamanho natural”, meu olho somente percebe um corte do real, emoldurado pela sombra. Mas o quadro não encerra o que capta o ouvido. Parece que foi reconstituída a situação da performance direta. Sabemos que essa aparência é mentirosa. No entanto, desde a origem, um elo estreito liga ao cinema sonoro as formas diversas de arte vocal, em particular a canção (ZUMTHOR, 1997, p.252)

Sobre a canção, a pesquisa dedicou uma análise específica, a qual será tratada mais adiante, evidenciando que a passagem da voz de um meio a outro ou de uma linguagem a outra constitui um procedimento que conecta o *pathos* de Eisenstein às estratégias de distanciamento de Brecht, comprovando mais uma vez a relação entre a obra filmica e as reflexões teóricas do autor.

3.2.3 A subjetividade se cala... ou a morte da voz-eu

Segundo Chion (2004), o interesse em mostrar a voz humana em diferentes dimensões, quer seja a da dúvida, do engano ou da possessão permitiu ao cinema filmar a voz por si mesma. Aquela insistência dos primeiros filmes falados no sincronismo revelava, segundo o autor, a tônica sobre a dimensão temporal do cinema, possibilitando ao espectador constatar a coincidência temporal entre a emissão da voz e sua fruição, o que garantiria a sensação de se estar diante da realidade da vida. Entretanto, tal hierarquia do tempo sobre o critério espacial logo se modificou a partir do momento em que constataram que a voz é um elemento muito mais simbólico do que mecânico, resultando em uma maior arbitrariedade sobre seus usos de acordo a sua localização espacial; como exemplo, o autor cita aqueles personagens que podem estar distantes, ainda que suas vozes sejam percebidas como próximas ou ainda a importância dos

silêncios da voz, provocados tanto pelo mutismo de alguns personagens quanto pelas “vozes da consciência” (voz-eu) que se calam.

Geralmente, as análises sobre o silêncio no cinema resultam em interpretações sobre seus efeitos em maximizar a concentração do espectador nas imagens, tendo a ausência de som em um determinado plano um significado que só é percebido em relação com os contextos (visuais e sonoros) anteriores e com os que lhe sucedem. A sequência inicial de *Memórias* apresenta distintos exemplos, tal como analisados em capítulo anterior, mas seria possível resgatar aqui o silêncio das falas da primeira sequência da despedida de Laura em contraposição à exposição da mesma cena por uma segunda vez, em que a sobreposição da *voz over* de Sérgio colabora para dar uma “explicação” aos fatos, comentando-os. Logo, a sequência final do filme também é caracterizada por um parcial silêncio. Definitivamente Sérgio deixa de falar ou de expressar seus pensamentos, pois não só se deixa de ouvir as falas como também a *voz-eu* do personagem se cala. Apenas os ruídos “da realidade” dominam esta sequência: os tanques, os ruídos dos objetos do apartamento e os sons da cidade de Havana, ainda que escassos, revelando ao mesmo tempo a solidão e o medo do personagem por meio de uma ambigüidade onde não há mais a colaboração das vozes, nem mesmo da sua voz.

Um primeiro plano enfoca mãos que abrem a torneira de uma pia de banheiro e logo um plano frontal revela Sérgio. Novamente um novo primeiro plano mostra as mãos repetirem o movimento de abrir e fechar a torneira, revelando extrema ociosidade do personagem. Uma imagem noturna de Havana é mostrada e logo um plano lateral de Sérgio a espreitar através de seu telescópio a lua, que aparece encoberta parcialmente por nuvens. A este primeiro plano da lua sobrepõe-se um ruído (extradiegético) que contrasta com o silêncio predominante até este momento.

Um cartaz, já visto anteriormente, vai sendo enfocado por movimentos obtidos por *câmera na mão*. O cartaz que traz a frase “A las Armas” parece ser uma recordação de Sérgio, pois destoa do ambiente noturno que caracteriza a sequência. Novamente as imagens retornam a Sérgio, que destroi com a haste de seus óculos um objeto de adorno em forma de galo que está sobre uma mesinha. O ruído do cristal que se quebra relaciona-se com o plano seguinte em que é possível ver e ouvir a chegada de tanques no Malecón. Intercalam-se às imagens dos tanques, primeiros planos e planos médios de Sérgio caminhando aflito em seu apartamento, não conseguindo se concentrar em nenhuma atividade. Alguns quadros de seu apartamento são enfocados brevemente, mostrando uns olhos que vigiam e um cavaleiro que carrega uma cabeça decapitada.

Um novo plano mostra Sérgio sentado no sofá brincando com um isqueiro que abre e fecha. O ruído do isqueiro parece simular os de um ponteiro de relógio, sugerindo a agonia do personagem diante das circunstâncias que podem vir a acarretar uma guerra a qualquer momento. O *raccord* de som conecta as sequências posteriores, revelando a cidade preparada para o ataque: as ruas tomadas por tropas e artilharia são filmadas em panorâmica.



Aniquilação de Sérgio

Nos dois casos descritos acima (o ruído do cristal e do isqueiro) há o estabelecimento de relações entre o que acontece dentro do apartamento de Sérgio e nas ruas da cidade. No primeiro caso, a relação se dá por comparação: ruído do cristal que se quebra com violência pode ser interpretado como uma metáfora da guerra, da destruição. No segundo caso, há continuidade do som emitido pelo isqueiro na sequência de imagens onde são mostradas as ruas militarizadas; o som do isqueiro que já simulava o som de um ponteiro de relógio para Sérgio, realmente só adquirem o significado de “proximidade de uma invasão” na medida em que extrapola o ambiente do apartamento. Neste caso, conforme Chion (1994), uma das principais funções do som no contrato audiovisual é a da *unificação*, pois o som pode fazer ponte nas quebras visuais, pode construir uma unidade ao estabelecer uma atmosfera única, como uma moldura que parece conter as diferentes imagens. Segundo o autor, a manutenção do som ambiente torna possível a utilização de cenas em locações as mais diversas, pois o som une todas essas locações num único espaço audiovisual.

Finalmente, em fusão, são mostradas imagens do telescópio na varanda de Sérgio e o topo de alguns edifícios mais altos da cidade. Sérgio já não é mais visto, porém se supõe que as imagens seguintes possam corresponder a PPV. Uma panorâmica então vai lentamente deslizando pelos edifícios e desce até focalizar o mar. Novamente a câmera sobe e focaliza o teto de um edifício onde podem ser vistos soldados que estão implantando armas antiaéreas. A câmera afasta-se em *zoom out* e passeia vagarosamente

pelos edifícios, abrindo a imagem sobre o Malecón: avistam-se tanques e caminhões em comboio que carregam artilharia pesada. O ruído dos caminhões gradualmente abafa a música de fundo que se podia ouvir. A imagem em *fade in* deixa a tela em branco e o ruído é novamente substituído pela música tema do filme.

3.3 A canção popular como contraponto do discurso do intelectual

Em grande parte das cenas que aludem à personagem Elena, o filme evidencia a voz em seu papel nos universos populares e de massa mediante alusão às canções populares, boleros e *filins* como contraponto do discurso intelectual do protagonista. Longe de significar um elemento que corroboraria para adensar as críticas de Sérgio e caracterizar negativamente a personagem Elena, a pesquisa apostava na possibilidade de que essas canções funcionem ao mesmo tempo como um momento de identificação do espectador com a personagem (neste caso, Elena) e uma espécie de aviso que o orienta a perceber a inconsistência do discurso do protagonista Sérgio, uma vez que ele também compartilha dos mesmos códigos que aponta como “inferiores”, tal como na cena de início em que assobia um bolero. Desse modo, um novo nível de consciência é alcançado mediante a avaliação dos comentários de Sérgio em *voz over* por parte do espectador. A associação entre as canções populares e o protagonismo do “povo” na história da cubana revolucionária é colocada sob suspeita segundo a avaliação de Sérgio que se vê cada vez mais isolado e sem lugar na nova sociedade. A presença do canto em *Memórias do Subdesenvolvimento* merece importante destaque nas análises sobre a voz neste filme, pois constitui mais um elemento para compreender a dimensão política do texto filmico. Ao mapear as cenas em que o canto aparece, não se propôs um inventário sobre os temas tratados; o interesse da pesquisa foi o de analisar sua contribuição na narrativa filmica, destacando que Elena, ao ser uma personagem completamente construída por meio da palavra cantada, revela um tipo particular de encenação. Os processos de incorporação da voz trazem, entre outros elementos, certa permanência de uma teatralidade ao cinema. Portanto, considera-se o canto tanto sob o aspecto de uma concepção de mundo que evoca tradições e universos culturais diversos, quanto em seu aspecto textual, pelo acesso a conteúdos narrativos que se fazem importantes para o filme.

O canto ou a palavra cantada surgem em vários momentos do filme, desde as

primeiras cenas de abertura (*Donde está Teresa? María Teresa...*), passando por diversas sequências onde a personagem Elena aparece e, até mesmo pelas inserções de cenas documentais, como a da emissão televisiva em que Marylin Monroe é vista cantando. Guardadas as diferenças, toda vez que há referências ao canto ou em maior grau, à palavra cantada, nota-se que este promove a “entrega emocional” do espectador que, segundo a leitura de Alea a partir de Eisenstein faz com que o espectador se veja obrigado a “sair de si mesmo”...

... para pôr o espectador “fora de si” até o máximo, vemo-nos obrigados a sugerir-lhe um “guia”, seguindo o qual entrará na condição desejada (...) o protótipo mais simples desse comportamento imitativo seria, claro, o de uma pessoa que continua extasiada, na tela, por um personagem agarrado pelo *pathos*, um personagem que, de uma ou outra maneira, chega a estar fora de si (EISENSTEIN apud GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.70).

Não se pode negar que as imagens de Elena cantando ou mesmo o rosto de Sara Goméz no início do filme, conduzem o espectador a se identificar com elas; é essa entrega a partir de um comportamento imitativo que promove a identificação do espectador com o personagem apresentado no espetáculo. Contudo, Alea não pararia aí, uma vez que buscava também com o canto o distanciamento que provocaria no espectador o seu afastamento do espetáculo. Nesse sentido, a marca da presença de universos populares e de massa que se encontram no canto de Elena é percebida como contraponto do intelectual de Sérgio, proporcionando ao espectador uma releitura do discurso do mesmo.

3.3.1 Os boleros e os *filins* na constituição da personagem Elena

Um plano de conjunto mostra Sérgio, Elena e mais três homens sentados numa espécie de sala de cinema¹⁴⁶; podem ser vistas as poltronas e os projetores ao fundo. Tal plano é continuidade de uma sequência anterior (já analisada) que mostrava os cortes de cenas censuradas pelo governo Batista; funciona como se o grupo acabara de assisti-la. Saindo de um riso coletivo (em que apenas Elena não participa por estar mais preocupada em pentear-se), Sérgio faz uma pergunta a um dos homens sentados na sala (ao diretor Tomás Gutiérrez Alea): “De onde tiraram tudo isso?”. Alea e os demais

¹⁴⁶ Nesta cena estão presentes o diretor de *Memórias* (Tomás Gutiérrez Alea) e o diretor de fotografia (Ramón Suárez) atuando em seus respectivos papéis.

presentes lhe explicam de maneira didática o que eram aquelas cenas (censura contra a moral e os bons costumes) enquanto a câmera fixa suavemente aproxima-se do grupo. Elena não participa da conversa nem exprime interesse no que falam, chegando até mesmo a bocejar.



Alea explica a sequência de cortes das cenas censuradas pelo Regime Batista

Num segundo plano, a câmera focaliza Elena, Sérgio e Alea saindo da sala (e sabe-se que não era uma sala de cinema qualquer, mas uma sala de projeção do ICAIC) e os acompanha no trânsito por um dos corredores da indústria cinematográfica. Enquanto Alea lhes explica o que pensa em fazer com aquele material visto (“Pensava em colocar tudo nisso num filme, num filme que fosse como uma espécie de colagem...”), pessoas anônimas, trabalhadoras do ICAIC, podem ser vistas caminhando entre eles até que finalmente os três chegam à porta de outra sala. Alea chama a atenção de Elena (distraída) para que entre e troca olhares maliciosos com Sérgio. À entrada da sala, vemos outras pessoas trabalharem enquanto ouvem-se ruídos de máquinas de escrever. Um corte seco conduz a um plano médio frontal de Elena enquanto uma voz masculina em *off* lhe interroga:

[Entrevistador]: “Que experiências você tem? Trabalhou em teatro, televisão, rádio?”

[Elena]: “Não, parece que não tive sorte”

[Entrevistador] “Você também não estudou?”

[Elena]: “Não. Uma vez eu ia começar umas aulas, mas acabei não indo...”

[Entrevistador]: “Bom, então coloque tudo isso aí na ficha...”

Elena, Sérgio, Alea e o entrevistador – todos em pé ao redor de uma mesa cheia de papéis – são enfocados a partir de um plano de conjunto. Elena, ansiosa diante da possibilidade de não ter se saído bem na entrevista, pergunta: “Não vão me fazer um teste? (...) eu também sei cantar”. Novamente, o plano médio frontal de Elena inaugura

a participação da personagem como cantora de boleros e *filins*. Entoando *Canta lo sentimental*¹⁴⁷, a voz de Elena produz espanto no entrevistador e em Sérgio que, sarcasticamente, ri dela.



Elena tenta convencer os diretores do ICAIC de que é atriz cantando

Até aqui já foi possível perceber todas as marcas que figuram Elena como uma mulher do povo; alguém que está em oposição a Sérgio. Nada racional, Elena é “puro sentimento”, conforme é citado mais tarde no filme. Elena vai ao ICAIC para uma entrevista de trabalho, ela vê no cinema uma possibilidade de ser “outra pessoa”, dado que ela “está cansada de ser sempre a mesma”, segundo a conversa que travou com Sérgio na sequência do jantar. Entretanto, se num princípio as afirmações de Elena parecem um motivo de crítica para que Sérgio interprete a mentalidade subdesenvolvida do povo cubano a partir dessa “atuação” de Elena pelo canto, nota-se a introdução de novos elementos que permitem ao espectador compreender a proposta crítica não de Sérgio, mas de Alea. De um lado está Sérgio, o burguês intelectual, amigo de Alea – um cineasta que pretende fazer um novo tipo de cinema em Cuba – de outro, Elena – alguém do “povo” – quem pretende entrar para a indústria cinematográfica nacional. Em seu “teste de atriz”, o que ela tem a oferecer para este novo cinema?

A personagem traz naquele bolero a própria historicidade da canção popular e, em última instância, seu alcance político. Se num primeiro momento, sua identificação com as cantoras populares e famosas pode ser vista como meio de acesso ao fútil mundo

¹⁴⁷Bolero de autoria de Urbano López Montiel, o qual foi interpretado por diferentes personalidades da música cubana.

das estrelas, aqui é a própria canção que é posta em evidência como uma passagem mais fluída entre a cultura popular e a cultura de massas, encontrando no *filin* sua expressão mais acabada.

Feeling ou *Filin* é uma modalidade do cantor cubano iniciada na década de quarenta a partir dos boleros, recheados de confidências de amor, dos primeiros discos de blues e jazz que os marinheiros americanos “tocavam” em seus gramofones quando chegavam aos portos de Havana e de elementos da trova tradicional. Apesar do preconceito do nome *filin* (geralmente associado à penetração da cultura norte-americana, de estrangeirismos e música alienada), cuja tradução do termo *feeling*, em seu sentido estrito, “sentimento”, esse ritmo representou uma renovação da canção nacional cubana, projetada no sincretismo e na transculturação. Tendo como capital artística Santiago de Cuba, cidade que também foi característica das lutas de emancipação e berço de ilustres trovadores, o *filin* que nunca perdeu vínculos com a trova tradicional (sendo o violão o exemplo de continuidade histórica) tem suas primeiras canções emitidas pela Rádio do Partido Socialista até desaguar na Nova Trova Cubana de Pablo Milanés. Embora não tenha sido um movimento coerente em sua totalidade, em que nem todos os intérpretes e criadores permaneceram fiéis as suas concepções originais; “com a chegada da Revolução, muitos deles transcederam a si mesmos, cantando a nova vida de outra forma, com a linguagem da época”¹⁴⁸.

Um dos sentidos que se pode atribuir à personagem Elena, aspirante à atriz, é o de ela funcione como uma alegoria capaz de promover uma leitura do nacional a partir das formas de representação popular em seu debate com a cultura de massas, expressa neste caso, pela indústria cinematográfica. A canção popular aparece aí como uma cifra histórica, conectando fortemente os valores culturais às transformações impostas pela revolução. Elena quer ser atriz e busca como referência as grandes cantoras de bolero (ou *filin*), conforme a cena analisada; pela voz da cantora mostra-se a atriz, identificada com o universo que relata/retrata: o sentimentalismo, o *feeling*. Na experiência de Elena, o tecido da sociedade se apresenta, revelando que em seu estilo de representação repousa um momento histórico e uma mentalidade.

Diante disso, cabe ao espectador “uma reflexão política que o filme, no tema em que pauta e na sua fatura e estilo, sugere o quanto o exercício efetivo da condição de sujeito requer, além de um quadro social definido, uma inserção autoconsciente num

¹⁴⁸Para mais informações sobre o *filin* Cf. CONTRERAS, Felix. *Porque tienen filin*. Santiago de Cuba (CUBA): Oriente, 1989.

processo que é dialógico” (XAVIER, 1997, p.100). O cinema cubano reflexivo e intelectual abre então espaço para a cultura popular.

Por outro lado, este momento do filme explora a polissemia da atuação de Daisy Granados¹⁴⁹ (a intérprete de Elena), expondo a sua voz como experimentação, seja no teste para atriz, ou ainda, na suposta entrevista, revelando não apenas a sua fala, mas aquele “grão da voz”, o gesto, a fisionomia que Daisy impõe. Neste caso, pode-se dizer que se torna difícil a separação entre a personagem do filme e o próprio conhecimento que envolve a atriz que desempenha o papel de Elena, tornando a experiência filmica um registro do próprio dinamismo do processo de realização; a cena parece ser tão espontânea, a ponto de quase assemelhar-se ao documentário, o que reitera as propostas do diretor de não separar ficção e realidade, os dados objetivos dos subjetivos:

Quando vemos uma entrevista ou depoimento na tela não é só a fala que está presente, mas o grão da voz, o gesto, a fisionomia, e toda uma série de outras coisas que podem estar ocorrendo no espaço em volta. Explorando estas possibilidades, muitos cineastas modernos preferem enxergar essa riqueza (polissemia) como uma qualidade a ser valorizada e não como um problema a ser domesticado (XAVIER, 2005c)¹⁵⁰.

Em algumas entrevistas com Alea a respeito da direção de atores, ele afirma que o ator, como participante da realização do filme dentro de uma concepção de trabalho coletivo, é o elemento mais delicado, pois pelo fato de trabalhar sobre si mesmo deve encontrar junto ao diretor e demais profissionais uma relação verdadeiramente produtiva que lhe permita alcançar níveis de objetividade com a obra; para isto é necessário além de preparação técnica, amadurecimento pessoal que lhe permita aprofundar nos propósitos e no método que envolve o projeto de filme. Para o caso específico de *Memórias* o diretor comenta que:

(...) trabalhei com improvisações para ajustar as necessidades dos papéis a cada ator e para dar aos diálogos as expressões próprias dos intérpretes. Esse foi um trabalho meticoloso porque não se deve impor um esquema, mas deixar que as coisas surjam naturalmente em cada ator. Com o som direto se ganha em concentração para o trabalho de ator e uma maior disciplina geral. Creio que isso é importante para que o trabalho com os atores alcance um alto rendimento (ALEA *apud*

¹⁴⁹ Daisy Granados é uma importante atriz do cinema cubano, tendo participado de inúmeras comédias musicais.

¹⁵⁰ Cf. XAVIER, Ismail. O Estatuto da Imagem e da Voz no Documentário Contemporâneo. *Revista Diver-cidade*. Número Cinco - abril/maio/junho de 2005.

Disponível em: <http://www.centrodametropole.org.br/v1/divercidade/numero5/5.html>. Acesso em: 28 de abri. 2008.

Na concepção desta cena, é possível resgatar, conforme comenta Xavier (1997) a respeito de outro filme cubano (*Lucía*, de Humberto Solás, também de 1968), os princípios da arte comunitária em que a distância entre intérprete e audiência é a menor possível, insinuando cumplicidade. É no estilo da própria encenação – aqui mediante a palavra cantada – que se delineia o gênero de arte capaz de configurar na sua forma, a natureza das relações sociais que o filme assume como sua matéria.

A palavra cantada emitida por Elena nesta cena pode ser compreendida a partir de uma tríade: de um lado o sujeito que a comunica, empresta voz, recorre à memória coletiva e individual; de outro o auditório, neste caso, o próprio *set* de filmagem, onde estão os demais profissionais, intervindo, estimulando, contestando, interagindo; no meio deles o “texto”, com sua dimensão cultural; ao mesmo tempo em que Daisy comunica, também comunica Elena: o “como ser” e o “como fazer” revelando duplamente a transformação do texto (canção) pelo sujeito. Tudo isso traz à luz a importância deste filme em mostrar a permanência da oralidade na cultura latinoamericana; em momentos tão decisivos como foi a revolução cubana, é possível verificar neste trecho do filme a coexistência dos novos meios inferindo em novas formas de linguagem e determinando um fazer próprio que não se confunde:

(...) as massas na América Latina estão se incorporando à modernidade não através do livro, não seguindo o projeto ilustrado, senão a partir dos formatos e dos gêneros das indústrias culturais do audiovisual (...) A maioria apropria-se da modernidade sem deixar sua cultura oral, transformando-a em uma oralidade secundária, isto é, gramaticalizada pelos dispositivos e pela sintaxe do rádio, do cinema e da televisão (BARBERO, 2002, p. 207).¹⁵²

Sobre isso, cabe ainda destacar como as mídias não apenas colaboram na conformação de novas formas de falar, mas como essas mesmas formas são novamente reapropriadas pelos intérpretes em diferentes ficções. Vargas Llosa já chamara a atenção

¹⁵¹ Minha tradução para: “(...) trabajé con improvisaciones para ajustar las necesidades de los roles a cada actor y para dar a los diálogos las expresiones propias de los intérpretes. Ese fue un trabajo meticoloso porque no hay que imponer un esquema, sino dejar que las cosas surjan naturalmente en cada actor. Con sonido directo se gana en concentración para el trabajo actoral y una mayor disciplina general. Creo que es importante para que el trabajo con los actores alcance un alto rendimiento”.

¹⁵² Minha tradução para: “(...) las masas en América Latina se están incorporando a la modernidad no de la mano del libro, no siguiendo el proyecto ilustrado, sino desde los formatos y los géneros de las industrias culturales del audiovisual (...) Las mayorías se apropian de la modernidad sin dejar su cultura oral, transformándola en una oralidad secundaria, esto es, gramaticalizada por los dispositivos y la sintaxis de la radio, el cine y la televisión”.

para o tema do trânsito entre oralidade e meios de comunicação, lembrando a importância da rádio-novela e do cinema em seu romance de 1977, *Tia Julia e o escrivinhador*. Nesta obra o autor alterna, em vinte capítulos, uma narrativa romântica com outras tantas melodramáticas, unindo o autor intelectual com aquele outro dito rasteiro, popular; ao inserir os roteiros de rádio-novela no livro como se fossem parte da própria narrativa, era uma maneira irônica de falar da sociedade limenha da época, uma forma de trazer seus costumes e valores, mas que ia além das palavras. Neste caso, evidenciam-se as diferentes matrizes que compõem a obra artística: a cultura (a sociedade limenha), os gêneros artísticos (o erudito, o popular), as diferentes mídias (literatura, cinema) e, ainda, a inserção de dados biográficos em forma de ficção. O pano de fundo deste romance trata sobre o desenvolvimento paralelo do cinema sonoro e da radiodifusão, mostrando que as duas mídias compartilharam não apenas gêneros, mas estrelas e profissionais e, portanto as mesmas emissões orais, ou seja, que as sensações e os processos de escuta são compartilhados. No caso específico do cinema, ainda se pode dizer que este não só incorporou tais elementos do rádio, mas também do teatro, cujas formas de entonação são bastante peculiares, desenvolvendo uma linguagem que, apesar de ser visual (ou audiovisual) partia de uma *sensação oral e musical* primitiva.

Para o caso de *Memórias*, este trecho do filme parece muito bem evidenciar mediante a *encenação* da personagem Elena como a canção popular é incorporada a sua forma de interpretação em diálogo com as formas de representação daquele cinema hollywoodiano, as quais lhe serviam como referência. Ao mesmo tempo em que isso apaga as fronteiras entre a cultura popular e aquela cultura entendida como de massa, também evidencia o “gesto” (de Brecht) que determina as atitudes da pessoa que fala em relação às outras, isto é, uma “linguagem-gesto”; mediante a introdução da canção popular, uma função: despertar o espectador e orientá-lo.

3.3.2 Palavra-cantada, performance, oralidade e gesto

A personagem Elena conjuga, assim, as vozes de cantoras de rádio, os gestos das atrizes de cinema, configurando-se como alguém que está constantemente em performance; ela “atua” o tempo todo. Mas é na marcação acentuada dessa “atuação” de Elena que se nota no filme de Alea a incorporação de elementos do teatro épico de Brecht ao evidenciar o comportamento “típico” se significação histórico-social:

O teatro épico interessa-se pelo comportamento dos homens uns para com os outros (...) Dá relevo a todas as cenas em que os homens se comportam de tal forma que as leis sociais a que estão sujeitos surjam em toda a sua evidência. E, ao fazê-lo, cabe-lhe descobrir definições praxísticas dos acontecimentos em processo, isto é, definições que ao serem utilizadas, possibilitem uma intervenção nesses mesmos acontecimentos (...) o comportamento humano é apresentado, no teatro épico, como sendo suscetível de transformação e, no homem, como dependente de determinadas condições econômico-políticas, condições que é, simultaneamente, capaz de modificar (BRECHT, 2005, p.228)

A ideia de “gesto” para Brecht que está contida implicitamente nessa citação remete, no filme de Alea, à forma como Elena é mostrada nessa cena, como objeto de ridículo, de riso e crítica. A suposta interpretação de Elena no teste no ICAIC poderia conter um “gesto” vazio se apenas significasse a ingenuidade da moça que, seguramente não conseguiu um papel nos filmes do suposto diretor do ICAIC. Nas sequências que prosseguem em que a personagem já não mais está “atuando”, a incorporação dos “gestos” de atuar tornam-se então gestos sociais, crítica, ironia e, portanto, permitem distanciamento quando então aparece o valor político da canção popular.

Quando Elena volta ao apartamento de Sérgio no dia subsequente àquele em que saiu chorando por sentir-se culpada em haver tido relações com ele, trata-se de um bom exemplo para analisar a colaboração da palavra cantada para criar distanciamento. Sérgio surpreende-se ao vê-la feliz e sem a angústia da noite anterior, interrogando se ela estaria bem. Simulando que nada de mal teria acontecido, Elena solta frases como “Antes de que tus labios me confesaran que me querías, ya lo sabía, ya lo sabía”. Várias frases tiradas de canções populares e entoadas por ela são usadas como respostas às perguntas de Sérgio, reforçando a ideia de que a personagem constroi seu discurso a partir de acervos da cultura popular.



Elena conversa com Sérgio por meio de filins

Logo, depois de sua *atuação* representando a figura de uma *mujer popular*, cujo imaginário estaria povoado por letras de boleros ouvidas pelo rádio, as imagens de Elena são congeladas e aparecem como sequências fotográficas; estas já não mais

remetem à diegese do filme, mas aparecem como recordações (memórias) ou *documentos*. É então que a *voz over* do narrador Sérgio tece seus comentários em forma de *tese*:

Uma das coisas que mais me desconcertam é a incapacidade das pessoas em manter um sentimento, uma ideia, sem se dispersar. Elena demonstrou ser totalmente inconsequente. Pura alteração, como diria Ortega. O que sentia ontem nada tem a ver com seu estado de ânimo atual. Não relaciona as coisas. Esse é um dos sinais do subdesenvolvimento: incapacidade de relacionar as coisas, de acumular experiência e se desenvolver (DESNOES, 2008, p. 31).



Sérgio estabelece paralelo entre Elena e outras mulheres cubanas subdesenvolvidas

Logo, as imagens de Elena cedem espaço à imagens de outras mulheres cubanas, tomadas nas ruas de Havana, tal como se fossem imagens documentais, o que conduz ao trânsito entre o particular e o geral, de acordo aos comentários do narrador: do subdesenvolvimento de Elena ao do “povo cubano”.

Ao movimentar-se entre as temporalidades e espacialidades próprias das duas linguagens (literária e audiovisual), Gutiérrez Alea contribui, mediante a atualização das canções populares, para um maior alcance da discussão crítica acerca do subdesenvolvimento. O caráter de intertextualidade já observado no livro (lá já se encontram menções às letras dos boleros ainda que não sejam perfomatizadas por Elena nem associadas a ela) e transportado para o filme remete à discussão sobre algumas generalidades do ato criador, que obviamente se expressarão de maneira específica, dependendo dos meios e do suporte escolhido por cada artista: “O ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, intersemiótico” (SALLES, 2004, p. 114). O filme mostra como os boleros presentes na obra literária – apenas citados – são recriados como elementos metonímicos da cultura popular ressaltando que sua performatização foi essencial na

transcrição da obra literária, pondo em relevo elementos da cultura oral. Conforme pesquisado na fortuna crítica sobre Alea, observou-se que para o diretor era muito importante definir a música e o som a serem usados em cada filme antes de dar início à rodagem, uma vez que, segundo ele, se por um lado a música poderia incorrer no risco de marcar exageradamente o caráter do filme e desvirtuar o sentido de uma cena, por outro lado, era capaz de estabelecer uma interrelação mais coerente entre imagem e som e por isso a música e o som deveriam formar parte da confecção inicial do filme, ou seja, a partir da música escolher a cena:

Quando se está filmando, ter uma atmosfera sonora é um passo dado, pois completa a ideia; se não há música, significa que não se tem um objetivo claro, então pode-se correr o risco de que uma cena fique manca (GUTIÉRREZ ALEA *apud* ÉVORA, 2004, p. 90)¹⁵³.

Nas cartas que Gutiérrez Alea trocou com Léo Brower (responsável pela banda sonora neste e em muitos dos filmes do diretor) podemos entender mais a respeito deste processo. Em tais cartas ele diz:

(...) quero encontrar com você o caminho para conceber não apenas uma música que se integre da melhor maneira possível a um filme já terminado (...), mas um filme que não seja uma simples soma de elementos mais ou menos coesos, quer dizer, que estes em seu conjunto – estrutura, ritmo, encenação, atuação, fotografia, cor, música etc – constituam um todo orgânico no qual cada um possa se relacionar com os outros de modo consequente (GUTIÉRREZ ALEA *apud* ÉVORA, 2004, p. 91-2)¹⁵⁴.

Essa relação entre musicalidade e imagem que pode ser observada no processo de construção dos filmes de Alea pode ser compreendida dentro da perspectiva do desenvolvimento mais amplo da montagem enquanto método; conforme aponta o cineasta Artur Omar, esse processo pode ser denominado de concepção de uma imagem sonora, a qual antecede ao filme pronto:

O ideal seria que o filme fosse gerado de um pensamento musical, uma vivência musical primitiva indefinida, e só aos poucos tomasse

¹⁵³Minha tradução para: “Una atmósfera sonora cuando se está filmando es un paso ganado, completa la idea; si no tienes la música quiere decir que no hay un objetivo suficientemente claro, entonces se corre el riesgo de que una escena quede coja por algún lado”.

¹⁵⁴Minha tradução para: “(...) quiero encontrar contigo el camino para llegar a concebir no sólo una música que se integre lo mejor posible a una película ya terminada (...), sino una película que no sea una simple suma de elementos más o menos cohesionados. Es decir, que éstos en su conjunto – estructura, ritmo, puesta en escena, actuación, fotografía, color, música, etcétera – constituyan un todo orgánico en el que cada uno de ellos se relacione con los demás consecuentemente”.

forma filmica concreta, tanto visual quanto sonora (...) para mim, o som é o verdadeiro espaço do filme, onde se dá a imagem cinematográfica (...) os pilares da visão são feitos de matéria auditiva. Assim é o filme (OMAR *apud* RAMOS, 1995).

Nos exemplos citados nessa passagem do capítulo, percebeu-se que essa “musicalidade” também estabelece relações com a oralidade. Recorrendo uma vez mais a Zumthor quando este afirma ser a voz um “acontecimento do mundo sonoro”, do mesmo modo que todo movimento corporal o é também do mundo visual e tátil, seria possível afirmar que neste filme, esses mundos se interpenetram e o que existe é uma visualidade embutida na voz (ZUMTHOR *apud* PIRES FERREIRA, 1996, p. 92). O laastro fundamental entre corpo, voz, performance e filme corresponderia, portanto, a um processo de comunicação que se ligaria ao movimento, sendo que o filme então se submete também à lógica do corpo correspondendo a um processo que é a um só tempo sentido e significado do movimento.

Em *Memórias*, a emissão da voz de Elena está intimamente associada a sua elocução corporal, unindo passado e presente; Cuba, Europa, Estados Unidos, a cultura de massa e a cultura popular que ela transcria e interpreta ao seu modo. A palavra cantada recupera então o ritmo dos próprios acontecimentos que é então lido enquanto poder:

(...) a voz promove outros valores na linguagem verbal, já que no momento de sua execução integra-se ao sentido do texto transmitido, enriquecendo-o e transformando-o, até o ponto de que às vezes faz que signifique aquilo que não fala. A voz, efetivamente, supera a palavra. É graças à voz que a palavra se converte em exibição e dom, virtualmente erotizado, em agressão também, em vontade de conquistar, que no prazer de ouvir a palavra se submete (ZUMTHOR, 1985, p. 7).

A voz e o corpo de Elena, em performance, produzem estranhamento: sua gesticulação exacerbada, a mudança de timbre de voz, suas caretas, sua boca que quer imitar Marylin Monroe ou quando posa para os russos em gestos imitados, copiados e recriados de atrizes de cinema. Sua sobreatação é natural ou sua artificialidade é o que a define. Todos os seus atos performáticos devem ser pensados em termos do tempo que nele se inscrevem: “A performance é duplamente temporalizada: por sua duração própria e, em virtude do momento da duração social em que ela se insere” (ZUMTHOR, 2001, p. 158). Existe em Elena atualizações do mundo social que se sincronizam: a trajetória da mulher latinoamericana, da artista, da possível prostituta, do povo; entrega a emergência de uma voz sufocada e constroi no filme um espaço de escuta ainda que

mediante uma performance mediatizada. Essa performance que implica competência, “um saber-fazer, um saber-dizer que manifesta um saber-ser no tempo e no espaço” (ZUMTHOR, 2001, p.156-7) induz o espectador a avaliar o tipo de conhecimento incorporado pelos gestos, pelas vozes que carregam a palavra dialogizante:

(...) a partir de uma experiência pessoal que é também a de um grupo, a recriação de estruturas narrativas assentes no imaginário e ainda a remissão direta a enredos mais ou menos presentes que naquela ocasião se reativam (...) as histórias de vida ouvidas e entendidas em episódios, em momentos de afloramento de práticas pessoais e sociais estão sempre ligadas às condições de emissão, à especificidade dramática de situações e à interferência de enredos prévios que então se articulam (PIRES FERREIRA, 1996, p. 59-60).

Essas pequenas interrupções que provoca Elena com sua voz mediante a palavra cantada resultam, no filme, em outro tipo de temporalidade, do mesmo modo que as inserções documentais ou fotográficas:

São tempos de parada que produzem efeitos de contemplação e reflexão. Introduzidos em geral na narrativa ficcional, por uma foto – ou um quadro ou mesmo um cenário – que se deva observar atentamente, interrompendo o fluxo do filme. Outra vez, rostos e paisagens engendrando outros tempos (BRISSAC PEIXOTO, 1996, p. 183).

3.4 Oralidade, Ritmo e Montagem: diálogos entre Meschonnic e Eisenstein à luz do filme de Alea

Conforme mencionado anteriormente, as análises sobre as vozes mediatizadas e a presença da palavra cantada estabeleceram novos enfoques para se compreender a voz em *Memórias*, considerando a oralidade como elemento constituinte da organização do filme; Paul Zumthor, nesse sentido, foi uma referência importante. Tampouco se desconsiderou as referências à Eisenstein e Brecht como determinantes para entender a função da palavra cantada no filme, no entanto se buscou interpretar seus sentidos à luz de outras teorias.

Chegou-se à conclusão de que a voz colabora também nos processos de montagem por meio de uma íntima relação entre oralidade e ritmo; afirma-se que na montagem consta não apenas combinação entre elementos visuais e sonoros, mas também orais, de modo que novos sentidos para o ritmo do filme possam ser alcançados. Procurou-se assim enfatizar nesta pesquisa alguns estudiosos da oralidade mostrando de que maneira suas reflexões poderiam contribuir para a análise da voz no

filme estudado. Para tanto, além de Zumthor, incorporou-se algumas contribuições de Henri Meschonnic, as quais ampliam o conceito de voz ao disponibilizar um método próprio para analisar a relação entre oralidade e voz mediante uma teoria do ritmo.

Este subcapítulo, por certo, uma digressão, trata de mostrar de que modo as reflexões de Meschonnic podem contribuir para pensar o ritmo nas teorias de Eisenstein, que como Brecht está implícito na forma fílmica de *Memórias*; o objetivo destas linhas consiste em explicar a relação entre a oralidade e a concepção de montagem de *Memórias*.

Para Meschonnic, a oralidade representa não somente a organização do discurso, mas do próprio sujeito. Ritmo, opondo-se à esquema (*schéma*), à organização daquilo que é fixo, mas dando lugar à organização do que é movente. Este autor propõe a superação de uma definição mais ligeira em que se confunde a voz com seu aspecto fônico com outra em que a voz passa da dualidade oral/escrito, para uma partição tripla: o escrito, o falado e o oral:

O oral é, aí, um termo sincrético, que funde ao mesmo tempo um elemento desconhecido, que se pode continuar chamando de oral, e um elemento conhecido, que é o falado. A voz sendo o seu lugar de produção e sua matéria. Inseparável da linguagem, mas numa relação assimétrica, já que a linguagem pode se escrever, mas não a voz, e pode continuar sem a voz. Na ordem do falado, há ainda linguagem no silêncio da voz, pois não há silêncio (da fala) fora da voz, da possibilidade da voz (MESCHONNIC, 2006, p. 38)

Portanto, o oral não corresponde ao que é falado, mas, em sentido amplo, é o que permite que se fale; é o que constitui o sujeito falante, sendo o ritmo aquele que ocupa a parte mais ativa no trabalho com a linguagem. Criticando a identificação do oral com o falado, Meschonnic mostra que esta identificação deriva de um modelo: do primado da língua sobre o discurso, de uma situação tradicional do discurso estudado através dos conceitos da língua onde “todo o paradigma do signo encerra a oralidade no falado” (MESCHONNIC, 2006, p. 34). Sua proposta é a de se conceber a oralidade não mais como a ausência da escrita, mas como uma organização do discurso regida pelo ritmo: “A manifestação de um gestual, de uma corporeidade e de uma subjetividade na linguagem. Com os recursos do falado no falado. Com os recursos do escrito no escrito” (MESCHONNIC, 2006, p. 18). As contribuições de Meschonnic acerca de uma teoria do ritmo residem no reconhecimento de que a oralidade pressupõe uma poética, o que implica numa nova concepção do sujeito dada a partir do ritmo.

Ritmo é, então, ao mesmo tempo, um elemento da voz e um elemento da escritura; é, inclusive, o movimento da voz na escritura; é enquanto organização do discurso que o ritmo renova a concepção de voz. O reconhecimento do oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural do discurso, permite considerar que a oralidade não corresponde, portanto, a uma propriedade da voz assim como a voz não corresponde a uma função da oralidade; voz não representa, mas mostra, o que em última instância revela que voz é tanto lugar de produção quanto a própria matéria do significado.

A proposta de relação entre oralidade e ritmo, apontada por Meschonnic, permitiu retomar algumas das teorias cinematográficas em que a questão do ritmo aparecia como um dos elementos, senão o principal, da linguagem cinematográfica. Ao estabelecer diálogos entre os dois campos (teorias da oralidade e teorias do cinema) investigou-se em que medida a oralidade aparecia incorporada nestas reflexões sobre o sobre o ritmo no cinema.

Desde os teóricos mais preocupados com a essência do cinema, seja nos partidários da tese de que não haveria contaminação do cinema por outras artes, isto é, os defensores do “cinema puro” até aqueles que aceitavam vínculos entre o cinema e as demais artes (seja para estabelecer relações de complementaridade ou inclusive superá-las), observou-se que o ritmo, associado à ideia de movimento, aparecia como a própria essência arte cinematográfica:

O cinema “puro” podia ser inspirado por sonhos, tal como em Epstein, ou pela música, como em Abel Gance e Germaine Dulac na França e Mário Peixoto no Brasil, que compreendiam o cinema como essencialmente ritmo, ou melhor, como uma “sinfonia visual composta por imagens rítmicas” (STAM, 2009, p.53).

Nesta primeira concepção, o ritmo, representado basicamente pelas imagens, tornava-se muito mais importante do que os enredos, o que implicava a recusa de se promover a narrativa como um princípio do cinema, dado que a mesma estava também presente em outras artes e, portanto, considerada por esses autores como demasiado frágil para caracterizar o cinema, o qual era uma forma de arte puramente visual. Em alguns casos, inclusive significou a tentativa de querer separar o cinema de qualquer inspiração pictórica. Dulac, por exemplo, entendia o cinema como uma arte eminentemente cinética, e mais especificamente como uma arte do movimento

luminoso; “arte dos ritmos luminosos e do movimento puro eclodido em um tempo puro” (AUMONT, 2004, p.142).

Na vertente dos que não desconsideravam a colaboração das demais artes, Arnheim ofereceu importante menção ao ritmo para distinguir o tipo específico de representação que o cinema oferecia enquanto arte do movimento:

O ritmo está estreitamente vinculado ao movimento (...) A forma em que certos movimentos aparecem na tela está consideravelmente influenciada pela técnica que os registra e combina (...) Qualquer deslocamento da câmera produz movimento e o modifica (...) Após a tomada de uma cena, os movimentos que esta registra experimentam novas modificações na mesa de montagem (...) A boa compaginação proporcionará suficiente variedade de velocidade, direção e localização do movimento, mas ao mesmo tempo manterá a necessária unidade. Toda sequência deve ter uma pauta de movimento claramente definida, seja para que a velocidade crescente das cenas que se sucedem forme um *crescendo*, seja para que a sucessão controlada de unidades velozes e lentas crie um ritmo preciso (ARNHEIM, 1990, p.134)¹⁵⁵

Ressalta ainda o papel especial da música para marcar o caráter dinâmico do movimento na tela e que colabora para recuperar certa estilização coreográfica dos primeiros filmes que, segundo o autor, expressavam diversos tipos dramáticos mediante movimentos de simplicidade gráfica. Para Arnheim, tais movimentos foram perdidos com o aparecimento do cinema sonoro que despojou da representação cinematográfica grande parte de sua forma melódica:

Naquelas primitivas pantomimas havia uma qualidade de dança que era sumamente cinematográfica (...) No cinema, o homem é sempre uma parte inseparável de seu ambiente. O ambiente participa da representação e produz um movimento que pode ser mais imponente que o corpo humano (...) A qualidade expressiva de qualquer movimento depende de sua velocidade, e ao mudar a velocidade dos movimentos naturais, o cinema pode modificar seu caráter (ARNHEIM, 1990, pp.132-3)¹⁵⁶

¹⁵⁵ Minha tradução para: “El ritmo está estrechamente vinculado al movimiento (...) la forma en que estos movimientos aparecen en la pantalla esta considerablemente influida por la técnica para registrarlos y combinarlos (...) cualquier desplazamiento de la cámara produce movimientos y lo modifica (...) Después de tomada una escena, los movimientos que ésta registra experimentan nuevas modificaciones en la mesa de montaje (...) La buena compaginación proporcionará suficiente variedad de velocidad, dirección y emplazamiento del movimiento, pero al mismo tiempo mantendrá la necesaria unidad. Toda secuencia debe tener una pauta de movimiento claramente definida, sea que la velocidad creciente de las escenas que se suceden forma un crescendo o bien que la sucesión controlada de unidades veloces y lentas crea un ritmo preciso”.

¹⁵⁶Minha tradução para: “En aquellas primitivas pantomimas había una calidad como de danza que era sumamente cinematográfica (...) En el cine, el hombre es siempre una parte inseparable de su ambiente. El ambiente participa de la representación y produce un movimiento que puede ser más imponente que el del cuerpo humano (...) La calidad expresiva de cualquier movimiento depende de su velocidad, y al cambiar la velocidad de los movimientos naturales, el cine puede modificar su carácter”.

É preciso lembrar que Arnheim era um defensor do cinema mudo, expressando rechaço à introdução do som no cinema. Segundo o autor, no antigo cinema, o próprio movimento da manivela operado pelos “câmeras” incidia sobre o ritmo do filme, tornando-o mais rápido ou lento conforme o desejo dos diretores; o ritmo era então dado pela suavização ou aceleração dos gestos dos atores. Mas, complementa, a flexibilidade em alterar o movimento se perdeu quando o cinema sonoro estandardizou o número de quadros que deveriam ser expostos por segundo, representando uma perda da velocidade “teatral” que tais gestos assumiam.

Em qualquer caso, fica clara a postura adotada por esses autores: o ritmo é a essência da arte cinematográfica, quer estabeleça ou não relação com as demais artes, sendo este resultado de uma composição efetuada, sobretudo pela imagem. Observou-se relativas analogias ao ritmo com a música, sobretudo nos defensores do cinema puro, entretanto mesmo em Arnheim, que menciona a “gestualidade” dos atores como definidoras do ritmo, não há nenhuma menção à importância de uma inscrição da oralidade no cinema, isto é, de uma poética do sujeito.

É na vertente formalista das teorias cinematográficas que a compreensão de ritmo no cinema começará a assumir maiores relações com outros elementos extracinematográficos. As formulações sobre o uso poético do cinema como análogo ao uso literário da linguagem para os textos verbais, proporcionou a Tinianov, por exemplo, estabelecer comparações entre a montagem no cinema e a prosódia na literatura, afirmando que a trama subordina-se ao ritmo na poesia, da mesma forma que é subordinada ao estilo no cinema (STAM, 2009). Aqui a ideia de “estilo” poderia ser entendida como a forma do filme, neste caso, o filme entendido como poético, o qual propiciaria uma “leitura” particular da trama, marcada pela organização do discurso mediante um ritmo. As relações entre esse tipo de formulação e a proposta de Meschonnic assemelham-se no sentido de que o ritmo (prosódia, montagem) é o elemento que propicia a própria crítica à linguagem como conjunto de signos neutros, pois “o ritmo, que não está em nenhuma palavra separadamente, mas em todas juntas; é o gosto do sentido” (MESCHONNIC, 2006, p.2). O poema, portanto, para Meschonnic, é um tipo de texto especial que questiona a própria linguagem e onde o ritmo se manifesta, tornando-se ele mesmo um elemento de crítica:

O poema não sabe mais. Não ensina um saber. Não ensina. Evidentemente. Mas ele mostra. Trabalha o insabido. Nem à margem,

nem fora dela. Sua utopia é estar aqui. Seu partido, e também o da crítica, é o partido do ritmo. Sua política (MESCHONNIC, 2006, p.6).

Entretanto é Eisenstein quem melhor contribuirá para o desenvolvimento da concepção de ritmo como componente do próprio método de criação no cinema, isto é, a montagem. Sua compreensão de montagem mediante o uso de analogias musicais permitiu-lhe avançar em direção a uma forma significativa do filme, na qual se subentendia a superação da noção de código dominante de um determinado sistema. Para o autor, apesar de o cinema ter como dominante, por exemplo, a linha do enredo ou narrativa, seria possível dar mais independência e importância a outros códigos “subsidiários” (ANDREW, 1989). Cabe ao cineasta, portanto, orquestrar um vibrante conjunto de códigos, a fim de que o espectador possa receber um variado grupo de estímulos que fluam variadamente, mas que crie uma impressão final de totalidade; impressão essa que corresponderia à forma do filme.

Partindo do pressuposto de que a arte é sempre conflito, o autor desenvolve a tese de que é na metodologia da arte onde o princípio básico entre sua natureza e sua condicionalidade social se expressa, revelando-se “como princípio básico do ritmo a ser criado, e o começo da forma artística” (EISENSTEIN, 2002, p.52). Criticando a noção que considerava a montagem como um movimento descritivo dado pela disposição de planos particulares um após o outro como blocos de construção, o autor aponta para a falácia de uma definição de ritmo apenas como um processo mecânico de divisão associado ao comprimento das partes componentes de um plano. Para Eisenstein, a montagem – energia do cinema que faz a matéria-prima (estímulos dados pelos planos) adquirir vida – corresponderia, de fato, à colisão de planos independentes e até mesmo opostos, onde o plano é uma célula de montagem e não um elemento e, portanto o ritmo corresponderia a algo muito mais complexo.

Conforme apontava Meschonnic, o estudo do ritmo requer uma compreensão que dê conta de sua participação na organização empírica e subjetiva dos discursos, superando o que fez os estudos da linguística do discurso. Considerando que o discurso não se separa do seu ritmo, o ritmo é inseparável do sentido de seu discurso; ele participa da organização do sentido e, portanto não pode ser colocado em um nível distinto, justaposto: “o sentido se faz no e por todos os elementos do discurso” (MESCHONNIC *apud* MELLO, 2002, p.127). O ritmo não deveria, portanto, ser

enquadrado como uma subcategoria da forma e associado a uma imitação de sentido, dado que isso limita sua significação no discurso.

Para compreender a noção de ritmo na teoria eisensteiniana, seria necessário considerar as mudanças que sofreu a própria concepção de forma cinematográfica ao longo de sua reflexão teórica: de um interesse pela forma mecânica (nascida durante o período construtivista), Eisenstein desvia-se para o interesse na forma orgânica, isto é, para o processo de apreensão do tema a ser tratado num filme e que envolve uma compreensão da realidade que se dá como tarefa do artista, quem deve apreender a verdadeira forma de um evento. Portanto, um filme não é um produto, mas um processo criativo organicamente desvendado e do qual a plateia participa tanto emocional quanto intelectualmente. A seguir, apresentam-se muito sumariamente as principais ideias sobre o desenvolvimento da noção de montagem em Eisenstein.

Interessado nas possibilidades de composição dentro de um mesmo plano, Eisenstein destacou o papel das atrações harmoniosas e conflitantes entre os elementos de um plano (iluminação, linha, movimento e volume). Somente quando reduzidas a feixes de atrações, possíveis de serem moldados ritmicamente, se estaria diante de uma arte cinematográfica:

Na imagem em movimento (cinema) temos, por assim dizer, uma síntese de dois contrapontos – o contraponto espacial da arte gráfica, e o contraponto temporal da música. Dentro do cinema, e caracterizando-o, ocorre o que pode ser descrito como: *contraponto visual* (EISENSTEIN, 2002, p.53)

Mas se à matéria-prima do cinema correspondia os estímulos distintos proporcionados pelos planos – que o autor entendia como blocos de construção ou “células” – o cinema mesmo só seria criado quando essas células recebessem um princípio de animação, ou seja, o processo de montagem possibilitaria combinar os diversos planos (que promovem a atração) a fim de alcançar a colisão entre as atrações, produzindo um efeito psicológico determinado mediante conflitos (gráficos, de plano, de volumes, espacial, de luz, tempo e assim por diante). Os efeitos conseguidos por esses diferentes tipos específicos de conflito seriam determinados pela montagem. No entanto, claro estava que a lógica operada por tais conflitos deveria ser compreendida em termos de superação dos efeitos *dominantes*, uma vez que sempre existiriam interações entre os conflitos. Eisenstein exemplificou este ponto, explicando, entre outras coisas, que a distorção espacial provocada pelo ângulo da câmera criava conflito entre assunto e ponto de vista. O mais importante era perceber como a investigação do

cinema mediante as formas de conflito criava a possibilidade de se chegar a um sistema homogêneo de dramaturgia visual, o que, em suma, levaria a uma sintaxe do cinema:

Para o autor, um plano adquiria sentido principalmente em suas relações com outros planos no interior de uma sequência de montagem. A montagem era, pois, a chave tanto para o domínio estético como ideológico. Na concepção eisensteiniana, o cinema era acima de tudo transformador, catalisando, em sua forma ideal, não a contemplação estética, mas a prática social, ao submeter o espectador a um choque de consciência com relação aos problemas contemporâneos (STAM, 2009, p.58)

O conflito, então, poderia ser organizado, mediante métodos específicos de montagem, as quais seriam responsáveis por produzir os efeitos de colisão entre os planos. A concepção de Eisenstein acerca da montagem revelou-se a partir de sua busca pelos estímulos corretos que operassem no espectador a partir de reações emocionais e logo de reações “desejadas” conscientemente. A tipologia da montagem desenvolvida por Eisenstein levou-o a identificar cinco métodos: a montagem métrica (baseada na extensão dos planos), a montagem rítmica (baseada na extensão e no conteúdo), a montagem tonal (baseada na atmosfera dominante produzida pela manipulação da luz ou da forma gráfica), a montagem harmônica ou atonal (baseada em ressonâncias expressivas mais sutis) e finalmente a montagem intelectual (uma complexa sobreposição de todas as outras estratégias).

Interessado nas consequências da expansão da tecnologia do cinema, Eisenstein compreendeu o som como recurso indispensável em sua teoria da montagem; tendo um interesse totalmente contrário à adesão realista do som ao cinema; pautava-se no uso do som como contraponto, de modo que este proporcionasse novas variações de tons na escala, produzidas conscientemente pelo cineasta-compositor. As analogias musicais são constantes em sua exposição sobre as características e os efeitos da montagem; conceitos como harmônico, dominante, ritmo, polifonia e contraponto podem ser frequentemente observados.

Nas definições de cada tipo de montagem há uma complexificação e ao mesmo tempo uma hierarquização dos valores obtidos em cada tipo, especialmente com relação aos efeitos que cada uma delas chega a produzir no espectador. A ideia de ritmo, por exemplo, predominante na montagem de mesmo nome, corresponderia, portanto, às emoções mais primitivas onde o movimento obtido não provoca uma mudança externa, dado que o conflito fica reduzido apenas aos princípios rítmicos e tonais dentro do plano:

A sequência da “escadaria de Odessa”, em Potemkim, é um exemplo claro disso. Nela, a marcha rítmica dos pés dos soldados descendo as escadas viola todas as exigências métricas. Esta marcha, que não está sincronizada com o ritmo dos cortes, chega sempre fora de tempo, e esse mesmo plano se apresenta com uma solução completamente diferente em cada uma de suas novas aparições. O impulso final da tensão é proporcionado pela transferência do ritmo dos pés descendo para a intensidade da mesma atividade - o carrinho de bebê rolando escada abaixo. O carrinho funciona como um acelerador, diretamente progressivo, dos pés que avançam (EISENSTEIN, 2002, p.81)

Entretanto, parece ser na montagem atonal em que as questões de ritmo poderiam ser melhor exploradas; do conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e uma atonalidade seria possível proporcionar ao espectador uma apreciação da construção da montagem do ponto de vista pictórico, uma vez que o conflito é resolvido dentro de uma categoria de montagem e não no próprio plano, onde se observa a colisão de várias modificações cinematográficas de movimento e vibração. Nesse sentido, ao selecionar fragmentos para montagem, seria possível perceber relações entre ritmo e tom onde: “tom é um nível do ritmo” (EINSENSTEIN, 2002, p.86).

Nas explicações sobre como o filme *A linha geral* foi montado, nota-se de que maneira faz uso do conceito de harmonia como importante elemento estruturador para, segundo o autor, afastar-se da montagem ortodoxa (combinação de planos de acordo com suas indicações dominantes). Neste filme, o método de igualdade “democrática” de estímulos revelou ser superior a ideia de que houvesse apenas uma dominante no plano:

A extraordinária qualidade *fisiológica* da emoção causada por *A linha geral* foi notada por muitos de seus espectadores. A explicação para isso é que *A linha geral* é o primeiro filme montado sob o princípio harmônico-visual (EISENSTEIN, 2002, p.75)

Portanto, são construções em que a dominante funciona apenas como indicação de uma “sensação” produzida pelo plano como um todo; algumas sequências desse filme foram editadas *visualmente* de acordo com associações *sonoras*, com um desenvolvimento expresso que já existe em sua semelhança espacial:

Todo o esquema de nuanças, intrincado, rítmico e sensual, dos fragmentos combinados é conduzido quase exclusivamente de acordo com uma linha de trabalho sobre as vibrações psicofisiológicas de cada fragmento (EISENSTEIN, 2002, p.75)

Para o autor, há um paralelo entre a harmonia visual e musical; ambas não podem ser encontradas no ambiente estático, nem no plano nem na escala musical. Somente emergem como valores na dinâmica do processo: quer seja musical, quer seja cinematográfico. Portanto, para se perceber os conflitos harmônicos, é necessário que haja a dimensão do “*continuum* espaço-temporal da quarta dimensão”, isto é, no caso do cinema, da passagem do filme pelo aparelho de projeção.

O método contrapontístico que caracteriza a montagem atonal (ou harmônica), baseado na combinação de imagens visuais e auditivas e cujo objetivo era produzir o desenvolvimento de um novo sentido, buscava reduzir as percepções a um denominador comum. Mas na impossibilidade dessa redução, dado que possuem valores de dimensões diferentes, Eisenstein encontrou no conceito de harmonia, uma possibilidade de se medir os valores sonoros e visuais:

Porque se o quadro é uma percepção visual, e a tonalidade uma percepção auditiva, *as tonalidades visuais, assim como auditivas, são uma sensação totalmente fisiológica*. E, consequentemente, são do mesmo tipo, fora das categorias sonoras ou auditivas, que servem como guias, que levam à sua consecução (...) do conflito polifônico entre as atonalidades visuais e auditivas nascerá a composição do cinema sonoro soviético (EISENSTEIN, 2002, p.77).

Apesar de não caber aqui expor em detalhes cada um dos tipos de montagem definidos pelo autor, o que pode ser ressaltado é que a montagem representa uma forma de “escritura filmica”:

(...) as aparências fenomênicas de luz, forma, volume, velocidade tornavam-se a energética matéria-prima para uma forma sutil de escritura ideográfica alquímica, capaz de conformar o pensamento, afetar os sentidos e mesmo transmitir formas recônditas ou abstratas de raciocínio, consciência e análise conceitual (STAM, 2009, p. 59)

Assumindo a mesma forma que o pensamento, o cinema construído mediante descontinuidade pelo método de montagem é entendido por Eisenstein como um discurso. Buscando compreender o empenho de Eisenstein em construir uma “escritura” crítica no cinema, seria possível retomar Meschonnic quando afirma que:

(...) a escritura é sempre crítica, por necessidade vital, para descobrir sua própria historicidade. É por isso que, quando há uma crítica, ela tem a escritura da paixão (...) Ela não é algo que se mistura com a escritura, que se incorpora à escritura. Ela é a própria escritura trabalhando para se reconhecer aí (MESCHONNIC, 2006, p.6).

A crença de Eisenstein de que a mente trabalha dialeticamente, fazendo sínteses entre elementos em oposição, leva-o a considerar que o filme ocorre apenas quando a mente sintetiza as ideias opostas que lhe dão sua energia, mediante a capacidade metafórica. A ideia de “máquina cinematográfica”, presente em sua teoria e, posteriormente conciliada com uma “teoria orgânica do cinema”¹⁵⁷, o leva a aprofundar sua investigação sobre a relação entre pensamento e linguagem, mostrando que apesar do cinema ser uma ferramenta que simboliza a relação entre percepção e verbalização não caberia apenas ao cineasta a origem da forma do filme. Como um processo criativo organicamente e não um produto, o filme apenas será desvendado pela participação da platéia. Nesse sentido, o espectador assumirá maior destaque em suas reflexões sobre a montagem:

O que é mais digno de nota num método como este? Primeiro e antes de tudo, seu dinamismo. Que reside basicamente no fato de que a imagem desejada não é fixa ou já é pronta, mas surge – nasce. A imagem concebida por autor, diretor e ator é concretizada por eles através dos elementos de representação independentes, e é reunida – de novo e finalmente – na percepção do espectador. Este é, na realidade, o objetivo final do esforço criativo de todo artista (EISENSTEIN, 1990, p.27)

Segundo o autor (1990), a participação do espectador na criação da obra é uma importante atribuição ao princípio da montagem não apenas no cinema, mas ao princípio da montagem em geral, o qual propicia a criação de um “sentimento palpitante”, que irá distinguir uma obra “emocionalmente empolgante” de outra que “não vai além da apresentação da informação ou do registro de um acontecimento”. Eisenstein acreditava que o método de montagem poderia estar presente em todas as formas artísticas, não importando a materialidade com que cada uma se expressa: imagem, som ou a combinação entre eles. Sendo, portanto, o método de criação comum, este não estaria presente apenas no ato daquele que concebe a obra artística, mas em “todo o meio ambiente” que compreende as ações e as interpretações em torno da obra:

¹⁵⁷ Segundo Andrew (1989), ao aproximar-se à concepção dialética marxista, Eisenstein via o cinema como propiciador do avanço da vida de acordo com os processos reais da natureza e da história, por isso, tanto o método (justaposição dialética de representações tematicamente interpenetradas) quanto à imagem final que aquele método cria iriam, no filme propriamente dito, unir os criadores (tanto o artista quanto o espectador) aos verdadeiros processos e temas da vida. Assim, o cinema como arte reforçaria a cultura, uma vez que esta já se baseia em princípios dialéticos, coordenados desde o início aos processos da mente e da natureza; para Eisenstein, “a verdadeira arte deve necessariamente ser uma força insurgente destinada a manifestar, no nível da percepção e da imaginação, as antonomias de uma sociedade fora de sintonia com o homem e com a natureza” (ANDREW, 1989, p.83).

(...) não há nenhuma incompatibilidade entre o método pelo qual um poeta escreve, o método pelo qual o ator forma sua criação dentro de si mesmo, o método pelo qual o mesmo ator interpreta seu papel dentro do enquadramento de um único plano, e o método pelo qual suas ações e toda a interpretação, assim como as ações que o cercam, formando seu meio ambiente (ou todo o material de um filme), fulguram nas mãos do diretor através da mediação da exposição e da construção em montagem, do filme inteiro (EISENSTEIN, 1990, p.44).

Nesse sentido, não se desconsidera que o artista “pense” em manipular seus recursos e transformá-los em uma ação direta; entretanto isso não é uma fórmula, mas faz parte da própria forma artística. Essa intenção, que certamente passa pela consciência, não para aí, mas “segue para a finalização da própria estrutura” (EISENSTEIN, 1990, p.130). Essa afirmação que implica uma análise das relações entre retórica e a arte autônoma na concepção eisensteiniana de cinema já foi realizada por Andrew (1989), quem apontou que Eisenstein “nunca considerou suas teorias como qualquer coisa além de teorias da arte” (ANDREW, 1989, p.77), mas que pelo fato de ser considerado por vários críticos como um realizador de filmes de propaganda, caberia precisar melhor as posições do próprio autor. É certo que Eisenstein considerava que a arte cinematográfica orientava-se para a plateia, sendo a montagem o poderoso meio capaz de destruir a realidade e reconstruí-la. Os filmes, nesse sentido, causavam um efeito explícito na mente do espectador, o que poderia ser associado ao seu poder retórico. Entretanto, para Eisenstein, “a arte estava reservada para aqueles tipos de efeitos e mensagens não-disponíveis ao discurso comum. Isto é, a arte visa antes de tudo às emoções, e apenas em segundo lugar a razão” (ANDREW, 1989, p.79). Portanto, a arte pertence a uma ordem superior, pois é capaz de envolver todo o ser humano na transmissão das mensagens, a fim de que este seja levado da ignorância ao conhecimento, mediante um poder que energiza o corpo do espectador, e através dele, sua mente. Andrew ainda afirma que a tendência de Eisenstein foi muito mais a de priorizar a ideia de que os filmes evitassem uma retórica simplista, a qual agiria ao modo de um discurso; seu interesse estava muito mais no impacto do cinema no mundo mental privado do espectador. Tal impacto seria alcançado mediante “uma linguagem concreta na qual o sentido se origina não da dedução, mas da plenitude das atrações isoladas, conforme delimitadas pela imagem que elas ajudam a desenvolver” (ANDREW, 1989, p.81). É nessa compreensão de arte que se afasta do discurso normal e da lógica onde é possível encontrar diálogos entre o pensamento de Eisenstein e a

teoria do ritmo proposta por Meschonnic. Ao afirmar que “empiricamente o ritmo está em tudo, fora da linguagem e na linguagem” (MESCHONNIC *apud* MELLO, 2002, p.126), o autor afasta-se da rigidez taxonômica e da retórica que sempre caracterizaram as teorias sobre o discurso. Portanto, ao considerar o ritmo como uma organização subjetiva do discurso, sendo este da ordem do contínuo, Meschonnic colaboraria para se entender que o discurso, qualquer que seja, parte sempre de uma poética:

A partir desse primado do ritmo, como movimento da fala na escritura, e no contínuo dos ritmos linguísticos, retóricos, poéticos, é tanto a oposição do som e do sentido na linguagem que parece caduca para o discurso quanto a oposição tradicional entre a linguagem ordinária e a literatura (particularmente a poesia), com a noção de desvio (MESCHONNIC, 2006, p.17).

A leitura da montagem eisensteiniana à luz da teoria do ritmo em Meshonnic ajudou a compreender de que modo a combinação entre “discursos” e “performances” da voz em *Memórias* imprime um ritmo diferenciado que pode ser percebido pelo espectador de modo a causar-lhe estranhamento e colaborando para o alcance político do filme também por meio de uma poética.

O espectador que é exposto, mediante saturação, ao olhar vigilante da voz narradora do protagonista também é convidado a mergulhar nas referências intertextuais que lá aparecem cifradas. A colagem, que outrora apareceu associada a procedimentos puramente imagéticos, aqui pode então ser também analisada em função das relações entre os textos orais, pressupondo uma polifonia entre os discursos do intelectual (Sérgio, Hemingway ou os escritores da mesa redonda), do político (Fidel Castro, Kennedy) e do “povo” (Elena, guia do Museu), bem como em função das relações entre momentos de falas e de silêncios:

Memórias do subdesenvolvimento é realmente uma *collage* cinematográfica não só por sua diversidade e seu alcance, pelo ecletismo de sua técnica ou pela incorporação de “depoimentos” extraídos da vida real, mas também por seu resultado, pela forma em que se combinam no filme a realidade e ficção, o artificial e o natural fundindo em algo que ultrapassa e transcende a simples soma mecânica desses dois elementos díspares (BURTON *apud* FORNET, 1987, p.119).¹⁵⁸

¹⁵⁸Minha tradução para: “Memorias del subdesarrollo es realmente un *collage* cinematográfico no sólo por su diversidad y su alcance, el eclectismo de su técnica o la incorporación de “testimonios” extraídos de la vida real, sino también por su resultado, la forma en que se combinan en el filme la realidad y la ficción, lo artificioso y lo natural para fundirse en algo que sobrepasa y transciende la simple suma mecánica de esos dos elementos dispares”.

Segundo essa autora, a colagem no filme de Alea não poderia ser pensada senão como resultado de procedimentos de montagem; chama a atenção para a diferença entre os dois procedimentos, mas atribui a Alea o valor de não ter usado a colagem de maneira aleatória. Enquanto na montagem a fragmentação da realidade responde à finalidade de reconstruí-la mediante sínteses intelectuais e emotivas, a colagem, por sua vez, reúne ou sobrepõe os fragmentos dispersos de forma que estes nunca chegam a superar a fragmentação e onde os fragmentos são recuperados enquanto fragmentos, manifestando a relação interna de suas partes. A montagem, por sua vez, impõe determinadas relações e, de fato, as cria ou as agrupa de acordo com um plano estabelecido.

A colagem, pensada nesses termos e organizada segundo o princípio da oralidade, colabora para imprimir ritmo ao filme. Inúmeros são os exemplos em que é possível notar a heterogeneidade do movimento da fala na escritura filmica: de mutismos à logorreia, de discursos poéticos a outros “científicistas”, da palavra cantada à oratória, da leitura em voz alta aos diálogos consigo mesmo. Todas essas manifestações do oral em consonância e dissonância colaboram para que o espectador possa perceber diferentes ritmos do filme, provocando ora o êxtase, ora o distanciamento. Conforme a leitura de Alea, era mediante a contraposição dos pontos de vista de Eisenstein e Brecht que se esclarecia a relação espetáculo-espectador no momento da ficção:

(...) a divergência entre os autores só poderia ser superada ao considerar o *pathos* de Eisenstein e o distanciamento de Brecht como dois momentos de um mesmo processo dialético (alienação-desalienação), do qual cada um deles isolou e enfatizou uma fase diversa” (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.85)

Conforme já explicado em capítulo anterior, Alea conclui que tanto o sentimento quanto a razão são momentos necessários num filme. Com relação especificamente a Eisenstein, que agora se torna objeto complementar de análise, o próprio Alea ressalta a ênfase dada pelo cineasta russo ao significado da “entrega emocional”, do “sair de si mesmo” que a obra patética pode desencadear no espectador; ele vê que tal “operação mágica” conduz o indivíduo a uma transição. Na citação de Eisenstein que Alea menciona em *Dialética do Espectador* pode-se ler:

“Sair de si mesmo não é ir para o nada. Sair de si mesmo implica, inevitavelmente, numa transição para algo diferente, para algo de qualidade diferente, para algo oposto ao que era antes (da inabilidade ao movimento, do silêncio ao ruído etc)” (EISENSTEIN *apud*

Os diferentes ritmos do filme de Alea atestam, entre outros procedimentos, as escolhas em que a voz colabora para retardar ou acelerar o tempo ou em momentos em que permite ao espectador uma “escuta”.

Há um número considerável de cenas de *Memórias* em que, apesar de não se ouvir nada, se vê que as personagens “falam”: a despedida dos familiares de Sérgio no aeroporto; o relacionamento de Sérgio com Hanna ou com as prostitutas; o momento em que Noemi mostra suas fotos do batizado a Sérgio. Em todas essas sequências, houve subtração das vozes e, em algumas, a introdução de música extradiegética ou simplesmente o predomínio do silêncio, sendo o ritmo, bastante lento, associado a recordações e devaneios do narrador. Em contrapartida, as sequências sobre o julgamento dos revolucionários em Playa Girón cumprem a função oposta: apesar de ser, em sua maioria, imagens fotográficas, há um índice de oralidade nelas que se evidencia pela sobreposição das vozes dos depoimentos; independente de se escutar as vozes, as próprias fotos pelo modo como foram dispostas sugerem uma “conversa”: as fotos falam por si só. Muito próxima ao filme *Now*, de Santiago Alvarez (apesar de não ter sobreposição de música), esta sequência acelera consideravelmente o ritmo do filme à medida que a *voz over* que “lê” fragmentos de *Moral Burguesa...* vai estabelecendo maiores relações entre a tese contida no livro e a informação contida nas fotografias.

Há ainda outras cenas em que é possível estabelecer relações entre “oralidade e ritmo” por meio da “sensação” de leitura. A primeira delas, já analisada anteriormente corresponde ao momento em que Sérgio lê as notícias do jornal finalizando com a charge de Salomón. O silêncio que configura essa sequência não impede identificar índices de oralidade. Sérgio não aparece, dado que a câmera simula a leitura que estaria realizando o próprio personagem, mas aí o espectador é interrompido de sua concentração quando ouve o ruído que é inserido estrategicamente após a câmera mostrar o ponto de integorração que fecha a tira de Salomón; de fato, o que se interrompe é a oralidade que ali está impressa. Também no momento em que Sérgio visita a Casa de Hemingway com Elena – sequência que será analisada mais adiante – há uma cena em que a mistura entre voz que lê (leitura de Sérgio de um conto de Hemingway) com os próprios solilóquios de Sérgio, modificam o ritmo do filme que então é sentido de forma muito mais lenta do que nas sequências em que se viam as fotos de Robert Capa.

Concluiu-se assim que diferentes elementos (quer sejam sonoros ou visuais) poderão marcar o ritmo de um filme, entretanto se compreendermos que ritmo é oralidade, movimento da fala na escritura – conforme aponta Meschonnic (neste caso, da escritura do filme) –, *Memórias* pode ser “lido” por meio dessas marcas em que se inscrevem vozes, imagens, sons, corpos. Na concepção de montagem deste filme há, portanto, um ritmo organizador dos cortes, das paradas, da distensão do tempo determinado pelo gesto poético que já mencionara Évora (1997).

3.5 Memórias, voz e "desgarramiento"

Uma das possibilidades de leitura de *Memórias do Subdesenvolvimento* é interpretar o filme como testemunho das tensões políticas e sociais. Além disso, como transmissor da consciência histórica e social e, portanto, um *promotor* de memória social (OROZ, 2000). Por outro lado, também é possível pensar este filme como lugar da *memória da coletividade* que, segundo Yuri Lotman, é a própria Cultura. Consta o semioticista que uma cultura comprehende a si mesma a partir das “normas de sua memória”, concluindo que a continuidade da memória e da existência coincidem¹⁵⁹. Isto posto, a pesquisa procurou refletir sobre o modo como o filme deixa transparecer os procedimentos de *transmissão*, próprios de cada sistema da cultura, apontando para aquilo que permanece e para o que escapa (esquecimento). O próprio título do filme (e do romance) já aponta para uma possível contradição a ser resolvida, afinal, no subdesenvolvimento não seria possível existir “memórias”, conforme afirma Sérgio em uma passagem:

Uma das coisas que mais me desconcertam é a incapacidade das pessoas em manter um sentimento, uma ideia, sem se dispersar (...) O que sentia ontem nada tem a ver com seu estado de ânimo atual. Não relaciona as coisas. Esse é um dos sinais do subdesenvolvimento: incapacidade de relacionar as coisas, de acumular experiência e se desenvolver. Por isso me impressionou tanto aquela frase de Hiroshima: *J'ai désiré avoir une inconsolable mémoire* (DESNOES, 2008, p.31)

Se o subdesenvolvimento impede relacionar as coisas, “acumular experiência e se desenvolver” por que Sérgio permanece preso às memórias? Restaria, portanto, ao espectador avaliar de que forma o filme coloca as *memórias* não como produto, mas

¹⁵⁹ Para melhor esclarecimento da ideia de cultura como memória, Cf. Pires Ferreira, Jerusa. Cultura é Memória. *Revista USP*, São Paulo (24): 114-120, dez-fev, 1994/95, texto em que a autora explicita os conceitos de Lotman aqui trabalhados.

como processo, como lugar de combate, de resistência e revolução.

A alusão às memórias inconsoláveis retiradas de uma fala do filme de Alain Resnais¹⁶⁰ (outra citação que marca a intertextualidade em *Memórias*) são um importante “comentário” que contextualiza a tese colocada por Sérgio. O filme francês (uma referência ao seu imaginário burguês) e que ressoa em *Memórias do Subdesenvolvimento* permite pensar não apenas na analogia entre o horror atômico com que termina a Segunda Guerra Mundial para o caso de Hiroshima e nas consequências da Guerra Fria para o caso de *Memórias*, mas acerca de como se dá o entrelaçamento das memórias individuais e coletivas.

As *memórias subjetivas* do narrador aparecem mediadas pelo que ele vê e ouve em seu presente: fotografias, cartazes, edifícios, pessoas, um filme, uma canção, uma notícia no rádio. Como Sérgio não consegue se encaixar na nova configuração que a realidade lhe impõe, nada faz sentido e tudo o que lhe resta são suas memórias:

O que resta a Sérgio, sem a classe social de que fazia parte, são as memórias, que, mais do que reconstruir seu passado, traduzem-se nos signos de sua desconstrução no presente, das lembranças que se chocam às percepções do momento atual (FONSECA, 2001, p.28)

Sendo assim, o espectador passa a avaliar a contradição do personagem que não quer viver seu presente, mas que se vale de lembranças de um tempo que ele mesmo critica, o que faz com que se tenha que relativizar e ampliar a própria noção de memória. Estas podem tanto ser lidas como lembranças, *procedimentos* pessoais do narrador e, portanto como *sua subjetividade*, mas também como um *processo* que remete à *coletividade objetivada*:

Quando falamos em memória, queremos dizer muita coisa. Ato memorial, em seus processos, implicando o lembrar em muitas graduações e o esquecer, que também pode ser regulação ou ato restaurador. Estamos pensando ainda, ao falar de memória, na diversidade cognitiva e afetiva que **memória** implica, enquanto conceito, procedimento (PIRES FERREIRA, 2004)¹⁶¹.

¹⁶⁰ A referência ao filme de Alain Resnais já está presente na obra literária e, inclusive, é uma citação mais fortemente desenvolvida do que no filme, pois além do comentário do narrador, há descrições sobre a experiência de ir ao cinema para ver *Hiroshima Mon Amour*. Além disso, seria interessante mencionar que a intertextualidade observada em *Memórias* se dá em vários níveis, não apenas por mencionar a fala de uma das personagens (citação), ou a ida ao cinema para ver o filme, mas por considerar também o espelhamento do processo de construção da obra onde se evoca a relação entre diretor (Alain Resnais) e escritor e roteirista (Marguerite Duras).

¹⁶¹ Entrevista publicada pela Revista *Trópico*, 15 set. 2004.

A memória, portanto, realiza ao mesmo tempo um movimento que é *tradutorio* e *criador*, fazendo pensar que também, neste filme, se discute a possibilidade de transgressão da memória nos muitos momentos em que ela se apresenta não como um ato imobilista e retrógrado, mas como paradoxo das transformações culturais, em que tanto se destroi e se perde, mesmo quando se pretende captar (PIRES FERREIRA, 2004, p.66). Isso leva não apenas o protagonista, mas também o próprio espectador a considerar que um discurso sobre a memória será sempre incompleto, do mesmo modo com que a memória abarca e despreza fatos e coisas e a outras faz renascer vivificadas e perenes (PIRES FERREIRA, 2004, p.67).

Considerou-se que há neste filme um número considerável de sequências em que os procedimentos da memória coincidem com procedimentos estéticos com relação à voz, tornando a sedimentação da memória na voz o principal elemento que propicia a reflexão que o filme propõe. A participação de textos da voz em *Memórias* pode ser notada em diferentes momentos por meio de referências, conotações ou ressonâncias de textos que são performatizados oralmente, tais como fragmentos de poemas, romances, filmes, canções ou discursos políticos. Estes são evocados deliberadamente ou inconscientemente por Sérgio, pelos demais personagens ou surgem na paisagem sonora. Dessa polifonia de vozes em confronto, pode-se afirmar a apresentação do “desgarramiento”, termo cunhado pelos intelectuais latinoamericanos e que significou a necessidade de reconstruir sua escala de valores, rompendo com os anteriores. Essa ruptura que também abarcava a destruição de todo um vocabulário familiar da existência não era monopólio do intelectual, mas também ocorria em paralelo com a experiência popular. Desse modo, parece que o filme busca situar não apenas as inquietações do narrador, senão as do próprio diretor e do espectador. A seguir apresentam-se duas sequências do filme que evidenciam a relação entre voz, memória e *desgarramiento*.

3.5.1 Livros, pinturas, museus: arquivos da memória no subdesenvolvimento

As sequências que seguem abarcam três passeios de Sérgio por Havana e poderiam ter sido incluídas no capítulo anterior quando “os passeios” foram analisados com intuito de compreender a desestabilização do ponto de vista. Entretanto, a pesquisa apontou ser a personagem Elena não apenas um dos principais contrapontos para afastar o espectador da atitude contemplativa da obra e, por certo, da identificação com o protagonista, mas a configuração mais plena de significados para se compreender o

trabalho sobre a voz neste filme, o que levou a transferir a análise destes passeios para o presente capítulo. O distanciamento proposto por Alea se efetua, sobretudo, mediante a análise da relação entre Sérgio e Elena, pois é nela que em maior grau se percebe a inconsistência das atitudes do protagonista, não apenas enquanto personagem, mas também enquanto narrador e comentador dos fatos. Nesse sentido, a obra parece tornar-se mais crítica na medida em que a configuração da personagem Elena também se torna mais explícita para o espectador; este começa então a compreender que a moça não é apenas um exemplar que existe na realidade, mas um personagem construído pela mente de um narrador como Sérgio que oculta, realça ou modifica suas características de modo que ela lhe sirva não apenas como um passa-tempo erótico, mas literário. Para aquele pseudo-escritor era necessário buscar na realidade figuras para que pudesse se entreter, mas também compreender a realidade. Contudo, a crítica de Alea reside no fato de que as buscas de Sérgio revelam sua ambiguidade enquanto escritor, intelectual ou crítico de sua realidade, oferecendo ao espectador oportunidade para refletir tanto sobre sua atitude quanto sobre o estatuto de sua *voz over*, seja na forma de comentários ou de reflexões. Cada vez mais sua narração *over* parece ser desmentida pelo que mostram as imagens ou outras vozes no filme; estas então se tornam uma narração paralela que competem com a autoridade desse narrador subjetivo.

A. Educando *Lolita*...

Não parece raro que os ambientes escolhidos por Alea para ilustrar os passeios de Sérgio e Elena tenham sido a livraria, o Museu de Bellas Artes e a Casa de Hemingway, lugares que, de algum modo, são referendados pelo intelectual segundo o propósito de “educar” sua mais nova conquista, conforme declara Sérgio:

[Sérgio – *voz over*] “Logo descobri que Elena não compartilhava nada do que me passava na cabeça... esperava mais dela, pensei que fosse muito mais complexa e interessante”...

De fato, Sérgio não espera nada de Elena, dado que o quer dela não é sua inteligência. A imagem que revela a preferência literária de Sérgio, escolhida a dedo entre os livros na prateleira, desconstroi todo o discurso que ele tenta forjar para si mesmo.



Sérgio compara Elena a Lolita

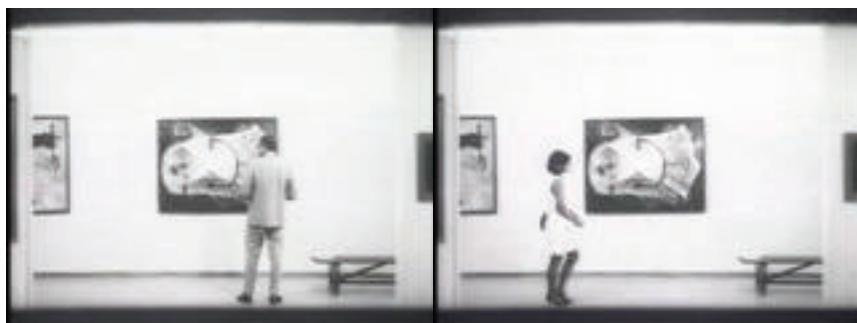
A alusão a *Lolita* de Nabokov representa tanto a intertextualidade que outrora já foi mencionada quanto a crítica ao universo que povoa a mentalidade do personagem. Quanto ao primeiro caso, sabe-se tratar de um romance narrado em primeira pessoa pelo protagonista, um maduro professor de poesia que se apaixona por sua enteada de doze anos que adorava cinema e queria ser atriz. As aventuras do professor “pervertido” que termina com um final trágico é o que motiva o protagonista a escrever o romance repleto de erotismo e sensualidade para “apaziguar sua alma dos supostos erros cometidos”. Iniciado por um prefácio, supostamente escrito por um professor de filosofia que condena o comportamento do protagonista-escritor, Nabokov antecipa o destino de todas as personagens do livro. Por meio desse recurso literário, o objetivo do autor é construir uma paródia que jogue com o juízo de valor do leitor acerca das relações entre arte, sociedade e política. A estrutura narrativa do romance como um todo apresenta como estilo a incorporação de diversos gêneros cinematográficos que lembram a *nouvelle vague*, o drama de periferia, a ação de um *road movie*, o romance de mistério e até mesmo um *filme noir*. Finalmente, a biografia do próprio autor, cujo exílio pode ser explicado pelo seu afastamento do regime comunista, também constitui um importante subtexto que estabelece diálogo entre os interesses literários de Sérgio. Contudo, o intelectual Sérgio parece estar mais próximo ao personagem do romance do que ao autor Nabokov pelo modo como Alea transcria a oscilação do espectador mediante a produção de sentimentos antagônicos em relação à figura e ao comportamento do protagonista.

Após soprar a poeira depositada sobre o livro, Sérgio fita o título, mas seu olhar dirige-se a Elena como se quisesse compará-la com *Lolita*. Distante, ela rota as unhas, dirige a vista para fora da livraria e deixa claro seu desinteresse por qualquer um dos livros ao seu redor, levando Sérgio à desilusão:

[Sérgio – voz over] “Sempre trato de viver como um europeu e Elena me obriga a sentir o subdesenvolvimento a cada passo...”

B. As ruínas de Acosta León no *Museo de Bellas Artes de La Habana*

Um corte seco conduz a um novo plano; a câmera fixa revela Sérgio entrando em quadro pela esquerda; é uma sala do Museu de Bellas Artes de Havana. Enquanto ele é visto caminhar observando algumas obras de Acosta León¹⁶², Elena refaz seu trajeto a passos rápidos, desinteressada, sem sequer olhar para as paredes. Nas telas que podem ser vistas ao fundo encontram-se pintadas peças mecânicas que se descompõem e desarticulam; expressam uma pintura espectral, cuja visão surrealista do pintor aproxima Sérgio e, posteriormente, Elena de aterradoras máquinas.



A sequência de planos revela os diferentes interesses de cada personagem no Museu

Diante da essência de heterogêneos artefatos futuristas que lembram cafeteiras, rodas, brinquedos, carros e bondes é possível captar a simbologia da cidade de Havana:

Diferente de coloridas telas de Portocarrero, a plástica de Ángel Acosta León não recria o ambiente havaneiro em sua forma. Como o *flâneur* citadino, Acosta vai deixando com suas pinceladas, rastros, as partes, fragmentos da invisível cidade em ruínas. O mundo surrealista de Ángel Acosta León girava sobre esses arquétipos monstruosos: a máquina desumanizada propunha aproximação entre o homem e sua produção técnica (MUÑOZ, 2009)¹⁶³.

¹⁶² Acosta León (1932-1964), pintor cubano, cuja primeira mostra individual aconteceu em Havana em 1959. Sua pintura realiza-se durante o período abstracionista nas artes plásticas cubana dos anos sessenta. Foi considerado uma exceção dentro do movimento por representar uma forma híbrida entre o figurativismo, o futurismo, o surrealismo e o expressionismo que diferia das vanguardas européias por não se propor encontrar nem as "convulsões maravilhosas" do surrealismo, nem as imagens afogadas na densidade da cor do expressionismo. Sua pintura, por outro lado, define-se pelos elementos e rastros cotidianos da experiência: atrás dos instáveis carrosséis e brinquedos que vão soltando suas peças e rodas, surge a cidade de Havana, é acima de tudo uma pintura em ruínas (Muñoz, 2009).

¹⁶³ O ensaio *La ciudad y la máquina en la pintura de Ángel Acosta León* publicado originalmente em 2008 na Revista de História da Arte da Universidade da Flórida é de autoria de Gerardo Muñoz e pode ser lido na internet no site *Puente Ecfrático. De ex(in)cursiones: arte, traducciones, literatura*. Consultado em: < <http://gerrypinturavisual.blogspot.com/2009/05/la-ciudad-y-la-maquina-en-la-pintura-de.html> > e acessado em: 10/08/2010; minha tradução para: "A desigual que los lienzos coloridos de Portocarrero, la plástica de Ángel Acosta León no recrea el ambiente habanero en su forma. Como el *flâneur* citadino, Acosta va dejando con sus pinceladas, huellas, las partes, fragmentos de la invisible ciudad en ruínas. El mundo surrealista de Ángel Acosta León giraba sobre esos arquetipos monstruosos: la máquina deshumanizada proponía la cercanía entre el hombre y su producción técnica".

A voz over que acompanha a sequência formada por breves planos nos quais os atores são posicionados estratégicamente em lados opostos narram em conjunto a distância que existe em Elena e Sérgio. No primeiro plano vemos os dois no centro do quadro e filmados de costas; enquanto Sérgio tenta educá-la artisticamente, explicando características de uma das telas de Acosta León, Elena, sem prestar a mais mínima atenção, vira-se e começa a arrumar a gravata de Sérgio ao mesmo tempo em que a narração em over diz:

[Sérgio – voz over] “Também quis mudar Elena como fiz com Laura, mas ela não entende nada. Tem um mundo muito diferente do meu na cabeça. Não mevê”



Diante de Acosta Léon, Sérgio quer educar Elena, mas ela não se interessa...

Logo, em um segundo plano, Sérgio ao fundo caminha entre os quadros e Elena, entediada, está em primeiro plano; ela vira a cabeça para observar o que faz Sérgio, quando então, sem compreender o caminhar contemplativo do amante, por fim cruza os braços e, apoiando a cabeça em um pilar, aguarda por ele.



A distância entre Sérgio e Elena, agora no mesmo plano

Interessante nessa sequência é a maneira como o filme faz o espectador desconfiar dos comentários que expressam a *voz over* do narrador, pois ao mesmo tempo em que ele quer explicar o comportamento de Elena, afastando-a de si próprio, as citações que Alea oferece na imagem o desautorizam, revelando que ele mesmo deve ser visto como objeto de crítica; Sérgio não é o intelectual com capacidade suficiente para interpretar o subdesenvolvimento de Elena, dado que é ele mesmo subdesenvolvido; seu gosto “refinado” pela literatura ou pelas artes plásticas nada mais é que uma imitação do gosto europeu. Sérgio tampouco “vê” Elena. Consultando Desnoes sobre a importância dos quadros de Acosta León para o filme, ele afirmou ter sido totalmente aleatória a escolha por esse pintor:

Às vezes lemos demais procurando o sentido das imagens. A exibição de alguns quadros de Acosta León estava aberta durante a filmagem. Ninguém, nem eu nem Titón pensamos sobre a relação entre Sérgio e Acosta León. Eu vejo Acosta León como um surrealista cubano, especialmente pelos seus quadros de gigantescas máquinas comerciais para coar café. Ele as converteu em ícones. Escrevi um artigo ilustrado com fotos sobre sua pintura para a revista *Cuba* há muitos anos. Sobre o uso da pintura em *Memórias do subdesenvolvimento* tenho uma anedota reveladora. No apartamento de Sérgio há um quadro do pintor Lam, grande amigo que me abriu os olhos para a pintura do século XX. Era uma homenagem ao meu mestre. Contudo, Carlos Franqui, disse a Lam que eu havia colocado seu quadro no filme para sugerir que era um pintor da burguesia, já que Sérgio era um burguês. As leituras possíveis são infinitas e às vezes mal intencionadas (DESNOES, 2010)¹⁶⁴.

Mais que buscar uma relação entre Acosta León e Sérgio, a sequência permite realçar o lugar desta cena como auto-crítica do elitismo e da solidão do intelectual, expressando aquilo que Fonseca (2001) denominou como “biografia de uma atomização de classe”, na medida em que também expressa a reflexões do próprio Alea e de Desnoes quanto ao papel do intelectual no processo revolucionário.

¹⁶⁴ Depoimento enviado por e-mail a mim em 13/08/2010; minha tradução para: “A veces leemos demasiado en busca del sentido de las imágenes. La exhibición de algunos cuadros de Acosta León estaba abierta durante la filmación. Nadie, ni yo ni Titón pensamos en la relación entre Sergio y Acosta León. Yo veo a Acosta León como una suerte de surrealista cubano, especialmente por sus cuadros de gigantescas máquinas comerciales para colar café. Las convirtió en íconos. Escribí un artículo ilustrado con fotos sobre su pintura para la revista *Cuba* hace miles de años. Sobre el uso de la pintura en *Memorias del subdesarrollo* tengo una anécdota reveladora. En el departamento de Sergio hay un cuadro de Lam, el pintor y gran amigo que me abrió los ojos a la pintura del siglo XX. Era un homenaje a mi maestro. Carlos Franqui, sin embargo, le dijo a Lam que yo había puesto su cuadro en la película para sugerir que era un pintor de la burguesía, ya que Sergio era un burgués. Las lecturas posibles son infinitas y a veces mal intencionadas”.

C. Uma aventura no Trópico

Este capítulo constitui o maior exemplo da integração entre o discurso literário de Edmundo Desnoes e a poética de Tomás Gutiérrez Alea. Conforme já mencionado, quando o romance foi publicado pela primeira vez em 1965, entre as várias diferenças com relação à versão de 1976, publicada nos Estados Unidos, estava a ausência do fragmento que se desenvolve na Finca Vigía, *Uma aventura no trópico*.

Sabe-se que Desnoes o incorpora ao romance após tê-lo escrito para o roteiro do filme em colaboração com Alea, porém o que é mais interessante e muito pouco explorado é o fato de que apenas dois anos depois de ter publicado *Memórias* e um ano antes de ter sido adaptado para o cinema, Desnoes escrevera ensaios para uma coletânea intitulada *Ponto de vista* (1967). Neste livro, desenvolveu, entre outros, o capítulo *O último verão*¹⁶⁵ que tratava basicamente sobre a relação de Hemingway com Cuba e onde também refletia sobre sua própria condição de escritor subdesenvolvido.

Motivado pelas comemorações do quinto aniversário da morte de Hemingway, Desnoes elabora um texto em que não lhe nega a homenagem, no entanto pontua claramente suas críticas ao escritor, enfatizando ao mesmo tempo a ingenuidade e a hipocrisia de Hemingway; é possível reconhecer trechos do ensaio integralmente transpostos às reflexões do personagem Sérgio (em voz over) no filme de Alea:

(...) em Cuba viveu como um inglês retirado em uma de suas colônias, com simpatia pelo povo cubano, mas olhando-o de cima, da Vigía (...) Dentro da casa não há nenhum sinal cubano, nem um quadro de pintor cubano, nem sequer um pequeno objeto típico de candomblé ou artesanato (...) *El viejo y el mar* (1952), primeiro romance de Hemingway inteiramente cubano – personagens e situações – se passa sobretudo no mar. É mais uma fábula que um romance de ambiente cubano (...) é mais uma alegoria da condição humana, da relação do homem com a natureza que um romance de ambiente cubano (...) [Hemingway] se refugia dos homens na natureza (...) Hemingway pescava e caçava para se livrar de seu mau humor, para se integrar à vida, para ser um animal racional entre outros animais menos afortunados (...) Nos ignora, nos explora como ambiente,

¹⁶⁵ O livro de Desnoes (*Punto de Vista*, Havana: Instituto del Libro, 1967) apresenta uma série de reflexões sobre arte e subdesenvolvimento, sendo um dos mais importantes textos deste livro o conhecido ensaio *A imagem fotográfica no subdesenvolvimento*. O texto *O último verão* foi originalmente escrito em 1966 quando na febre da revolução cubana, Desnoes declarava, entre coisas, que “precisamos descolonizar e afirmar a nossa posição no mundo. Expor o perigo do mimetismo, mergulhar em nossa conduta social em todos os seus aspectos, compreender os nossos preconceitos sociais, raciais e sexuais...” (DESNOES, 1967, p. 104).

simplesmente não existimos (DESNOES, 1967)¹⁶⁶.

Dentre as críticas que Desnoes lança a Hemingway está também aquelas que ele remete a si mesmo e aos escritores latinoamericanos, afirmando seu posicionamento como artista engajado: “La segunda mitad del siglo XX nos pertenece – debemos apoderarnos violentamente de nuestro lugar en la historia” (DESNOES, 1967, p. 58). Mostra ao longo do artigo que não despreza o estilo de Hemingway, apenas não está de acordo com “seu ponto de vista”; não se deve confundir a natureza com a sociedade onde a imponência da primeira apagará as impurezas humanas, pois é desta maneira que escritores como Hemingway, segundo Desnoes, negam a possibilidade de que os latinoamericanos possam sair de sua miséria:

Tiro (tento o tempo todo) dos países industrializados o que me convém: a técnica, os instrumentos, e não aquilo que eles nos impõem. Na literatura é preciso fazer o mesmo que recomenda Che Guevara para la economía: “A técnica é preciso agarrá-la onde estiver; é preciso dar o grande salto técnico para ir diminuindo a diferença entre nós e os países mais desenvolvidos”. A técnica, sim; sua visão, não. Já sei. As objeções dos incondicionais apaixonados de Hemingway. “Nunca em toda sua vida poderá escrever um parágrafo, nem sequer uma oração como Hemingway”, me dirão. Já sei. Mas tenho uma responsabilidade maior, atrás de mim agoniza e as vezes luta um mundo de sombras buscando uma vida (DESNOES, 1967, p.52-3)¹⁶⁷

Com essa última frase Desnoes inaugura a reflexão que estará presente durante todo o passeio de Sérgio pela casa de Hemingway: os limites de uma visão condicionada pelos limites impostos por uma determinada sociedade e época. Não há, pois, nenhum problema em herdar aquilo que a visão de mundo europeia ou

¹⁶⁶ Retirei diferentes trechos do artigo que percebi serem transpostos para a cena do filme; os trechos transcritos acima correspondem basicamente às páginas 38, 46, 48 e 49 do artigo supracitado; minha tradução para: “(...) en Cuba vivió como un inglés retirado en una de sus colonias, con simpatía por el pueblo cubano, pero mirándolo desde arriba, desde la Vigía (...) Dentro de la casa no hay ninguna señal cubana, ni un cuadro de pintor cubano, ni siquiera un pequeño objeto típico de santería o artesanía (...) *El viejo y el mar* (1952), primera novela de Hemingway enteramente cubana – personajes y situaciones – ocurre, sin embargo en el mar. Es más una fábula que una novela de ambiente cubano (...) es más una alegoría de la condición humana, de la relación del hombre con la naturaleza que una novela de ambiente cubano (...) [Hemingway] se refugia de los hombres en la naturaleza (...) Hemingway pescaba y cazaba para librarse de sus malos humores, para integrarse a la vida, para ser un animal racional entre otros animales menos afortunados (...) Nos ignora, nos explota como ambiente, sencillamente no existimos”.

¹⁶⁷ Minha tradução para: “Tomo (trato todo el tiempo) de los países industrializados lo que me conviene: la técnica, los instrumentos, y no lo que ellos nos imponen. En literatura hay que hacer lo mismo que recomienda Che Guevara para la economía: “La técnica hay que tomarla donde esté; hay que dar el gran salto técnico para ir disminuyendo la diferencia entre los países más desarrollados y nosotros”. La técnica, sí; su visión, no. Ya lo sé. Las objeciones de los incondicionales apasionados de Hemingway. “Nunca en tu puta vida podrás escribir un párrafo, ni siquiera una oración como Hemingway”, me dirán. Ya lo sé. Pero tengo una responsabilidad mayor, detrás de mí agoniza y a veces lucha un mundo de sombras buscando una vida”

norteamericana pregou durante tantos séculos: “não temer a morte ou o inimigo, mesmo se este estiver armado”, conforme diria um personagem de Hemingway; o problema consiste em não admitir que essa visão esteja baseada em um princípio muito claro: gana de poder que se satisfaz com a guerra. Isto modifica tudo porque torna mais doloroso assumir uma aproximação com Hemingway, especialmente depois da revolução, cuja experiência social e política pede uma nova visão de mundo... Entretanto, diferente do posicionamento mais explícito de Desnoes, Sérgio mantém suas dúvidas... Isto posto, é evidente que esse capítulo do filme não deixa de ser uma homenagem, não isenta de crítica, à tradição do escritor como encarnação da consciência social, evidenciando a relação intertextual que se estabelece entre o texto ensaístico e a obra filmica; há, inclusive, frases inteiras que foram incorporadas como reflexões de Sérgio, conforme é possível observar na descrição que o protagonista-narrador realiza a respeito do guia do museu:

O famoso escritor norteamericano tinha recolhido o pobre menino negro muitos anos atrás, creio que pelas ruas de San Francisco de Paula, o protegeu, o modelou a seu gosto, às necessidades da casa (DESNOES, 1967, p.47)¹⁶⁸

O roteiro, escrito por Alea e Desnoes, representa assim um trabalho a partir de diversos materiais: livro e ensaio de Desnoes, livros e contos de Hemingway, fotografias de Hemingway e Robert Capa conforme se vê na análise que segue.

(***)

A imagem de uma gazela pendurada na parede abre essa sequência onde se lê sobreposta a frase *Uma aventura no Trópico*, capítulo que configura a visita de Sérgio e Elena a casa-museu do escritor Hemingway. Ouve-se duas vozes em off; *uma masculina* em espanhol e outra feminina que traduz as frases para o russo. Ambas explicam o motivo pelo qual o adorno encontra-se naquela parede:

[*voz off*]: Esta gazela foi morta por Hemingway em sua última viagem à África em 1953...

¹⁶⁸ Minha tradução para “El famoso escritor norte-americano había recogido al pobre niño negro muchos años atrás, creo que por las calles de San Francisco de Paula, lo protegió, lo amoldó a su personalidad, a las necesidades de la casa”.

A câmera vai descendo até que é possível identificar as vozes no corpo de um homem negro e uma mulher latina; ele é o guia do Museu. Diante deles está um grupo de turistas que ouvem atentamente as explicações do casal que prosseguem:

[Guia e tradutora em *off*]: Foi acompanhado por Mary, sua quarta esposa... esta gazela é considerada uma das mais velozes da África...



Planos que apresentam a Casa de Hemingway

A câmera passeia pelos turistas até fixar o foco em Sérgio que, entre eles, também presta atenção nas explicações até mover o rosto procurando por Elena. Esta é então vista passeando pela casa, observando os demais objetos. Um plano médio introduz Sérgio mais à frente e Elena ao fundo, ambos de costas, no ambiente da casa. Elena observa os móveis, enquanto Sérgio presta atenção nela.

[Guia e tradutora em *off*]: Além da velocidade, salta o tempo todo...

Sérgio vira-se para a câmera mostrando-se descontente; então ele reflete:

[Sérgio em voz over]: Dizia que matava para não se matar... mas finalmente não pode resistir à tentação...

Um plano relâmpago mostra uma mesinha de centro com inúmeras garrafas contendo bebidas alcoólicas e retorna a Sérgio que está com ar reflexivo; a câmera o acompanha em seu caminhar até fixar-se novamente, em plano médio, num grupo de turistas aos quais Sérgio se integra, permanecendo ao fundo do semi-círculo formado e espreitando por cima do ombro do guia. Este distribui alguns documentos aos turistas e prossegue seu discurso:

[Guia e tradutora em *off*]: Hemingway foi várias vezes à Espanha... como correspondente de guerra... Depois foi da brigada internacional...

A câmera desce e revela o guia disponibilizando algumas fotos para que os turistas as observem. Muitas delas foram tiradas pelo próprio Hemingway durante a Guerra Civil Espanhola, segundo a explicação do guia. Um corte conduz a uma série de fotografias de Robert Capa que aparecem em sequência sobrepostas por uma composição musical que substitui a voz *off* que as explicava. Dentre várias fotos, a mais famosa fecha o plano, *A morte do soldado legalista*, tirada em 1936¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Robert Capa (1913-1954), fotojornalista húngaro, cujo verdadeiro nome era André Friedmann é reconhecido por ser um dos principais correspondentes de guerra. Em 1947, fundou junto a outros fotógrafos a agência Magnum Photos e em 1954 morreu na Guerra da Indochina. Esta é a fotografia mais famosa de Capa, na qual se observa o soldado Federico Borrell sendo abatido no dia 5 de setembro de 1936, durante a Guerra Civil Espanhola. Foi feita em uma colina perto de Córdoba onde Capa teria captado a cena que mostra os horrores da guerra com a imagem de um guerrilheiro republicano no instante em que é ferido mortalmente, sendo um instantâneo tirado em um intervalo de tempo muito particular que representa a fronteira entre a vida e a morte. Esta foto rompeu os esquemas da fotografia de guerra até então por mostrar, mediante o realismo da cena, a tragédia daqueles anos. Entretanto há controvérsias sobre ser a foto resultado de montagem. Publicada, pela primeira vez, na revista francesa *Vu*, a foto motivou muitos jovens pelo mundo afora a se alistarem nas famosas Brigadas Internacionais, que partiam para a Espanha em uma luta mortal contra a ditadura franquista, apoiada pelos nazistas da Alemanha. A luta destes “heróis da liberdade” foi imortalizada na literatura por peças de teatro como *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht e pelo romance *Por Quem os Sinos Dobram*, de Ernest Hemingway, cujo título foi inspirado em um poema de John Donne: "... a morte de qualquer homem me diminui, porque sou parte do gênero humano. E por isso não perguntas por quem os sinos dobraram; eles dobraram por ti". Para maiores informações a respeito Cf. CAPA, Robert. *Fotografias*. São Paulo: Cosac & naif, 2000 (Tradução; Beatriz Karato Guimarães); WHELAN, Richard. *Robert Capa: a biography*. New York: Knopf, 1985.



Turistas vêem as fotos que disponibiliza o guia enquanto o espectador pode ver as próprias fotos comentadas

Um plano de Elena caminhando em meio à mobília da casa substitui as fotos anteriores enquanto Sérgio vasculha a biblioteca do escritor. A câmera acompanha Elena que toca os móveis com desprezo enquanto profere:

[Elena]: Aqui morava esse *Mister Way*? De fato, eu não vejo nada do outro mundo: livros e animais mortos... Igualzinha à casa dos americanos em Preston... Mesmos móveis e o mesmo cheiro americano...

[Sérgio em off]: E qual é o cheiro americano?

[Elena]: Ah, isso eu não sei, isso se sente...

[Sérgio em off]: E qual você prefere? O cheiro dos russos ou dos americanos?

[Elena]: Me deixe em paz! Eu não entendo de política...

Sua última frase é pronunciada em tom jocoso mediante sua aproximação a Sérgio, a quem ela aperta o nariz. Sérgio, agora em campo, revela sua desaprovação por meio de uma expressão facial e pelos braços cruzados.

Em plano frontal, surge Elena emoldurada pelos batentes de uma janela; arruma a camisa e esboça um leve sorriso. Um turista russo sorri e em posse de uma câmera fotográfica lança alguns *flashes* em direção a Elena que lhe devolve o gesto em poses sensuais. Enquanto isso, um grupo de turistas observa sorrindo a sessão fotográfica...

[Sérgio em voz over]: O trópico... para isso servem os países atrasados... para matar animais selvagens, pescar e tomar sol... e aí está: *a beautiful Cuban Señorita...*

O fotógrafo agradece com um *muchas gracias* e Elena lhe devolve o agradecimento com um sorriso; desfazendo-se da pose de modelo dá voltas à cabeça procurando por Sérgio.



A Beautiful Cuban Señorita faz poses para o fotógrafo russo

Um plano detalhe de uma escrivaninha vai dando lugar à ambientação daquilo que parece ter sido o escritório de Hemingway. À medida que a *voz over* de Sérgio narra uma passagem do conto *A vida breve e feliz de Francis Macomber*, a câmera vai enfocando a imagem de uma cabeça de búfalo pendurada na parede quando finalmente Sérgio deixa a leitura do conto para tirar suas próprias conclusões. Então ele percorre o escritório e toca uma arma...

[Sérgio em *voz over*]: “*Eu penso que nunca mais terei medo*”, disse *Macomber a Wilson*. “*Algo me passou quando vi o búfalo e corri atrás dele pela primeira vez como o transbordamento de um dique. Era uma excitação pura, grandiosa*”. Se fosse suficiente correr atrás de um búfalo para vencer o medo... De qualquer forma em Cuba não há búfalos, sou um idiota... ele venceu o medo da morte, mas não suportou o medo da vida, do tempo, de um mundo já grande demais para ele.

A *voz over* aqui cumpre duas funções; em primeiro lugar, remete à leitura de

Sérgio de *A vida breve e feliz de Francis Macomber* (1936)¹⁷⁰, já a segunda função corresponde a uma reflexão, isto é, a uma *voz-eu*. A passagem da leitura do texto para o solilóquio é bastante sutil, tornando indistinguível a entonação dada ao texto literário e às reflexões. De alguma forma, esse recurso aproxima a *mise-en-scène* do próprio estilo do conto de Hemingway que, como se sabe, também se vale do discurso indireto livre. Por outro lado, ironicamente, os comentários de Sérgio chamam atenção para a relação que se estabelece entre ele e o autor norteamericano; a história que ele lê em voz alta trata do comportamento imaturo e machista do personagem que precisa vencer seu medo dos animais, provando ser um bom caçador; desta maneira recupera seu valor perante a mulher, ainda que isso dure apenas alguns segundos. Sérgio, tal como Hemingway é um caçador (de mulheres, não de animais) vivendo em uma “torre”, observando tudo à distância... Entretanto, apesar das críticas que faz ao escritor norteamericano em relação a não suportar o medo da vida, Sérgio não percebe que ele mesmo não pode reagir: Hemingway, apesar de tudo, escrevia, enquanto Sérgio está bloqueado...



Sérgio critica Hemingway

Subitamente, Elena ressurge e questiona o motivo pelo qual Sérgio a deixou só. Numa sequência de plano-contra-plano, em que cada um está posicionado em um cômodo diferente da casa, Sérgio tenta inutilmente sugerir que a deixou porque ela estava entretida com as fotografias para os russos. Ela interpreta a atitude de Sérgio como ciúmes e começam uma pequena discussão em que os valores de cada um são postos à prova:

¹⁷⁰ A tradução brasileira desse conto pode ser encontrada em *Contos de Ernest Hemingway*, vol.2, Civilização Brasileira, 1997.

[Elena]: Ah...você está aqui? Por que foi embora?
[Sérgio]: Você estava tão entretida...
[Elena – simulando uma canção popular...]: *Celos malditos...*
[Sérgio]: Ah, por favor...
[Elena]: O que te chateia, *chico*?
[Sérgio]: Não estou chateado.
[Elena]: É que nada te importa...
[Sérgio]: ... com o quê?
[Elena]: Eu... eu não te importo. Nada...
[Sérgio]: Nada importa *para* você. Nada de nada.

Finalmente, enraivecida, ela decide assinar um livro de visitas, enquanto Sérgio do outro lado da sala manipula alguns objetos. Uma voz (em *off*) interrompe definitivamente a discussão entre o casal:

[Guia]: Este era o quatro de Hemingway... sempre trabalhou aqui nessa velha máquina, de pé e descalço... nunca escrevia sentado e calçado. Levantava cedinho e trabalhava até as 11 ou 11:30... Poucas pessoas entravam neste quarto, entre elas, eu que andava silenciosamente pelo quarto. Hemingway passava o resto do dia...

Num primeiro plano aparece Elena ao lado da máquina de escrever de Hemingway, apoiada sobre a mesa com as mãos no queixo, fingindo demonstrar interesse na explicação do guia que, com sua fala monocórdica, despeja informações sobre os hábitos do escritor. O fato de que o guia conhecia Hemingway, desperta as reflexões de Sérgio que observa tudo de longe:

[Sérgio em *voz over*]: É René Villareal. Hemingway encontrou-o criança brincando nas ruas de São Francisco de Paula. Li isso em alguma parte... Moldou-o às suas necessidades... O criado fiel e o senhor. O colonizador e Gunga Din. Hemingway deve ter sido insuportável...

A *voz over* correspondente às reflexões de Sérgio competem com a *voz off* de Villareal e sobrepõem-se a algumas fotografias do guia junto a Hemingway retiradas de jornais e às imagens que ao *estilo documental* revelam a pobreza do bairro onde aquele viveu, contrastando com as belas paisagens que se pode ver desde a janela de uma das habitações da casa do escritor e de onde Sérgio conclui:

[Sérgio em *voz over*]: Aqui teve seu refúgio, sua torre, sua ilha tropical...



Mistura de imagens de René Villareal: encenação e fotografias documentais

Um plano sequência vai descrevendo os objetos da casa de Hemingway, tal como analisa a voz de Sérgio: espingardas, botas para caçar na África, móveis americanos, fotos espanholas, revistas e livros em inglês, cartazes de touradas; finalmente um quadro em que se vê representado um barco de pescadores em alto mar sugere a relação com sua obra *O Velho e o Mar...*

[Sérgio em voz over]: ... Cuba nunca lhe interessou realmente. Aqui se refugiava, recebia seus amigos, escrevia em inglês e pescava nas correntes do Golfo.

De costas, Sérgio aparece em um novo plano, olhando pela janela. Caminha pelo escritório sem se deter em nenhum lugar específico; ele parece desmotivado também logo de concluir que ele, assim como Hemingway, nunca se interessou de fato pelo que tinha ao seu redor. De outra janela e do alto da torre observa Elena e Villareal caminhando pelos jardins da casa. Ao longe, ouve-se o guia:

[Villareal voz in e voz off]: Em meados de 1947 vinham jornalistas e pessoas que queriam ver Hemingway e entrevistá-lo... e não o deixavam escrever em paz no quarto. Ela [esposa de Hemingway] achou que este escritório o isolaria da casa [e aponta para cima onde está Sérgio] e procurou torná-lo o mais confortável possível com dez janelas duplas para que o ar circulasse e a vista fosse bonita, móveis simples, confortáveis...

Contudo, Elena não tem nenhum interesse em seguir a excursão. Preocupada, olha ao seu redor, procurando por Sérgio. Este, do alto da torre, esconde-se, pois percebe que já não quer seguir o relacionamento com ela. Abandonando o guia, Elena grita o nome de Sérgio na tentativa de localizá-lo, mas este, imune, mantém-se oculto em sua “torre”, deixando-a livre para partir, não apenas do local, mas de sua vida.

(***)

Esta sequência de *Memórias* é uma das mais reveladoras quanto à fragilidade do protagonista, revelando ser ele mesmo um signo do subdesenvolvimento. Sérgio diagnostica perspicazmente a hipocrisia burguesa que o cerca e, da qual ele faz parte, assim como aponta duramente as características gerais de seu povo que o impedem de superar o subdesenvolvimento, entretanto Sérgio não consegue passar disso; mesmo carregando um caráter crítico, ele não consegue ir além da tomada de consciência e, partir para uma ação transformadora.

Em toda essa sequência pode-se concluir que muito da crítica despejada contra Hemingway volta-se contra o próprio narrador. A alegação de que Hemingway nunca esteve interessado em Cuba aplica-se igualmente a ele próprio; a crítica feita à decoração eurocêntrica de Hemingway aplica-se da mesma maneira ao apartamento de Sérgio. A piada que faz sobre a tentativa do *Papa Hemingway* de transformar seu serviçal em um Gunga Din ideal, ironicamente reverbera sua própria tentativa de transformar Elena numa burguesa culta, conforme aponta Stam (2009). Entretanto o mais interessante é observar como foi construída essa aparente contradição em termos de recursos estilísticos.

Em primeiro lugar, há de se considerar que a ficção apresentada nesta sequência incorpora elementos factuais e imagens documentais que aqui ganham uma interpretação particular; tanto a casa de Hemingway quanto seu guia, René Villareal, existem de fato, mas longe de serem mostrados “objetivamente”, eles integram a narrativa de modo subjetivo dado que quem os apresenta é Sérgio. Dito de outro modo,

o museu e seu guia (que inclusive atua em seu próprio papel) são analisados pelo ponto de vista de Sérgio, quem enfatiza os aspectos que lhe convém para tecer suas críticas. Também as fotos de Capa enquanto fonte histórica ou testemunho de uma “realidade” são também apresentadas segundo a visão de Sérgio. Se em muitos momentos do filme, as imagens documentais serviam para afastar o espectador da subjetividade do narrador, aqui tanto as imagens quanto os elementos factuais funcionam para ilustrar o diagnóstico crítico de Sérgio e, em alguma medida, aproximar novamente o espectador do narrador mediante a identificação. Entretanto, conforme mencionado, há uma distância entre a crítica que Sérgio faz da realidade e de si mesmo, o que o torna objeto da “crítica do espectador” quem então deverá confrontar narração e discurso. A disposição das vozes também assume um importante valor, especialmente quando temos a *voz off* de Villareal sendo sobreposta pela *voz over* de Sérgio. Ambas disputam autoridade: enquanto Villareal, o pobre criado, representa o discurso oficial sobre a biografia de Hemingway, Sérgio desafia-o com seus críticos comentários oferecendo a interpretação de um intelectual sobre o escritor norteamericano. São duas vozes antagônicas; duas visões de mundo sobre o mesmo fato e caberá ao espectador não apenas aderir a uma delas, mas refletir sobre aquilo que produz seus discursos. Nesse sentido, a *voz over* que conforme já comentado, geralmente é associada à autoridade do relato, aqui introduz a dúvida no espectador, dado que este já não confia em Sérgio e se questiona: quem tem de fato autoridade para falar? Segundo Chanan (2001), dessa sobreposição de vozes é possível levantar pelo menos dois questionamentos:

O primeiro é a questão das versões da cultura que dão os museus oficiais; isto pertence à crítica que o filme lhes dirige, àqueles que promovem o paternalismo dentro da Revolução. O segundo é o tema simbólico da morte inevitável, o necessário suicídio espiritual do antigo escritor diante da nova sociedade (CHANAN, 2001, p.65)¹⁷¹.

Esses dois recursos em sintonia: o uso de dados factuais e a dúvida que se instaura sobre a autoridade da *voz over* possibilitam discutir a voz da enunciação. Para isso será necessário recorrer às teorias cinematográficas para pontuar questões mais específicas sobre a enunciação no cinema, incluindo aí as teorias narratológicas e aquelas do discurso.

¹⁷¹ Minha tradução para: “Uno es la cuestión de las versiones de la cultura que dan los museos oficiales; esto pertenece a la crítica que les hace la película a quienes promueven el paternalismo dentro de la Revolución. El segundo es el tema simbólico de la muerte inevitable, el necesario suicidio espiritual del escritor de viejo tipo ante la nueva sociedad”.

De forma bastante breve, serão expostos apenas os principais eixos que orientaram a definição de enunciação de modo a encontrar contribuições para o entendimento dessa problemática no filme.

No que se refere aos estudos narratológicos, é preciso lembrar a dicotomia entre a abordagem mais abrangente de narração como entidade autônoma (e, portanto, independente da linguagem, sendo Propp, Barthes e Greimas, seus principais representantes) e aquela que vê a narrativa como uma instância que funciona de modo diferente, segundo as linguagens que a atualizam¹⁷². As teorias de cinema apropriaram-se pouco a pouco das contribuições da área literária, mas foi, sobretudo, com Gennette, para quem era necessária uma “narratologia restrita”, quando os estudos de cinema adotaram termos específicos que passaram a constituir seu vocabulário de análise. A introdução do termo “diegese”¹⁷³, por exemplo, trazida dos estudos de Gennette por Étienne Souriau¹⁷⁴ para as abordagens filmicas, foi amplamente utilizado, conforme se pode apreciar nos estudos de Metz, Bordwell, Gaudreault e Jost, Ordin, entre outros.

Ainda, foram importantes as contribuições da literatura no sentido de precisar melhor a distinção entre o par narração/ficção e ficção/factual¹⁷⁵, considerando ser este último mais pertinente, uma vez que a ideia de narração é mais abrangente, pois engloba qualquer acontecimento (real ou ficcional) que possa ser contado. Assim, as diversas instâncias narrativas (personagem, espaço, tempo etc) incorporadas nas análises filmicas, foram sendo desenvolvidas derivando em outras denominações de acordo aos novos critérios e problemas que os teóricos foram se colocando.

Pelo fato de contar fundamentalmente com imagens, a narrativa filmica logo apresentou como problema a diferenciação entre o mostrar e o narrar, gerando

¹⁷² Há ainda um terceiro tipo que levaria em conta o meio (a mídia e não a linguagem) em que a narrativa se materializa, permitindo examinar os condicionamentos específicos que a mesma sofre. Esse tipo de abordagem é bastante comum nos estudos sobre televisão. Cf. Gardies, René (Org). *Compreender o Cinema e as imagens*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008 (coleção Mímésis - Artes e Espetáculo).

¹⁷³ *Grosso modo*, entende-se por diegese a dimensão ficcional de uma narrativa; aplicados por Gérard Genette à narrativa literária, considera-se diegese o conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço-temporal. Cf. GENETTE, Gennette. *Figuras*. Tradução Ivonne Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

¹⁷⁴ Cf. Souriau, Étienne (Org). *L'univers filmique*. Paris: Flammarion, 1953.

¹⁷⁵ O termo “factual”, retirado de GENNETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983 foi amplamente usado nas teorias cinematográficas, tendo em vista que a “impressão de realidade” no cinema costumava confundir os teóricos e pedia a distinção de algumas noções do campo da narrativa. Tanto nos filmes de ficção (onde os acontecimentos contados não são da ordem do real) quanto nos documentários existe a instância do contar e por isso qualquer que seja o acontecimento (fictício ou real) ele poderá ser objeto de uma narrativa. Sendo assim a oposição entre “narração/ficção” seria menos correta que “ficção/factual”, dado que independente do gênero, a narração conta-me (ou remete para) acontecimentos que podem ser reais ou fictícios e que não devem ser confundidos com a natureza ficcional ou real do mundo que propõe.

posicionamentos antagônicos entre aqueles que se interessaram pela enunciação adotando o ponto de vista lingüístico e aqueles que entenderam que a especificidade da linguagem cinematográfica pedia um modelo enunciativo próprio. Assim, as questões do ver (e ouvir) e do saber, que também implicam o leitor-espectador no desenrolar da história, serão para alguns, a verdadeira reflexão narratológica do cinema.

Tanto as questões sobre a narrativa como algo específico no cinema quanto à ideia de “texto filmico”, surgida a partir da relação entre cinema e semiologia, encontra em Metz seu principal porta-voz¹⁷⁶, quem vê o filme como lugar de um discurso organizado, produto de uma “linguagem cinematográfica”. Na visão de Metz, a estrutura de um texto filmico (sendo que para ele, os filmes que lhe interessam analisar são apenas os chamados “narrativos”) é uma configuração que resulta das escolhas feitas com base em diversos códigos à disposição do realizador (autor), sendo que o sistema textual não é próprio ao texto, mas “construído” pelo analista. Segundo Stam (2009), em *Linguagem e cinema*, Metz não estava preocupado em fornecer um simples manual de análise textual, mas em determinar o seu “lugar” teórico, o qual se definia por explorar a mistura entre códigos cinematográficos e não-cinematográficos, sendo os filmes, portanto, campos mistos, em que tanto se podem abordar os códigos próprios ao cinema quanto àqueles do dispositivo ou da “experiência” cinematográfica. Tal visão, que já incorporava, timidamente, a ideia de reelaboração de discursos socialmente disponíveis só ganhou força mais tarde, sendo importantes as contribuições de Bakhtin, quem mediante a noção de heteroglossia¹⁷⁷, ampliou as considerações acerca da competição entre linguagens e discursos operantes, tanto no interior do “texto” quanto do “contexto”. De qualquer forma, essa abordagem de tipo textual representou uma perspectiva totalmente nova dentro das teorias cinematográficas, o que resultou em análises muito mais detalhistas¹⁷⁸, entre as quais os elementos formais, especificamente cinematográficos, apareciam em lugar das análises sobre personagens e a trama, revelando ao mesmo tempo o objeto (filme analisado) e o próprio método de análise. Assim apareceram diversas formas para notificar e registrar os códigos cinematográficos como ângulo, movimento de câmera, movimento no interior dos

¹⁷⁶Sendo as principais obras em que se pode observar este debate *A significação no cinema* e *Linguagem Cinematográfica*, originalmente publicados em 1972 e 1974, respectivamente.

¹⁷⁷Heteroglossia como diversidade social de tipos de linguagens, produzida por forças sociais tais como profissão, gêneros discursivos, tendências particulares e personalidades individuais. Cf. BAKHTIN, M. "Discourse in the novel" in *Dialogical imagination*. 15.ed. Austin: University of Texas Press, 2004 (pp. 263, 291 e 293).

¹⁷⁸Como exemplo é possível citar os trabalhos de Marie-Claire Ropars, Michel Marie e Raymond Bellour.

planos, som *off-screen*, entre outros, o que já antecipa algumas acepções que, mais tarde, foram atribuídas à voz. Entretanto, passado o furor, esse tipo de análise foi amplamente criticado por ignorar uma abordagem mais valorativa dos filmes, embora seja possível encontrar alguns estudos deste tipo de inclinação de esquerda, cujas análises revelavam a busca pelos códigos ideológicos e culturais que operavam nos filmes.

No que tange às incorporações da voz nesses estudos, percebe-se que algumas contribuições da narratologia, tais como a introdução do termo diegese irá impactar o entendimento da voz no filme, uma vez que pertencer ou não ao mundo ficcional traz consequências completamente diferentes. Mas é principalmente nos estudos que introduzem as questões sobre o ponto de vista onde a voz torna-se um termo mais problemático e instigante, ao mesmo tempo em que a introdução do “espectador”, ao ampliar a compreensão sobre os lugares da voz, permite que os estudos narratológicos assumam novas dimensões.

Os estudos de François Jost¹⁷⁹ propuseram separar claramente os problemas que afetavam o campo cognitivo (focalização) do campo perceptivo (ponto de vista), sendo que este último se reduzia ao lugar que o ocuparia o personagem e a câmera, mas ao considerar que o cinema era composto por um nível icônico e outro imagético, introduz os termos ocularização e auricularização e seus variados níveis (zero, interna secundária, interna primária) para evidenciar os diferentes graus de subjetividade entre os sons e as imagens. Tal especificidade de suas análises permitiu que a partir daí pudessem ser combinadas as instâncias de ponto de vista e de focalização.

O quadro comparativo, apresentado por Gardies, resume os diferentes tratamentos a respeito dessas questões nas perspectivas narratológicas, seja nos estudos literários ou nos filmicos, conforme se vê a seguir:

Pouillon	Todorov	Gennette	Jost	Gardies
Ponto de vista “de fora”	O narrador sabe menos do que a personagem	Focalização externa	Focalização externa	Polarização – enunciador
Ponto de vista “com”	O narrador sabe tanto quanto a personagem	Focalização interna	Focalização interna	Polarização- personagem
Ponto de vista “atrás”	O narrador sabe mais do que a personagem	Focalização zero	Focalização de parte do espectador	Polarização- espectador

Fonte: Gardies, René (Org). *Compreender o Cinema e as imagens*. Lisboa (POR): Edições Texto & Grafia, 2008 (coleção Mimésis - Artes e Espetáculo), p.88.

¹⁷⁹ Sobre esse tema Cf. JOST, François. *Un monde à notre image: énonciation, cinéma, télévision*. Paris: Mériadiens/Klincksieck, 1992; GAUDREAU, André e JOST, François. *Le recit cinematographique: cinema et recit-II*. Paris: Editions Nathan, 1990.

O “mostrar” que pode estar ligado apenas à questão do ponto de vista, incorpora as questões relativas ao saber (com relação ao narrador e ao personagem) e logo a distinção entre “quem vê” e “quem fala”. Mais adiante, com Jost, já se pode ainda diferenciar o visto (ocularização) e o ouvido (auticularização) daquilo que decorre da percepção da personagem (focalização), assumindo somente em Gardies a introdução do destinatário (espectador) como um terceiro termo das relações de trocas entre o ponto de vista, mediante o conceito de polarização.

Tomando emprestado o termo usado por Stam (2009) com relação ao desenvolvimento das linhas teóricas do cinema, afirma-se que parte dos estudos sobre a voz no cinema pode ser agrupado dentro do que se considerou a “semiótica revisitada”. Neste campo, podem ser destacadas diferentes análises sobre a voz a partir de estudos sobre a enunciação filmica. O interesse sobre questões relativas a “quem vê”/“quem fala” num filme, assim como o posicionamento do narrador em relação à história, complementados pelas teorias sobre o discurso, cujas investigações sobre os dêiticos evidenciaram a presença e o posicionamento do espectador, abrem espaço para se pensar na voz dentro do debate entre as teorias da enunciação e as teorias narrativas, mais gerais.

Ainda quando se possa dizer que os modelos oriundos da teoria literária apropriados no passado, ainda sirvam de base para compreender o cinema (STAM, 2009), tem-se que a narratologia filmica passa a elaborar, neste momento, suas próprias concepções, sendo possível diferenciar análises quanto à representação, quanto à narração e quanto à comunicação num filme, conforme as descreve Francesco Cassetti e Federico di Chio em *Como analisar um filme* (2007). As questões relativas à enunciação, nesse sentido, poderiam ser enquadradas na última tipologia apontada pelos autores, ou seja, são questões que dizem respeito à comunicação dentro de um filme, uma vez que a produção de um enunciado gera um discurso (enunciado) que tanto pode ser narrativo, descritivo ou argumentativo. Portanto, o que interessa é entender como o ato de enunciação se manifesta e condiciona o enunciado.

Rompendo e, por vezes, prolongando o trabalho semiótico, os estudos sobre a enunciação filmica, inserem-se na década de noventa, sendo Marc Vernet o principal representante na França e quem se interessou pelas operações discursivas que transformam uma intenção autoral em um discurso textual, afirmando ser o texto filmico realizado “por” um produtor “para” um espectador (STAM, 2009). Já com Cassetti, a tônica recaía sobre os dêiticos (índices ou traços que remetem ao sujeito em

um discurso). O autor também identificou pelo menos três áreas de pesquisa na teoria da enunciação: a primeira, centrada no exame da presença do espectador no filme; logo, o exame do posicionamento do mesmo em relação às diversas configurações nos planos do filme e, finalmente, as pesquisas interessadas no rastreamento do espectador através do filme. Nota-se assim que o espectador parece despontar como peça fundamental para a compreensão filmica.

Contudo, a busca por definir a instância pela qual o filme se dirige ao espectador, revelou diferentes aproximações por parte dos teóricos, criando expressões como o “grande criador de imagens”, passando pelas de “narrador” ou por aquelas que, conforme já comentado, referem-se ao “foco”. Independente de qual seja a abordagem, fica evidente que havia de se distinguir o enunciador do narrador e mostrar finalmente quem era o “doador” da narrativa filmica.

Uma síntese entre as teorias da enunciação e da narração foi promovida por Gaudrealt e Jost mediante a afirmação de que os filmes são ao mesmo tempo diegéticos e miméticos, uma vez que “mostram” e “dizem” ao mesmo tempo. Assim, ao considerar o filme como produto de uma enunciação, isto é, a materialização discursiva de uma intenção comunicativa, os autores concebem o filme como história, dado que é o produto de uma narração. O termo “meganarrador” advém precisamente dessa ideia de ver o cinema como um lugar em que se podem combinar as funções do narrador no teatro e no romance (STAM, 2009, p.275).

Na fase tardia de Metz, encontram-se algumas preocupações sobre voz bastante relevantes a respeito do debate entre narração e enunciação no cinema. Em *A enunciação impessoal ou o lugar do filme*, livro de 1991, o autor retoma sua posição inicial, defendendo a ideia de que o cinema não é um discurso, mas uma *histoire*, expondo seu posicionamento contrário à perspectiva de Cassetti em sua busca pelos déiticos. Evidencia-se, assim, o interesse do teórico sobre a reflexividade autoral, expresso em termos do contraponto entre o foco e a destinação da enunciação.

O episódio da Casa de Hemingway serve para mostrar a impossibilidade da permanência de Sérgio como intelectual, revelando a natureza de suas relações com Elena, com Cuba, com a revolução e consigo mesmo. Conforme atesta um crítico italiano à época em que o filme foi lançado, especificamente esta sequência salienta o principal mérito do filme: a reflexão cinematográfica sobre a revolução sem a necessidade expressiva da revolução por si mesma, o que representa...

(...) uma transferência do interior ao exterior da Revolução para observá-la sem julgamentos subjetivos ou didáticos apoiado na fé absoluta da força da objetividade das coisas e não nas interpretações (...) Alea escolhe o caminho da dialética e a situa em diversos níveis estilísticos e ideológicos: subjetividade e documento, memória e reflexão, ambiguidade e tomada de consciência, compaixão e acusação, passado e presente, e sobretudo, o ponto de vista desde o qual a revolução é observada (SPILA *apud* FORNET, 1987, p.102)¹⁸⁰.

O duplo processo de observação-meditação que se desenvolve na narrativa sobre a revolução, coloca o autor, ou para usar um dos termos referidos anteriormente, o “mega-narrador” dentro e fora da revolução. Nesse sentido, o espectador está diante de uma revolução vista, mas não compreendida; o protagonista tenta ordenar os fatos, dado que a revolução é mostrada como um passado que ele tenta compreender mas que não situa o seu presente. Tudo o que acontece “antes da revolução” está sob a chave lírica (memória, nostalgia; momentos mágicos que o protagonista parece ter vivido intensamente) enquanto que o presente da revolução é visto de forma distanciada, uma vez que a contradição subdesenvolvimento e revolução permanece como um problema que o protagonista não é capaz de resolver. Sendo assim, a voz que descreve e analisa e que colaborou em boa parte do filme para dar o tom crítico, nesta sequência perde toda a sua autoridade, uma vez que já não pode sustentar seus argumentos tendo como contraponto as imagens que o deslegitimam como narrador-comentador do subdesenvolvimento; seu próprio discurso não se liberta de uma visão de mundo que não consegue superar. Desse modo, nesta sequência ficará evidente o posicionamento do autor do filme que, se até agora poderia ter sido considerado ambíguo, não deixa nenhuma dúvida de que lado está.

3.5.2 As palavras devoram as palavras

Há um tipo especial de pessoa com a qual temos que conviver, com a qual temos que contar, para nosso desgosto cotidiano, na tarefa de construir a nova sociedade. São aquelas que se creem únicas depositárias do legado revolucionário; as que sabem qual é a moral socialista e que institucionalizaram a mediocridade e o provincialismo; os burocratas (com ou sem “bureau”); aqueles que conhecem a alma do povo e falam dele como se fosse uma criança muito promisora da qual se pode esperar muito, mas a que se deve

¹⁸⁰ Minha tradução para: “(...) una transferencia del interior al exterior de la Revolución para observarla sin juicios subjetivos o didácticos, con una fe absoluta en la fuerza de la objetividad de las cosas y no en las interpretaciones (...) Alea escoge el camino de la dialéctica y la sitúa en diversos niveles estilísticos e ideológicos subjetividad y documento, memoria y reflexión, ambigüedad y toma de consciencia, compasión y acusación, pasado y presente, y sobre todo, el punto de vista desde el cual la revolución es observada”.

conhecer bem etc etc (...); são as mesmas pessoas que nos dizem a maneira com a qual temos que falar ao povo, como temos que nos vestir e cortar o cabelo; sabem o que se pode ou não mostrar, porque o povo ainda não está maduro para conhecer toda a verdade; sentem vergonha do nosso atraso e têm complexo de inferioridade a nível nacional. O filme também se propõe, entre outras coisas, incomodá-las, provocá-las, irritá-las. A elas também se dirige o filme (GUTIÉRREZ ALEA *apud* FORNET, 1987, p. 98)¹⁸¹.

Primeiro plano de um cartaz permite ler *Mesa redonda: literatura e subdesenvolvimento*, os nomes de René Depreste, Gianni Toti, Edmundo Desnoes e David Viñas, além de dia da semana e horário. Logo, um plano de conjunto mostra pessoas sentadas em um auditório observando atentamente as falas de um conferencista. Entre o público, identifica-se Sérgio. A todas essas imagens sobrepõe-se a fala em *off* de um dos conferencistas.

[*voz off* de Depreste]: A cultura em uma país subdesenvolvido só pode ser a operação... às vezes difícil e dolorosa pela qual um povo toma consciência... de sua capacidade de transformar sua vida social, de escrever sua própria história...

Nesse instante revela-se o dono da voz que prossegue:

[*voz in* de Depreste]:... Deve pegar o melhor de suas tradições para fazê-las dar frutos e se enriquecer das condições de luta de libertação nacional.

Assim como Alea, Edmundo Desnoes aparece no filme, reforçando a autorreferencialidade da obra. No livro, sua presença é mais indireta, aqui o próprio escritor interpreta a si mesmo.

[Desnoes]: Estábamos fora, a alguns passos dos cozinheiros e serventes negros da escola. Descobri que era um *spick*, termo pejorativo que designa os latinoamericanos, aos morenos do continente; aos quase negros... Agora sei que, ainda que eu pareça branco, anglo-saxão e protestante, sou um negro do sul... Todos os latinoamericanos são negros, discriminados, oprimidos, rejeitados, ignorados, estrangeiros nessa nova fraude que se pretende universal: o

¹⁸¹ Minha tradução para: “Hay una raza especial de gente con la que tenemos que convivir, con la que tenemos que contar, para nuestro disgusto cotidiano, en esto de construir la nueva sociedad. Son los que se creen depositarios únicos del legado revolucionario; los que saben cuál es la moral socialista y han institucionalizado la mediocridad y el provincianismo; los burócratas (con o sin buró); los que conocen el alma del pueblo y hablan de él como si fuera un niño muy prometedor del que se puede esperar mucho, pero al que hay que conocer muy bien etc etc (...); son los mismos que nos dicen como tenemos que hablarle al pueblo, como tenemos que vestirnos y como tenemos que pelarnos; saben lo que se puede mostrar y lo que no, porque el pueblo no está maduro todavía para conocer toda la verdad; se avergüenzan de nuestro atraso y tienen complejo de inferioridad a nivel nacional. La película se propone también, entre otras cosas, molestarlos, provocarlos, irritarlos. A ellos también va dirigida”.

estilo de vida norteamericano, o grande sonho branco dos Estados Unidos.

Interessante que durante todo o discurso anti-imperialista que proclama Desnoes, tem-se como pano de fundo a presença de um negro que prepara bandejas e serve água aos conferencistas.



Inconsistência entre o discurso do intelectual Desnoes sobre a discriminação dos latinoamericanos enquanto se vê um negro anônimo servindo aos intelectuais

Ao proferir as últimas palavras de seu discurso, o plano torna-se mais aberto e posicionando a câmera ao fundo da sala, Alea capta o negro em primeiro plano atravessando a sala em posse de uma bandeja nas mãos e deixando o palco dos conferencistas de pano de fundo.

[Toti]: Bom, agora é a vez do advogado do diabo, do que duvida também das dúvidas e que lhes pergunta: Senhores, não se dão conta de que as palavras que estão usando... subdesenvolvimento, subdesenvolvimento, subdesenvolvimento são doentes ou pelo menos doentias? Não se dão conta de que essas palavras talvez sejam ciladas da linguagem, cúmplices de uma cultura gasta, um ardil, um álibi lingüístico, uma trama linguístico-ideológica que pode levá-los à paz mental das formulas ?

Plano de Sérgio reflexivo...

[Toti]: ... inútil fugir do continente linguístico do subdesenvolvimento esquecendo que a contradição fundamental de nossa época não está

entre o imperialismo norte-americano e os três continentes subdesenvolvidos, mas a contradição entre o desenvolvimento impetuoso das forças produtivas no mundo todo e as formas e relações de produção do capitalismo, ou seja, entre a revolução socialista e o sistema capitalista em sua ultima fase imperialista.

Vários primeiros planos de outros rostos presentes na conferência: pessoas que desenham enquanto ouvem as falas, riem, fumam, ou se fazem interessadas...

[Viñas]: Por exemplo, você fala de contradição fundamental entre proletariado e capitalismo. Acho que assim fica completamente abstrato. As contradições fundamentais verificam-se na realidade; quando uma contradição fundamental se encarna transforma-se em guerra. Quero dizer que para mim a contradição fundamental não está, por exemplo, entre os proletariados e os capitalistas europeus, mas em uma área onde a guerra se materializa e mostra o que é uma contradição fundamental. Por exemplo, o Vietnã.

[Toti]: A discussão só se baseia em... se a contradição fundamental é uma ou outra... ou seja...

[Vinás]: Não, não, não... No plano intelectual marxista concordo com você, mas no concreto vejo que é outra coisa...

Enquanto Toti e Viña discutem, um plano de Desnoes acendendo um charuto mostra sua indiferença diante daquela discussão... Sugerindo ser esta imagem fruto de uma câmera subjetiva, aparecem os comentários de Sérgio:

[Sérgio em voz over]: E você aí em cima, o que faz com esse charuto? Sem concorrentes, deve sentir-se muito importante. Fora de Cuba, você não seria ninguém, mas aqui ocupa um lugar. Quem te viu e quem te vê Edmundo Desnoes...

Uma sequência de campo/contracampo mostra o combate imaginado entre o escritor Edmundo e Sérgio; ele com um charuto no canto da boca e Sérgio com seu cigarro...





Campo-contra-campo de Desnoes e Sérgio: dois intelectuais no subdesenvolvimento

Enquanto isso, alguém da platéia levanta a mão para fazer uma pergunta e interrompe o devaneio de Sérgio:

[*voz off*]: Qual é o seu nome pro favor?

[homem americano]: Jack Gelber, posso fazer uma pergunta em inglês?

[Jack Gelber]: sendo a revolução cubana tão original, por que recorrer a métodos arcaicos como a mesa redonda, por que não criar um método mais dinâmico para gerar uma interação entre a mesa e o público?

Traduzida ao espanhol por Desnoes que aparece no plano seguinte, a pergunta de Gelber causa risos na plateia, inclusive em Sérgio que pode ser visto num plano de conjunto. Se para Sérgio ainda havia alguma esperança em encontrar respaldo no discurso dos intelectuais latinoamericanos, a pergunta do norteamericano destroi qualquer possibilidade. Neste momento, o personagem se dá conta de que tudo o que ouvira até então perde o sentido, afinal mesmo os intelectuais ali presentes sendo de esquerda, não eram consistentes em seus argumentos.

Já fora do debate, Sérgio atravessa uma grande avenida, vazia enquanto a *voz over* medita...

[Sérgio em *voz over*]: Não entendo nada, o americano tem razão. As palavras devoram as palavras e deixam você nas nuvens a milhares de milhas de tudo. Como sair do subdesenvolvimento? Cada dia acho que é mais difícil. O subdesenvolvimento marca tudo. E você, o que faz aqui embaixo Sérgio? O que significa tudo isso? Você não tem nada a

ver com essa gente. Você está só. No subdesenvolvimento nada tem continuidade, tudo é esquecido, as pessoas não são consequentes... você se lembra de muitas coisas... demais. Onde está tua gente? Teu trabalho? Tua mulher? Você não é nada, está morto. Agora começa, Sérgio, tua destruição final.



A desintegração de Sérgio

Toda essa fala, muito marcada pela *voz-eu*, enfatizando uma conversa de Sérgio consigo mesmo, é sobreposta a uma sequência de planos de Sérgio sozinho; a medida que o seu discurso prossegue, a câmera aproxima-se cada vez mais do protagonista criando contraponto com as tomadas em PPV que serviram para caracterizar sua subjetividade. Neste momento é Sérgio quem é observado. Visto desde cima, ele é um objeto, cada vez mais insignificante. A sua insignificância, no entanto, não é mostrada pelo afastamento da câmera que o tornaria cada vez menor, senão pela aproximação; cada vez mais aprofunda, chegando quase a penetrar os poros da pele. O foco exagerado deste último *close-up* desintegra a figura de Sérgio confirmado o próprio postulado do narrador: “Agora começa tua destruição final”.

Esse plano evidencia a impossibilidade de Sérgio seguir com sua atitude de “intelectual” que não parte para a ação. Ele tomou a revolução como um simples desafio intelectual e tratou de analisá-la, julgá-la e opor à ela seu próprio código de valores, dominado pela ótica burguesa. Quando tentou sair de seu voluntário isolamento e desceu de sua “torre”– de sua “Vigía”– às ruas, temeu o mundo que viu: as mudanças que operavam no rosto da cidade, o desmanche definitivo de seu mundo e o surgimento de novas atitudes e valores que se manifestam inclusive no vocabulário. Tentou inutilmente moldar as pessoas ao seu redor (Elena) ou refugiar-se em suas memórias (Hanna, Francisco, as prostitutas que teve...). Mas como disse Elena assim que o conheceu (“Você não é nada”); Sérgio tinha sido alguma vez, mas agora já não era; quando muito era ele uma memória inconsolável.

Não apenas em Sérgio, mas nas referências a Nabokov, Hemingway ou Desnoes encontram-se as marcas que figuram as (im)possibilidades do escritor diante de uma nova sociedade que surge. A contradição “subdesenvolvimento e revolução” pede ao espectador a síntese. Ao opor a logorréia dos intelectuais à voz de Sérgio que, pouco a pouco, se cala, o espectador, agora, mais do que nunca poderá criticar o insustentável discurso do narrador; ter consciência é ainda muito pouco, necessário é tomar partido e agir.

Conclusão

Conforme atestam seus críticos, *Memórias do Subdesenvolvimento* marcou uma transição estética e ideológica no conjunto das obras de Alea, combinando dialeticamente o enfoque das massas e o “drama” individual e substituindo um tom mais doutrinário¹⁸² por uma postura mais crítica, reflexo de suas aproximações com outros cinemas, com outras artes, de questionamentos políticos e da adoção de uma atitude mais independente em relação ao próprio ICAIC, especialmente quanto à função do próprio cinema, entendido como “arma ideológica”.

Em Gutiérrez Alea, parece ser mesmo impossível separar o estético e o político, pois este último, longe de ser um elemento de propaganda, restrito ao comprometimento do cinema com a Revolução, revela entre outras coisas o posicionamento crítico do diretor: Alea “dirigi a câmera para os mesmos problemas em que se sentia submerso – implicitamente em *Memórias...*, explicitamente em *Hasta Ciento Punto* –, onde os protagonistas são também cineastas”..., trazendo o *distanciamiento* como chave tanto da estética quanto da política:

Em outras palavras, sua estética inclinava-se para o humor, a razão e a objetividade, enquanto que sua política era a de um espírito comprometido ainda que independente (CHANAN, 2001, p. 64)¹⁸³.

Partindo da obra homônima de Edmundo Desnoes, Alea não apenas ampliou as questões que já estavam colocadas pela narrativa literária (contradição entre subdesenvolvimento e revolução, papel do intelectual na nova sociedade), mas ressignificou seus próprios questionamentos (como transformar a relação espetáculo-espectador) o que torna *Memórias* terreno de “mediações” que colocam em evidência as práticas sociais e culturais e políticas. Desse modo, no fazer artístico aparece a meditação ensaística, a participação política ao lado das instituições e dos movimentos cinematográficos conjugando-os, sem hierarquias, dentro do projeto estético político e poético. Projeto, cujo fim último consistiu na preocupação com a recepção, isto é, fazer um filme que longe de um deleite pessoal, correspondesse à necessidade mais profunda do espectador: divertir e fazer pensar. A isso a pesquisa atribuiu um caráter pedagógico,

¹⁸² Por enfoque doutrinário entendemos a posição de Alea em defesa dos ideais revolucionários de forma explícita, como podemos ver em seus filmes anteriores: *Historias de la Revolución* (1960), *Las doce sillas* (1962) e *La muerte de un burócrata* (1966) onde a ênfase coloca-se sempre nas questões do grupo social e não dos indivíduos.

¹⁸³ Minha tradução para: “...su estética se inclinaba hacia el humor, la razón y la objetividad, mientras que su política era la de un espíritu comprometido aunque independiente”.

pois às vezes o espectador não sabe o que pode exigir do espetáculo, cabendo ao artista comprometido com a realidade que o envolve transformar também as necessidades da audiência.

O espírito investigativo de Alea debruçou-se notadamente sobre a relação espetáculo-espectador: questionou-se sobre a função social da arte, sobre a possibilidade de uma educação estética, sobre a historicidade dos mecanismos de identificação e sobre a capacidade modeladora de uma certa ideologia que associada ao dispositivo cinematográfico mantém as consciências adormecidas. Como solução, no nível teórico, encontra respostas em Brecht e Eisenstein. Como solução, no nível prático, realiza seus filmes. Em *Memórias*, anterior a essas reflexões reunidas em *Dialética do Espectador* encontram-se os germes do método dialético: “da imagem ao sentimento, e do sentimento à ideia (ou tese)”. Segundo Alea, um público crítico é, em última instância, aquilo a que deve aspirar todo artista, por isso *Memórias* não se contenta em apresentar como personagem central um crítico da realidade; seu principal objetivo é desconstruir seu ponto de vista, mas ao oferecer outros, conduzir o espectador a encontrar o seu próprio:

Em várias cenas Titón utiliza a imagem subjetiva do protagonista e creio que o faz em um esforço para reafirmar seu ponto de vista crítico, mais participativo, em busca da cumplicidade do público não tanto com o personagem mas com sua atitude questionadora, pois é essa justamente aquela que tenta resgatar da alienação ainda quando o personagem mesmo pareça condenado a desaparecer no meio da voragem (ÉVORA, 1996, p.186)¹⁸⁴

Conforme se mostrou ao longo dessa pesquisa, o personagem Sérgio parece desaparecer paulatinamente durante a fruição do filme e isso pode ser evidenciado tanto no trabalho com a textura das imagens, mas especialmente no silenciamento da voz over; mostrou-se, portanto, que há um questionamento profundo sobre a subjetividade do relato.

A análise das estratégias estéticas relativas à voz em *Memórias do subdesenvolvimento* foi acompanhada por um levantamento a respeito do tema inscrito na história das teorias cinematográficas, mas não apenas aí. Ao afirmar existir diversas

¹⁸⁴Minha tradução para: “En varias escenas emplea Titón la imagen subjetiva del protagonista y creo que lo hace en un esfuerzo por reafirmar su punto de vista crítico, pero participativo, en busca de la complicidad del público no tanto con el personaje como con su actitud cuestionadora, pues es esa justamente la que intenta rescatar de la enajenación aun cuando el personaje mismo parezca condenado a desaparecer en medio de la vorágine”.

“nuances” da voz neste filme, foi necessário valer-se de diferentes perspectivas de estudo para poder interpretar cada um dos sentidos a ela atribuídos neste filme particular. Mapeou-se as interpretações dadas à voz no seio da literatura cinematográfica (ou em diálogo com o cinema) de modo que contribuissem para se estabelecer uma classificação dos campos em que a voz pode atuar dentro da obra de Gutiérrez Alea para o cumprimento de sua função política, isto é, permitir a reflexão do espectador e sua posterior crítica.

Na vasta literatura sobre cinema, estudos específicos sobre a voz são mais escassos, apenas existindo artigos ou capítulos de livros sobre o tema, com raras exceções, como é o caso de *O olhar e a voz: ensaios sobre cinema* de Pascal Bonitzer (1976) e *A voz no cinema* de Michel Chion (1982)¹⁸⁵. De modo geral, os trabalhos que se dedicaram a este tipo de investigação são, em sua maioria, ligados à tradição francesa e muitos deles apresentavam viés psicanalítico. Embora o enfoque deste trabalho não estabeleça relações com a psicanálise, alguns conceitos trabalhados por esses autores foram extremamente úteis. Ao se preocupar primordialmente com o tratamento da voz como categoria espacial (voz *in, off, out, through, over, voix je*) estes autores investiram na construção de tipologias quanto aos lugares que as vozes ocupam no filme e que para esta pesquisa foi de grande valor.

Por outro lado, também se encontrou estudos sobre as implicações da voz para a constituição dos discursos filmicos no seio das teorias sobre a enunciação no cinema, sendo os trabalhos mais importantes *A narrativa cinematográfica: cinema e narrativa-II* (1990) de Gaudreault & Jost e *A enunciação impessoal ou o lugar do filme* de Christian Metz (1991)¹⁸⁶. Em outra perspectiva, também o trabalho de Robert Stam (2009), apesar de não tratar especificamente sobre a voz, foi uma fonte de consulta importante para as análises sobre a relação entre narrativa literária e cinema.

Algumas vezes, a voz foi compreendida como pivô das disputas pelo poder de representação em momentos-chave do desenvolvimento da arte cinematográfica, o que ressalta seus usos específicos de acordo a cada movimento ou estilo cinematográfico. Neste sentido, as reflexões sobre o de destaque da voz para efeitos de discussão sobre a relação entre saber e poder – mereceram destaque.

¹⁸⁵ Apresento os livros com títulos em português apenas para facilitar a leitura, no entanto, nenhum desses livros foi traduzido para o nosso idioma. As datas referem-se às primeiras publicações em francês, idioma original.

¹⁸⁶ Estes livros também não possuem sua tradução para o português.

Foram reunidas reflexões oriundas tanto de teóricos do cinema como também de outras áreas consideradas não-cinematográficas; incorporaram-se assim as reflexões das chamadas “áreas de fronteira” nos estudos sobre cinema como são as dos teóricos da oralidade, cujas reflexões permitem percorrer o filme “a partir” da voz. Ao cotejar as análises do filme com essas reflexões, esperou-se avançar na compreensão da voz em *Memórias* mediante o uso de categorias previamente definidas e, eventualmente na proposição de outras que pudessem ser mais adequadas para sustentar a tese empreendida: a existência de uma política da voz.

No livro, conforme já comentado anteriormente, o narrador fala de um lugar determinado, proferindo sua posição no mundo; é um escritor, intelectual, burguês, sendo a voz narrativa, em primeira pessoa, o que confere à história o caráter subjetivo do relato. Todas as reflexões que o narrador realiza ao avaliar seu presente ou seu passado permite ao mesmo um diagnóstico sobre a condição do homem latinoamericano subdesenvolvido, no entanto, preso à essa subjetividade ele demora para perceber-se também como subdesenvolvido. Não sendo capaz de reagir, mesmo diante da possibilidade histórica de transformação dada pela revolução, o narrador permanece reticente o que confere ambiguidade ao narrador.

No filme, o discurso crítico ultrapassa a voz subjetiva de Sérgio, tal como aparece no diário de reflexões alcançando no contraste com as imagens ou no contraponto com outras vozes terreno fértil para que a própria noção de crítica possa ser contextualizada e tornada objeto. Na aparente expansão das vozes (vozes de comentário do personagem, de outros narradores, vozes mediatizadas, vozes cantadas, vozes da leitura silenciosa etc) se atinge o domínio que o filme propõe: as críticas de Sérgio são infundadas, pois ele mesmo é sujeito-objeto do subdesenvolvimento e do qual não quer escapar, apesar de seu discurso. Este é o “ponto de vista” que o filme assume.

Do conjunto dessas vozes foi possível remeter-se tanto às vivências quanto às recriações das vivências do personagem, por meio de jogos com a memória que lembra, mas que também se esquece e nessa aparente subtração aparece também a fabulação de uma revolução. Além disso e sob um outro viés, o filme a partir da multiplicidade e da intermedialidade das vozes promove o acesso a *outra* memória – diferente daquela que está no livro –, pois agora a memória não só é narrativa, mas dramática. Da evocação à performatização das vozes de poetas, de personalidades históricas, literárias, dos cantores populares ou das emissões radiofônicas é possível também aceder à memória das mídias. Conforme comenta Barbero "o ponto de acoragem da indústria

cinematográfica no aparelho perceptivo das massas foram os gêneros; gênero não só como qualidade do relato, mas como o mecanismo a partir do qual se produz o reconhecimento – como chave de leitura, de decifração de sentido e como reencontro com um mundo (BARBERO, 2003, p.200)¹⁸⁷. Contudo, o autor afirma que na América Latina o cinema é ao mesmo tempo espaço de debate e de combate em que se faz visível o contraditório sentido da modernidade: "tempo do desenvolvimento atravessado pelo destempo da diferença e da descontinuidade cultural". Leu-se nesta pesquisa que o desmantelamento dos gêneros presente em *Memórias* é também resposta a essas questões; o espectador, em sua condição de participante da obra artística foi ampliado. Por meio da *colagem* enquanto método para um *cinema impefeito*, fez-se de *Memórias* terreno para se discutir a incorporação social do gesto produtivo, por exemplo, na contextualização do *filin*, enquanto retrato de uma cultura de massas.

No que concerne à diversidade quanto ao registro das vozes, aquelas consideradas *mediatizadas*, isto é, vozes emitidas por autofalantes, rádio, gravador, cenas de filmes, discos, televisão são bastante abundantes. Tudo funciona para reforçar o mecanismo de produção das vozes, sendo que estas aparecem como subprodutos da montagem e enquanto sons exacerbam seu caráter de “fabricados” e “construídos”. Em termos narrativos, essas vozes têm grande efeito na produção das memórias de Sérgio que se constroem também pelas mídias. As vozes que fazem parte de suas lembranças são vozes construídas, mediatizadas por um equipamento, cujo efeito tem também um sentido político: que papel teria os meios de comunicação para a mudança social esperada?

Por meio desse interesse direcionado para o *discurso social comunicativo*, o cineasta oferece vozes em confronto permitindo ao espectador questionar-se sobre a legitimação cultural do ritmo por meio da dicotomia entre um pedagogismo ilustrado ou um purismo romântico. Por meio da instalação de vozes antigas, vozes imemoriais, vozes míticas, vozes interiores, vozes ditatoriais Alea traz assim o embate entre mundos, entre tempos históricos, entre gêneros, entre classes sociais. Seu cinema tem por característica uma natureza mista: audiovisual por suporte e por condição, mas contendo os princípios de oralidade na “recepção e na leitura”.

Este cinema “em tensão” traz a presença de outros códigos para além daqueles

¹⁸⁷Minha tradução para: “el punto de anclaje de la industria cinematográfica en el aparato perceptivo de las masas fueron los generos; genero no solo como calidad del relato, sino que como el mecanismo desde el que se produce el reconocimiento – en cuanto clave de lectura, de deciframiento del sentido y en cuanto reencuentro con un mundo”.

próprios do texto puramente cinematográfico, promovendo intertextualidades e se realizando mediante dialogismos. É assim que a semiose entre os diferentes signos – do teatro, do cinema, da literatura – e as séries culturais aparecem refletidas em sua obra, permitindo examinar as funções estéticas exercidas por cada uma das linguagens adotadas no novo meio, tal como ele explica em *Dialética do Espectador*. Desse modo, algumas propriedades apontadas por Lotman (1998) sobre a linguagem cinematográfica poderiam ser aqui retomadas. Segundo ele, a linguagem artística une dois polos semióticos, ou seja, as coisas semióticas e a semiose mais desenvolvida, permitindo pensar que o cinema poderia então escapar do mundo dos signos, de certa organização própria a sua linguagem ao mesmo tempo em que enriquece a esfera semiótica social e artística. Pensar na função que cumpre o texto cinematográfico, neste caso, é perceber que ele gera novos sentidos, uma vez que o “texto” filmico passa a significar algo além do elo passivo de transmissão de informações. Para Lotman é esse “dispositivo pensante” que permite a criação de novos sentidos. Deste intercâmbio semiótico são possíveis, segundo o autor, processos comunicativos, a transformação da informação, a ativação da memória e, portanto, a transformação do sistema como um todo.

Considerando o texto de Desnoes como aquele material cru que Alea menciona, podemos pensá-lo também como um *dispositivo*, uma vez que o diretor já encontra no texto literário a voz como possibilidade comunicativa (a voz que porta uma função pedagógica) que o leva a colaborar na transformação do sistema (função do cinema no momento – cinema de alienação para cinema de reflexão-ação). Assim, recupera o *discurso* do intelectual presente na narrativa literária para diferenciá-lo, ampliando-o, alternando em vários momentos o foco narrativo, conforme já mencionado. Constrói desta forma interessantes espacialidades para a voz em seu jogo com a imagem, sem subordinação ou imposição de um código sobre o outro. Da crítica da condição do espectador diante do espetáculo, compreendeu-se que, neste filme, coube ao cineasta o compromisso de reintroduzir o poder do signo oral.

Referências bibliográficas

- ALEA, Tomás Gutiérrez. **Dialética do Espectador**. São Paulo: Summus, 1984.
- _____. Sobre cine y La literatura responden... **Cine Cubano**, n. 38, p. 2-7, 1967.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro, Zahar, 1989.
- ARNHEIM, Rudolf. El cine como arte. Barcelona: Ediciones Paidos, 1990.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papirus: 2004. (Coleção Campo Imagético). Tradução: Marina Appenzeller.
- _____. O cinema e a encenação. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2008. Tradução: Pedro Elói Duarte.
- AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina**: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea - Teorias de cinema na América Latina. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, M. Discourse in the novel in **Dialogical imagination**. 15.ed. Austin: University of Texas Press, 2004.
- BALÁZS, Béla. The Close-Up and The Face of Man. In: DALLE VACCHE, Angela (ed.). *The Visual Turn: classical film theory and art history*. New Jersey: Rutgers University Press, 2003.
- _____. Subjetividade do Objeto In: Xavier, Ismail (org). *A Experiência do Cinema. Antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilmes, 1993.
- BARBERO, Jesus Martin. **De los medios a las mediaciones**. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003.
- _____. **Oficios de cartógrafo: travessias latinoamericanas de la comunicación en la cultura**. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BARTHES, Roland. **O grão da voz**. Tradução: Anamaria Skinner. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1995
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas: v. 1.
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.
- BERNARDET, Jean Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**, metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.

BERTHIER, Nancy. **Tomas Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine**. Paris: CERF Colet, 2005. Collection 7E Art.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANIGAN, Edward. **Point of view in the cinema**. Gruyter Mouton, 1984.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre o teatro**. Tradução de Fiama Pais Brandão : [textos coletados por Siegfried Unseld] 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora SENAC; Marca D'água, 1996.

BONITZER, Pascal. **Le Regard et la Voix: essais sur le cinéma**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1976.

BURCH, Nöel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

BURTON, Julianne. "Individual Fulfillment and Collective Achievement – An interview with Tomás Gutiérrez Alea" IN: GEORGAKAS, D. & RUBENSTEIN, L. *The Cinéaste Interviews*. Chicago: Lake View Press, 1983,pp.155- 172

CAETANO, Maria do Rosário (Org.). **Cineastas latinoamericanos: entrevistas e filmes**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

CAMPOS, Haroldo. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CANTINHO, Maria João. Modernidade e alegoria em Walter Benjamin. **Especulo. Revista de estudios literarios**. Universidad Complutense de Madrid, ano VIII, n.24, 2003. Disponível em:<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/benjamin.html>. Acesso em: 17 de julho de 2009.

CAPA Robert. **Fotografias**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

CASSETTI, Francesco & DI CHIO, Federico. **Cómo analizar um film**. Barcelona (ES): Paidós, 2007(Colección Comunicación 172 Cine).

CASTRO, Astrid Santana. **Literatura y cine:Lecturas cruzadas sobre las Memorias del subdesarrollo** 2009. Tese (Doutorado em Ciencias Literárias – Departamento de Estudios Lingüísticos y Literarios, Universidad de la Habana, 2009.

CHANAN, Michael. **Memories of Underdevelopment**. Tomás Gutiérrez Alea, director and Inconsolable Memories. Edmundo Desnoes, author. New Jersey: Rutgers University Press, 1990.

_____. Titón y lo intertextual. **Temas** (Cuba) No.27, oct-dic 2001, pp.63-67.
CHION, Michel. **Audio-vision: sound on screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

_____. **La voz en el cine**. [S.l.]: Ediciones Cátedra, 2004.

CHIAPPINI, Lígia Moraes Leite. **O foco narrativo** (Ou a Polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Editora Ática, 1994.

CONTRERAS, Felix. **Porque tienen filin**. Santiago de Cuba (CUBA): Oriente, 1989.

DANEY, Serge. **A rampa**: Cahiers du cinema, 1970-1982. Tradução e posfácio: Marcelo Rezende. Coleção Mostra Internacional de Cinema. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005. Coleção Cinema 2.

DESNOES, Edmundo. **Memorias del Subdesarrollo**. Sevilha, ES: Mono Azul, 2006.

_____. **Memórias do Subdesenvolvimento**. Tradução de Elen Doppenschmitt. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2008.

_____. Sobre cine y literatura responden... **Cine Cubano**, n. 39, p. 1-13, 1967.

_____. **No hay problema**. La Habana(Cuba):Ediciones R, 1964.

_____. **Los dispositivos en la flor**. Cuba:literatura desde la revolución. Hanover (USA): Ediciones del Norte, 1981.

_____. **Memorias del Desarrollo**. Sevilha (ES): Mono Azul, 2007.

_____. El ultimo verano. **Punto de Vista**. Havana (CUBA):Instituto del Libro, 1967, pp.37-58

DOANE, Mary Ann. “A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço”. XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p.469.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. Sobre Literatura e Arte (coleção bases.16). São Paulo: Global Editora, 1986.

EISENSTEIN. Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ÉVORA, José Antonio. **Tomás Gutiérrez Alea**. Madrid: Cátedra, 1996.

FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Tradução: Julio Cesar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

FONSECA, Jair Tadeu da. Imagens do escritor e do poeta. Aletria - Revista de Estudos de Literatura. **Volume 8 - Literatura & Cinema**. Dez, 2001, pp.25-33.

FORNET, Ambrosio. **Alea: una retrospectiva crítica**. Havana, CU: Editorial Letras Cubanias, 1987.

FURTADO, Leonardo Ayres. **O cinema popular e dialético de Tomás Gutiérrez Alea.** 2007. Dissertação (Mestrado em Artes – Departamento de Artes, UFMG,2007.

_____. **O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991).** 2007. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, FFLCH-USP, 2007.

GENETTE, Gérard. **Figuras.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Palimpsestes:** la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982 (Collection Poétique).

_____. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães & Maria Antônia Ramos Coutinho. In: **Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas.** 2005. Belo Horizonte. 99 p. Extratos: cap.1, 2, 7, 40, 41, 45, 80.

HEMINGWAY, Ernest. **Contos de Ernest Hemingway**, vol.2, Civilização Brasileira, 1997.

JOST, François. **Un monde à notre image:** énonciation, cinéma, télévision. Paris: Méridiens/Klincksieck, 1992.

JAMESON, Friederich. As marcas do visível. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

GARDIES, René (org). **Compreender o Cinema e as imagens.** Lisboa (POR): Edições Texto & Grafia, 2008 (coleção Mimésis - Artes e Espetáculo).

GAUDREAU, Andre & JOST, Frannçois. **Le recit cinematographique : cinema et recit-II.** Paris: Editions Nathan, 1990.

GENETTE, Gérard. **Figuras.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Palimpsestes:** la littérature au second degré . Paris: Seuil, 1982 (Collection Poétique).

_____. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães & Maria Antônia Ramos Coutinho. In: **Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas.** 2005. Belo Horizonte. 99 p. Extratos: cap.1, 2, 7, 40, 41, 45, 80

KANG, Jaeho. O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. **Novos estudos - CEBRAP** [online]. 2009, n.84, pp. 215-233.

KURZ, Robert. Os últimos combates. Petrópolis: Vozes, 1998.

LAVRADOR, F. G. Focalização ou perspectiva diegética. **Estudos de Semiótica Fílmica. Fascinação e distância.** (Coleção Imagem e Som. Vol.1).Porto: Edições Afrontamento, 1985.

LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e Ideologia.** São Paulo: Edições Mandacarú, 1971.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I**: Semiótica de la Cultura y del Texto. Tradução de Desidério Navarro) Madrid, ES: Cátedra, 1996.

_____. **La semiosfera II**: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Tradução de Desiderio Navarro. Madrid, ES: Cátedra, 1998.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**: modelos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MANZANO, Luiz Adelmo. **Som-Imagem no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2003 (Coleção Debates).

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e Imaginário**. Porto Alegre:EDIPUCRS, 2002 Coleção Memória das Letras (11).

MESCHONNIC, Henri. L'oralité, poétique de la voix IN: REY-HULMAN, Diana (Orgs.). **Pour une Ahtropologie des voix**. Paris: Centre de Recherche sur l'Oralité/L'Harmattan, 1993.

_____. **Linguagem, ritmo e vida**. Tradução: Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

Disponível em: <<http://letrasuspdownload.wordpress.com/2009/08/28/flt0224-04-livro-linguagem-ritmo-e-vida/>>

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **L'énonciation impersonnelle ou le site du film**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.

MISKULIN, Silvia Cézar. **Os intelectuais cubanos e a política cultural da revolução (1961-1975)**. São Paulo: Alameda, 2009.

MONTOYA, Rigoberto Gil. La irrupción del cine en América Latina: modos de ver y de hacer. **Revista Ciencias Humanas**, Colômbia, v. 27, 2002, pp. 59 - 69

MOREIRA, Lucia Correia Marques de Miranda. Narrativas literárias e narrativas audiovisuais In: FLORY, Suely Fadul Villibor (org.) **Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais**. São Paulo: Arte &Ciencia, 2005, p.15-34.

MORUZZI, Peter. **Habana Before Castro**. When Cuba was a Tropical Playground. Utah (USA): Gibbs Smith, 2008.

MUÑOZ, Gerardo. La ciudad y la máquina en la pintura **Puente Ecfrático**. De ex(in)cusiones: arte, traducciones, literatura.

Disponível em: <<http://gerrypinturavisual.blogspot.com/2009/05/la-ciudad-y-la-mquina-en-la-pintura-de.html>>; consultado em: 28 de março de 2010.

OLIVEIRA, Edson Luís. *Novo cinema latino-americano: o discurso do exílio*. São Paulo, 1991, 207 páginas. Dissertação de mestrado. USP –Escola de Comunicações e Artes

OROZ, Silvia. De la Utopía al Desencanto. **Objeto Visual**, Caracas, VE, p.10-18, ago./dez. 2000.

_____. **Os filmes que não filmei**: Gutiérrez Alea. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

OVIEDO, José Miguel. Un personaje de Camus en La Habana. **Inti: Revista de Literatura hispânica**. Indiana (EUA), n.3, artigo 11. Disponível em: <<http://digitalcommons.providence.edu/>> Acesso em: 10 de mar. 2009.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Tradición y Modernidad en el cine de América Latina**. Madrid, ES: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

PECORI, Franco. **Cine, forma y método**. Tradução de Dolores e Giovanni Cantieri. Barcelona, ES: Editorial Gustavo Gilli, 1977.

PIRES FERREIRA, Jerusa. Cultura é Memória. **Revista USP**, São Paulo (24): 114-120, dez-fev, 1994/95.

_____. Voz, diálogo e semiosfera. In: SILVA, Ignácio Assis (Org.). **Corpo e sentido: a escuta do sensível**. São Paulo: Editora da UNESP, 1996. (Seminários e Debates). p. 91-95.

_____. **Armadilhas da memória**. São Paulo: Ateliê, 2004.

_____. Andrei Rubliov: impressões sobre o Tempo/Espaço. **Cadernos CERU**. São Paulo: CERU/USP, v.20, n.1, jun 2009.

POSADA, Francisco. **Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

PRIVIDERA, Nicolás. **Memorial del subdesarrollo: con los ojos abiertos**. 2008. Disponível em: <<http://ojosabiertos.wordpress.com>>. Acesso em: 04 jun. 2008.

RAMOS, Guiomar. **O Espaço Fílmico-Sonoro em Arthur Omar**. Tese de Mestrado apresentada na ECA(Escola de Comunicações e Artes) da USP, outubro de 1995.

RETAMAR, Roberto Fernández. **Diez preguntas (comentadas) para Edmundo Desnoes**. Casa de las Americas, (232)jul-septiembre, 2003, pp.115-120

RODRIGUEZ BRAVO, A. **La Dimensión Sonora del Lenguaje Audiovisual**. Barcelona: Paidós, 1998.

RUFFINELLI, Jorge. **Doce miradas (y media más) al cine de Tomás Gutiérrez Alea**. Casa de las Américas (203), abril-junio, 1996, pp.3-13.

ROBIN, Régine. **Le réalisme socialiste — une esthetique impossible**. Paris: Peyot, 1986.

RÓDENAS, Adriana Mendéz. Escritura, identidad, espejismo en "Memorias del subdesarrollo", de Edmundo Desnoes In: YURKIEVICH, Saúl (Org.) **Identidad cultural de Iberoamerica en su literatura**. Madrid, ES: Editorial Alhambra, 1986. p. 333-340.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 63, Outubro 2002: 237-280.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 2^a ed. São Paulo: Anablume/Fapesp, 2004.

SCHROEDER, Paul. A. **Tomás Gutiérrez Alea: The dialectics of a filmmaker**. New York: Routledge, 2002.

SILVA, Marcel. Perto demais se vê menos: a questão do ponto de vista na adaptação de Closer In HAMBURGUER, Ester (org.); SOUZA, Gustavo (org.); MENDONÇA, Leandro (org.); AMANCIO, Tunico (org.) **Estudos de cinema** (SOCINE, IX). São Paulo: Anablumme; Fapesp; Socine, 2008, pp.299-311.

SITUAÇÃO, e perspectivas do cinema latino-americano. Tradução de Amorim Chagas. **Revista de Cinema**, São Paulo, n. 1, p. 38-45, out. 1973.

_____. **Revista de Cinema**, São Paulo, n. 2, p. 46-51, nov. 1973.

WILLIANS, Raymond. Cultura. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2009 (Coleção Campo Imagético).

_____. **A literatura através do cinema**. Realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução: Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Teoria e Prática da Adaptação. Da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**. Florianópolis: jul-dez, 2006, n.51, pp.19-53.

Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/9775/9004>; Acessado em: 18 de junho de 2010

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**:multiculturalismo e representação. Tradução: marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**.Tradução: Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VILLAÇA, Maria Martins. A política cultural do governo e o ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos). In: **ENCONTRO DA ANPHLAC**, 5, 2000, Belo Horizonte. Anais Eletrônicos... Belo Horizonte: ICAIC, 2000.

Disponível em: <http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro5/mariana_villaca.pdf>

_____. **O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991).** 2007. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, FFLCH-USP, 2007.

WHELAN, Richard. **Robert Capa: a biography.** New York: Knopf, 1985.

XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema: antologia.** Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. O Olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n.2, p.126-138, 1997a.

_____. A personagem feminina como alegoria nacional no cinema Latino-American. **Balalaica - Revista Brasileira de Cinema e Cultura**, São Paulo, n. 1, 1997b.

_____. **O olhar e a cena - Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues.** São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

_____. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 3. ed rev. e aum. São Paulo: Paz e Terra, 2005 (a).

_____. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do cinema:** pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora SENAC, 2005. v. 1: p. 339-79. (b)

_____. O Estatuto da Imagem e da Voz no Documentário Contemporâneo. **Revista Diver-cidade.** Número Cinco - abril/maio/junho de 2005 (c). Disponível em: <<http://www.centrodametropole.org.br/v1/divercidade/numero5/5.html>> Acessado em: 28 de abril de 2008.

_____. Um cinema que educa é o cinema que [nos] faz pensar. Entrevista com Ismail Xavier. **Educação e Realidade**, v. 33, n. 1, p. 13-20, jun./jul. 2008. Disponível em:<<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/viewFile/6683/3996>> Acessado em: 13 jan. 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **A letra e a voz.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Permanencia de la voz. **El Correo:** una ventana abierta al mundo, Paris, n. 8, p. 4-8, ago. 1985.

ZUNZUNEGUI, Santos. **Pensar la Imagen.** Madrid: Cátedra, 1995.

Filmografía Consultada

HISTORIAS de la revolución. Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: IMDbPro, 1960. (81 min), negro y blanco.

LAS DOCE sillas. Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: IMDbPro, 1962. (94 min), negro y blanco.

CUMBITE. Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: IMDbPro, 1964. (82 min), negro y blanco.

LA MUERTE de un burócrata. Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: IMDbPro, 1966. (85 min), negro y blanco.

MEMORIAS del subdesarrollo. Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: IMDbPro, 1968. (97 min), negro y blanco.

UNA PELEA cubana contra los demonios. Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: IMDbPro, 1972. (130 min), negro y blanco.

LA ÚLTIMA cena. Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: IMDbPro, 1976. (120 min), Color.

LOS SOBREVIVIENTES. Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: IMDbPro, 1979. (130 min), Color.

HASTA Ciento Punto. Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: IMDbPro, 1983. (68 min), Color.

CARTAS al Parque. Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: IMDbPro, 1988. (87 min), Color.

CONTIGO en la distancia. Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. México: IMDbPro, 1988. (27 min), Color.

FRESA y chocolate. Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: IMDbPro, 1993. (408 min), Color.

GUANTANAMERA. Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: IMDbPro, 1995. (105 min), Color.

NOW. Direção: Santiago Alvarez. Cuba: IMDbPro, 1965 (5 min), negro y blanco.

MEMORIAS del desarrollo. Direção: Miguel Coyula. Cuba/EUA: IMDbPro, 2010 (114 min), color.