

**organização**

GRACILDA ALVES

IGOR LAPSKY

LUCIANO CABRAL

# A História que Ensinamos e o Ensino de História

*autografia*

EDITORA AUTOGRAFIA

Rio de Janeiro, 2015

# Sumário

APRESENTAÇÃO	7
INTRODUÇÃO	9
<b>Parte 1</b> Debates Teóricos e exercícios Metodológicos	
O HISTORIADOR E AS FONTES HISTÓRICAS José D'Assunção Barros	15
MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA SOCIAL: POSSIBILIDADES DE ABORDAGENS EM SALA Marcus Dezemone	62
EDUCAÇÃO AMBIENTAL: MATRIZES TEÓRICAS EM DEBATE NO LIVRO DIDÁTICO DE HISTÓRIA Felipe Marangoni Robledo	80
O PÚBLICO E O PRIVADO NA EDUCAÇÃO PARA A FAVELA: A NOVA PEDAGOGIA DA HEGEMONIA DO CENTRO DE AÇÕES SOLIDÁRIAS DA MARÉ (CEASM) Reginaldo Scheuermann Costa	99
SINGRETISMO EM PAUTA Joanice de Souza Vigorito	116
AS MEMÓRIAS DO <i>TRANSE</i> LATINO-AMERICANO: OS BASTIDORES POLÍTICO-CULTURAIS DOS FILMES <i>TERRA EM TRANSE</i> (1967) E <i>MEMÓRIAS DEL SUBDESARROLLO</i> (1968) Wagner Pinheiro Pereira Quezia Brandão	131
O TEMPO PRESENTE EM SALA DE AULA: ENGAJAMENTO E INOVAÇÃO EM DEBATE Igor Lapsky	164
O NOVO SÉCULO E A IDENTIDADE NACIONAL Verônica Moreira dos Santos Pires	179
<b>Parte 2</b> Antiguidade, Medieval e Práticas Pedagógicas	
A CASA, O TEMPLO E O PALÁCIO. CONFLITOS ENTRE CRISTÃOS E JUDEUS E SUAS REPERCUSSÕES NA MENTALIDADE ROMANA DO SÉCULO I - UM ESTUDO BREVE. Gilberto Aparecido Angelozzi	198

EDITORA AUTOGRAFIA  
Editora Autografia Edição e Comunicação Ltda.  
Av. Rio Branco, 185, sala 2105 - Centro  
Cep: 20040-007  
Rio de Janeiro

Capa e editoração eletrônica: Guilherme Peres

A História que Ensinamos e o Ensino de História

ALVES, Graçilda (org.)

CABRAL, Luciano (org.)

LAPSKY, Igor (org.)

1ª Edição

Abril de 2015

ISBN: 978-85-5526-038-4

Todos os direitos reservados.

É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais sem  
prévia autorização do autor e da Editora Autografia.



- Acadêmicas e Experiências Religiosas, CAROSO, C. & BACELAR, J. (Org.). Rio de Janeiro/Salvador: Pallas. 1999.
- SODRÉ, Muniz. O Terreiro e a Cidade – A forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.
- RAMOS, Arthur. A Aculturação Negra no Brasil. São Paulo: Nacional, 1942.
- VERGER, Pierre Fatumbi. Orixás. Salvador: Corrupio, 2002.

## AS MEMÓRIAS DO TRANSE LATINO-AMERICANO: OS BASTIDORES POLÍTICO-CULTURAIS DOS FILMES *TERRA EM TRANSE* (1967) E *MEMÓRIAS DEL SUBDESARROLLO* (1968)

Wagner Pinheiro Pereira<sup>1</sup>

Quezia Brandão<sup>2</sup>

**O** PRESENTE ARTIGO PRETENDE REALIZAR UM ESTUDO SOBRE os bastidores político-culturais das produções cinematográficas *Terra em Transe* (dir. Glauber Rocha, Brasil, 1967) e *Memórias del Subdesarrollo* (dir. Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968), as duas obras do movimento do *Nuevo Cine Latinoamericano* mais comentadas, discutidas, exibidas, premiadas, reeditadas e causadoras de polêmica a nível político e artístico. Os caminhos de realização de ambas as produções foram extremamente complexos, envolvendo um tempo amplo de concepção e escrita do roteiro. Com o filme *Terra em Transe*, temos uma rica representação dos principais problemas políticos enfrentados nos países latino-americanos, e um afastamento das principais explicações históricas e posições políticas acerca dessas sociedades, tendo como parâmetro o cenário de declínio do discurso

1. Professor de História da América no Instituto de História e no Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IH/PPGHC – UFRJ). Coordenador do Laboratório de Estudos Históricos e Midiáticos das Américas e da Europa (LEHMAE) e Editor-Chefe da Revista Poder & Cultura. E-mail: wagnerphistory@gmail.com

2. Mestranda em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisadora no Laboratório de Estudos Históricos e Midiáticos das Américas e da Europa (LEHMAE) e no Laboratório de Imagem, Arte e Metrópoles (IMAM). Membro do Conselho Editorial da Revista Poder & Cultura. E-mail: queziabrandao@usp.br



trabalhista-populista do período Jango e a ascensão do autoritarismo político com o Golpe Civil-Militar de 1964<sup>3</sup>, identificando-o como sintoma latino-americano. Por sua vez, com *Memórias del Subdesarrollo*, Tomás Gutiérrez Alea apresenta dialeticamente os problemas da Cuba pós-Revolução num cenário assolado pela “Depuração” política<sup>4</sup> e marcado pelo acirramento do estabelecimento de diretrizes da política cultural em 1968, convidando o espectador a uma crítica do papel do artista e do intelectual em um contexto de mudanças institucionais, implicando o subdesenvolvimento cultural, político e econômico latino-americano como o crônico problema da estrutura social cubana, explicando assim as falhas do projeto revolucionário, e voltando sua

3. Acerca da nomenclatura que designa o Golpe de 1964 como “Golpe civil-militar” ficamos com as perspectivas do historiador Marcos Napolitano: “Defendo a interpretação de que em 1964 houve um golpe de Estado, e que este foi resultado de uma ampla coalizção civil-militar, conservadora e antireformista, cujas origens estão muito além das reações aos eventuais erros e acertos de Jango. O golpe foi o resultado de uma profunda divisão na sociedade brasileira, marcada pelo embate de projetos distintos de país, os quais faziam leituras diferenciadas do que deveria ser o processo de modernização e de reformas sociais. [...] Entretanto, não endosso a visão de que o regime político subsequente tenha sido uma ‘ditadura civil-militar’ ainda que tenha tido entre os seus sócios e beneficiários amplos setores sociais que vinham de fora da caserna, pois os militares sempre se mantiveram no centro decisório do poder. [...] em nenhum momento o regime militar é visto como isolado da sociedade brasileira, mantendo-se no poder apenas pela força e pela coação. Trata-se de um regime complexo, muitas vezes aparentemente contraditório em suas políticas, que mobilizou vários tipos e graus de tutela autoritária sobre o corpo político e social, articulando um grande aparato legal-burocrático para institucionalizar-se, aliado à violência policial-militar mais direta”. Cf.: NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. pp.09-10 e 11-12.

4. Seguindo a historiadora Mariana Martins Villaga, “O processo político de depuração atingiu seu ponto culminante em janeiro de 1968. Nessa data foi realizado um julgamento, pelos Tribunais Revolucionários, do dirigente comunista Anibal Escalante (ex-presidente da coalizção Organizaciones Revolucionarias Integradas, que deu origem ao PCC) e de outras 36 pessoas, também acusadas de sectarismo ou microfación, após uma investigação conduzida pelas Forças Armadas e pela Seguridad del Estado. A “depuração” política garantiu, assim, a hegemonia dos “novos comunistas”, partidários leais de Fidel Castro no cenário político e cultural. Em meio a esse processo, foi oficializado o Partido Comunista de Cuba como partido único, em 1965, com predominância de ex-membros do M-26: em seu *Comité Central*, 2/3 dos militantes eram quadros provenientes do Exército Rebelde, o que garantia uma organicidade entre governo-partido-exército, os três denominados pelo mesmo grupo dos “novos comunistas” ou revolucionários como preferiam ser denominados os ex-membros do M-26. Cf.: VILLAGA, Mariana Martins. *Cinema Cubano, Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Alameda, 2010. Pp. 302.

preocupação para essas características essenciais da América Latina, que devem ser o ponto de partida de sua conscientização enquanto povo. Em meio a tudo isso, a estreia desses filmes agita a política de seus países e desfez um golpe forte na vida cultural latino-americana. Então, é desse tempo e desses lugares de construção das obras que este artigo pretende se ocupar, tentando compreender quais os fatores comuns e distintos estiveram envolvidos na enunciação destes discursos cinematográficos sobre a América Latina.

### Um Nuevo Cine para a América Latina

Ao longo da década de 1950 desenvolveu-se na América Latina uma importante cultura cinematográfica que está na base da teoria e da prática do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Grupos militantes de caráter esquerdista e católico progressista participam na criação de cineclubes, revistas especializadas e cinematecas. Além disso, vários intelectuais e artistas – Gabriel García Márquez, entre os famosos – participam da atividade cinéfila. Ao final dos anos 1950 já havia numerosos cineclubes e salas especializadas; fundam-se revistas com distinta duração (2 em Cuba, 3 em Argentina, 6 no Brasil e no Uruguai); criam-se as cinematecas de Havana (1951), de São Paulo (1956), do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1957), do Uruguai (1952), da Universidad de Chile (1962); celebram-se congressos de cinema, festivais e ciclos de cinema documentário e experimental no Rio de Janeiro (1952), São Paulo (1953), Uruguai (1954), México (1958), do Terceiro Mundo (Uruguai, 1967), etc.; em 1957 tem lugar o Congresso da OCIC em Havana; realizam-se estudos cinematográficos de distintas características nas universidades (São Paulo, Brasília, Havana, Montevideu, UNAM, Chile, Católica de Chile, Valparaíso, Santa Fé de Argentina, etc.) e criam-se escolas de cinema no México (1963) e, mais tarde, em Santo Antonio de los Baños, Cuba (1986).

O movimento que mais influenciou, inicialmente, foi o neorealismo italiano, ao qual as revistas dedicam uma grande atenção e cuja



admiração é evidente nos autores mais significativos da década. Para isso contribui também um bom número de cineastas que se formaram no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma. Também influenciou a escola documentarista britânica de John Grierson e Robert Flaherty, na qual participa o brasileiro Alberto Cavalcanti, antes de retornar ao seu país para dedicar-se à produção dos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e rodar documentários significativos, como *Araya* (1959). Outro referencial foi os filmes realistas mexicanos, como *Los Olvidados* (dir. Luis Buñuel, 1950) e *Espaldas mojadas* (dir. Alejandro Galindo, 1953).

A renovação dos novos cinemas na América Latina se relaciona a um contexto de: a) transformações e convulsões políticas, sendo a mais significativa a Revolução Cubana de 1959; b) a cultura cinematográfica criada que leva a teorização e a exigência de um cinema próprio; c) a influência dos novos cinemas, particularmente os europeus, mas também das cinematografias emergentes do “Terceiro Mundo”; d) as dezenas de cineastas formados nas escolas de Roma, Paris, Madri, Londres e Bruxelas; e) uma renovada produção artística e militante do cinema. Os autores mais importantes foram os brasileiros Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra; Santiago Alvarez, Tomás Gutiérrez Alea e Humberto Solas (Cuba); os argentinos Fernando Birri e Fernando Solanas; Miguel Littin e Raúl Ruiz, do Chile; e o boliviano Jorge Sanjinés. Em geral, a periodização do *Nuevo Cine Latinoamericano* é demarcada entre as décadas de 1960 e 1970, mas os limites são difusos. Em Cuba, inicia-se com a Revolução de 1959; no Brasil pelas obras precursoras de Nelson Pereira dos Santos como *Rio 40 Graus* (1955); no Chile, o início ocorre na época de Salvador Allende nos anos 1970. Maior dificuldade ocorre para demarcar o final – que em países como a Bolívia arrasta-se até finais da década de 1980 –, embora as ditaduras militares dos anos 1970 limitem a liberdade de expressão necessária e obriguem muitos cineastas a partir para o exílio. No entanto, o peso da renovação é desigual, como também são as cinematografias nos distintos países. Cuba, Brasil e, em menor medida,

Argentina lideram um movimento que é débil em outra grande cinematografia: a mexicana. Tem uma implantação relevante no Chile, Venezuela, Bolívia e Peru. Apesar dessa disparidade há uma reflexão teórica paralela à crítica cinematográfica mais equilibrada em todos os países e, assim, publicam-se manifestos e documentos que, na essência, reivindicam um cinema anticolonialista e revolucionário: *Estétyka da Fome e Estétyka do Sorho* (Glauber Rocha, 1965 e 1971); *Por um cine impuro* (García Espinosa, 1969); *Primera declaración del Grupo Cine Liberación* (1969), *Hacia un tercer cine* (1969) e *Cine militante: una categoría interna al Tercer Mundo*, de Solanas e Getino; *Cine revolucionario: la experiencia boliviana* (Jorge Sanjinés, 1972); *Por un cine militante* (Cine Popular Colombiano, 1970); *El cine: herramienta fundamental* (Miguel Littin e jovens cineastas da Unidade Popular, 1971); e *Dialéctica del Espectador* (seis ensaios reunidos de Tomás Gutiérrez Alea, 1980).

Os cineastas e intelectuais do *Nuevo Cine Latinoamericano* concebem o cinema simultaneamente como um fato social, cultural e político, destinado à conscientização e mobilização dos povos para criar uma ordem social e política que acabe com o imperialismo econômico e cultural, e contribua para a independência dos países. Em definitivo, o cinema deve plasmar um compromisso social e político de caráter revolucionário e deve também interpelar o espectador e transformá-lo em participante de suas propostas, construindo uma relação dialética.

A citada influência do neorealismo italiano e do documentarismo britânico estão na base da importância que tem o caráter documental neste novo cinema. Reivindicam-se uma estética própria em contraposição ao cinema dos países industrializados e ao realismo soviético (“Nem Hollywood, nem Mosfilm”, dizia Glauber Rocha). Há uma diversidade de estilos e de gêneros: o melodrama de tipo social, a inspiração na literatura oral popular (literatura de cordel no Brasil, e, sobretudo, naquela que se desenvolve na década de 1930) e os clássicos literários; o documentário militante, antropológico e indigenista; os filmes históricos de tipo didático; o ensaio cinematográfico, onde fica



difusa a fronteira entre o documentário e a ficção; o barroquismo, o tropicalismo e a experimentação do Cinema Novo, etc.

Em suma, o *Nuevo Cine Latinoamericano* repudia explicitamente o “espellismo” de copiar o modelo da indústria cinematográfica de Hollywood – que entra em crise na década de 1960 – e reivindica uma produção alternativa e independente, a partir de filmes de baixo custo, com equipamentos artesanais, financiadas em cooperativa ou por iniciativa de um diretor-produtor. Aceita-se como mal menor as ajudas estatais, embora estas tenham altos e baixos em função das convulsões políticas que se produzem.

### A América Latina em *Transe*: Glauber Rocha, a produção de *Terra em Transe* e o Brasil latino-americano da década de 1960

No Brasil o início da década de 1960 prenunciava, por um lado, incertezas políticas; por outro, uma euforia artística e revolucionária. Entre os resquícios de uma corrida desenvolvimentista desenfreada com o governo de Juscelino Kubitschek nos anos 1950, o conservadorismo de Jânio Quadros no primeiro ano da década de 1960, e o trabalho de teor populista/esquerdista de João Goulart – “Jango” – viu-se a guinada de expressivos movimentos de esquerda que ganharam vulto na década de 1960 com os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE). E daí que surgem os jovens cineastas Cacá Diegues (Carlos Diegues) e Leon Hirszman, que se uniram a Glauber Rocha e ao veterano Nelson Pereira dos Santos para construir a “lábula rasa” do Cinema Novo Brasileiro.

De 1959 a 1964, como afirma o historiador Pedro Alexandre Sanches, “encharcado de maniqueísmo de esquerda, Glauber Rocha iniciou a construção de seu ideário”. (SANCHES, 2000, p.33.) Havia um claro descontentamento de Glauber em direção à direita – obviamente – mas também à esquerda, visto que considerava ingênuas as tomadas de posição dos grupos militantes no Brasil. Havia também, de

certa forma, um cansaço eminentemente por parte do cineasta em relação a um sectarismo pátrio e cego, que afirmava uma desigualdade e mesmo uma rivalidade entre os países latino-americanos. Esse é o problema que, em *Terra em Transe*, aparecerá como a razão motivadora do filme: os problemas são latino-americanos e não exclusivamente brasileiros. Seu distanciamento da ortodoxia de esquerda já é anunciado no filme *Barravento* (1962),

[...] seu primeiro filme, (que) se utiliza ainda de estratégias engajadas ortodoxas, contando a história de um grupo de pescadores optados pelos donos da rede e do peixe numa isolada aldeia nordestina. O herói conscientizador Firmino (Antônio Pitanga), no entanto, já não é um herói linear, à moda ancestral. É contraditório, herói e vilão: rasga a rede do peixe e faz macumba para libertar seus pares cegados pela ignorância. (SANCHES, 2000, p.33).

Com *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964), Glauber rompe quase que em definitivo com essa ortodoxia, mesmo estando ainda envolvido absolutamente com a sua luta revolucionária, sendo um ano após isso que escreve o manifesto cinematográfico *Estéyka da Fome*.

O Golpe Civil-Militar de 1964, no entanto, mudou os rumos da caminhada política de Glauber, na medida em que todo o projeto revolucionário encontrou-se em ruínas com a instauração de um governo autoritário e de direita. Novamente, para Sanches, com o

*Golpe militar consumado, artistas de esquerda como Glauber viram em ruínas os projetos que vinham construindo dentro de um contexto progressista, desenvolvimentista, democrático. [...] De início as ideias de Glauber buscavam deseducação e reeducação simultâneas de um público acostumado a fórmulas prontas de cinema, com fins claramente políticos e estratégicos. Ora, se a democracia ruía, se são os militares truculentos e não mais os burgueses progressistas que comandam o país, como levar adiante um projeto dessa natureza?*



As antigas estratégias acabaram de se tornar obsoletas e não se aplicam ao cenário oposto ao imaginado no início. Que posição tomar diante do beco sem saída? Glauber Rocha optou pelo – ou foi conduzido ao – tortuoso viés de *Terra em Transe*. Se já não há mesmo público a quem dirigir um discurso fracassado, deixava de continuar tendo digressões sobre formas didáticas, populistas, até demagógicas. Mergulhava na auto crítica do fracasso, antecipando já a perplexidade e a agonia que explodiram após o golpe dentro do golpe, o castrador Ato Institucional n.º5. As ferramentas que utilizou para a auto crítica eram, ainda que por razões institutivas, perfeitamente antenadas com as emergências a que os anos 1960 assistiam. (SANCHEZ, 2000, p. 34).

O filme *Terra em Transe* é talvez um marco – em termos estéticos, políticos, narrativos e imagéticos – acerca do discurso cinematográfico latino-americano. Toda a sua construção está calcada em uma fragmentação narrativa, de efeitos sonoros desconjuntados e agressivos, de personagens icônicos: essa é a imagem da América Latina de Glauber Rocha.

Na primeira versão do filme – ou melhor, a versão original – o título constante do roteiro era “*América Nuestra (A terra em transe)*”. Em sua concepção primária, toda a história girava em torno de uma “história da América Latina”. O primeiro personagem, ao invés de Paulo Martins, chamava-se Juan Morales. A primeira versão fora escrita entre janeiro de 1965 e abril de 1966. E foi, porém, em sua estadia em Roma, que, partindo de *América Nuestra*, Glauber Rocha desenvolveu *Terra em Transe*<sup>5</sup>. O ponto de partida dessa trajetória era a matriz reflexiva e histórica de *Deus e o Diabo na terra do Sol*:

*Senti a necessidade de prosseguir a história de Manuel e Rosa correndo para um mar libertador. Esse mar banhava uma nova terra, esta*

5. O roteiro de *Terra em Transe* aparece, precisamente, depois da polêmica com seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, tendo 700 páginas, que mais convergiam para uma teoria histórica, política e cinematográfica do que para a história propriamente.

*terra estava em crise, dividida, esfaqueada – era uma terra possuída pelas paixões políticas e atormentada pelos problemas sociais”, de luz tropical e “mau gosto operístico nas mansões milionárias”, um “país ou ilha interior” onde os partidos “ofereciam ideologias fechadas, os capitalistas estavam às portas da falência, os escritores mudos, o povo esquecido de sua própria condição”.* (SANCHEZ, 1995, p.9).

Esse era um retrato da América Latina: a crise econômica, um fator inerente e crônico dos países latino-americanos; a contundente disputa entre uma direita cega e autoritária e uma esquerda – segundo o próprio Glauber – infantil, incapaz de ver os seus próprios problemas políticos e por isso mesmo mergulhada nas dicotomias ideológicas do Primeiro Mundo; entre o conservadorismo cristão, religioso e um populismo irracional e sem projeto; uma América Latina castrada culturalmente, incapaz de expressar-se por si mesma; e uma sociedade que desconhecia sua miséria – política, cultural e econômica.

A filmagem levou seis meses para ser concluída, da primeira sequência de filmagem à primeira cópia, um tempo recorde para filmagens no Brasil da época. Várias dificuldades se impuseram ao longo das filmagens, sobretudo devido ao plano de trabalho traçado por Zélio Vianna, pois foi necessário estilizar um novo país (*Eldorado*) no espaço da cidade do Rio de Janeiro. Cerca de 2000 pessoas foram mobilizadas para os trabalhos, começando pelos extras: camponeses, escola de samba, todos os representantes do povo, enfim, tiveram seu lugar na produção. A ideia do primeiro roteiro – situar a história em um país imaginário, mas que seria um modelo representativo para apontar as principais mazelas da América Latina – se funde a proposta do segundo (*Terra em Transe*) – que deveria, sobretudo, se passar entre o Rio de Janeiro e o Sertão. (SANCHEZ, 1995, p. 9.) Glauber Rocha afirma que, “não estava de acordo com as opções da esquerda armada [...]”, e por isso fez o filme *Terra em Transe* – ou melhor, idealizou-o em 1966<sup>6</sup>.

6. O filme queria tratar dialeticamente todas as questões que sufocavam os intelectuais latino-americanos e resvalavam na sociedade. Segundo a interpretação de Pedro Alexandre Sanchez, a



Em entrevista à Revista Artes, de 1967, Glauber Rocha é perguntado sobre a escolha de filmar *Terra em Transe* no imaginário Eldorado, ao que responde:

*Situei o filme no país interior de Eldorado porque me interessava o problema geral do transe latino-americano e não do brasileiro, em particular. É a consciência do barbaento, que significa momento de transformação. Antes do barbaento existe o "Transe". Depois de Deus e o Diabo, isto é, das dúvidas metafísicas, chegam as dúvidas políticas. Somente depois das crises morais o homem está preparado para a lucidez. Isto não é filosofia. É uma explicação do que é e por que Transe. E Transe também é a "crise em violência". Entre o Som e a Fúria, este momento entre o Som e a Fúria é o Transe. (ARTES, ago-set., 1967).*

Trama fílmica pode ser descrita da seguinte forma: "Terra em Transe, não-linear e alegórico, narra a trajetória do poeta, jornalista e aspirante a político Paulo Martins (Jardel Filho). Por meio do recurso de descrever o delírio que antecede a morte (Paulo foi baleado e agoniza), a vida do poeta é reprisada sem compromissos rígidos com cronologia ou com a narrativa clássica cinematográfica. É o transe agonizante de Paulo que define o ritmo do filme, num martírio de coma que dura os 115 minutos de projeção. Não se sucedendo informações fragmentárias de que Paulo foi, na juventude, apadrinhado por Porfírio Diaz (Paulo Autran), político de perfil direitista que almeja o cargo máximo no país alegórico onde se passa a história (Eldorado, 'país interior, atlântico', segundo as legendas do filme, e corruptela paródica do quinhentista El Dourado dos conquistadores espanhóis desbravadores da América Latina). Sabe-se que Paulo se envolveu emocionalmente com Sara (Glaube Rocha), militante comunista ortodoxa. Descobre-se que, por ideal e/ou influência de Sara, afastou-se do direitista Diaz e se ligou a Felipe Vieira (José Leangoy), líder populista de tendências esquerdizantes que também dança as altas posições políticas. Fica-se sabendo, mais tarde, que trata a infância depositada pelo padrinho Diaz, aliando-se ao poderoso empresário das comunicações Jílio Fuentes (Paulo Gracindo), com o objetivo de editar um demolidor documentário televisivo sobre o antigo tutor. Entende-se, afinal, que Paulo Martins foi traído, juntamente com Vieira – então eleito governador da província de Alecrim –, pelo mesmo Jílio Fuentes, aliado dessa vez à poderosa multinacional Explit (Companhia de Exportaciones Internacionales) e, de volta, ao senador Porfírio Diaz, para consumir o golpe de Estado pela deposição do então presidente Hernandez e coroação – literal – de Porfírio Diaz presidente de Eldorado. É movido pelo desalento do fracasso por todas as instâncias, da direita à esquerda, com parada no centro, que Paulo opta, em ação suicida, por classificar o cordão de soldados armados que abraça o palácio de Alecrim, atirando-se contra a corrente as barreiras militares em estado de sítio. Sem saída, prefere morrer a suportar o fracasso e ter de se acomodar aos novos tempos que virão. Morre ao som de júbilos, melancolias e cantidos". Cf. SANCHES, 1995, pp.34-35.

A produção de Glauber sofre muitas críticas duras, mas divide as opiniões. E para ele, a razão de toda essa conturbação repousava nessas mesmas características degradantes da cultura política e artística da América Latina. Sobre a recepção no Brasil, especificamente, Glauber afirma que:

*Aqui, a esquerda revolucionária, por ser colonizada, não entendeu o meu discurso preferindo adotar o de Régis Debret, avalizado pelo Fidel Castro, o que era um fenômeno de colonização. Eu já estava descolonizado desde 1959 e não tinha porque render homenagem ao sartreanismo de esquerda, porque Sartre ficou de esquerda em 59, com a Revolução Cubana. Então, já com consciência desse processo, eu não tinha por que estar ligado a esse sartreanismo do Debret romantizado pelo fidelismo, que deu na morte de Che Guevara. Esse processo eu já tinha descurtido. Enfrentei um debate violento aqui com a burocracia nacional e com uma parte da burocracia mundial, mas mantive o discurso do filme. (GASPARI, VENTURA & HOLLANDA, 2000, p.162).*

Deste modo, o filme traz a dialética política da própria construção do homem latino-americano, mas Glauber nega um reducionismo político da obra e a instrumentalização desta para este propósito específico, pois afirma que:

*Terra em Transe é um filme "sobre política e é um filme 'político'", na medida em que todas as obras atentas ao tempo em que vivem são "políticas". Mas Terra em Transe não pretende ser a "filosofia da política" porque esta não é minha função. (ARTES, ago-set, 1967).*

O filme é um agitador grave também na imprensa e na crítica em geral. Ele, desde sua elaboração veementemente em *Estétyka da Fome* diz que os elementos para a compreensão dos problemas sociais residiam em não apenas sentir a fome e viver a miséria, mas compreendê-las,



acusando o “colonizador” de ser incapaz de compreender esses males crônicos. Sérgio Motta, em redação ao *Correio da Manhã* de 9 de abril de 1967, sobre a disputa do filme no *Festival de Cannes* daquele ano, explicita os problemas de compreensão antevistos por Glauber:

*A Gazette de Lausanne diz que “Glauber Rocha assinou um filme muito pessoal, sobre o plano da forma e deu provas de um lirismo excepcional. Do ponto de vista das ideias exprimidas, em compensação, sua obra não é muito clara e perguntamo-nos se seu lirismo não encobre – muito habilmente – um certo confucionismo”. O matutino Sueco Svenska Dagbladet julga que “para o espectador que não tem as chaves das intrigas políticas que se processam na América Latina, essas nuanças se delineiam no filme de Glauber Rocha”. (CORREIO DA MANHÃ, 1967).*

Essa reação é compreensível na medida em que tomamos ciência da explicação de Glauber, em *Estética do Espectador*, acerca do caráter do colonizador e do colonizado. O problema da recepção do filme tanto entre latino-americanos quanto entre o estrangeiro europeu estava guardado sob uma espessa camada de inconsciência, que, para ser superada – ao menos em tentativa – gerava esforços filosófico, retóricos e até mesmo científicos, chegando ao ponto do estranhamento total, que acabava sempre por desembocar em um surdo poetismo sobre a realidade da América Latina. E Glauber entendia este diálogo de surdos da seguinte forma:

*A fome latina, por isso, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Ai reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (ROCHA, 1996, p.126).*

O caso mais alarmante desse fator de confusão – e também o mais irônico de todos – é o parecer de liberação de censura do filme<sup>7</sup>. A primeira ficha, de 19 de abril de 1967, indicava, em sua apreciação técnica, que o filme era “[...] tecnicamente perfeito no que concerne à fotografia, o som, porém, deixa muito a desejar”. (*FICHA DE CENSURA*. 19 de Abril de 1967.) Desta peculiar observação sobre a parte sonora do filme<sup>8</sup> decorre o primeiro indício alarmante das preocupações que vimos expressas no manifesto de Glauber. O filme, como se verifica ao examinarmos o a Ficha de Censura, além de apontado com este “problema”, é indicado como gênero *drama*, e sua exibição não é liberada sendo submetido à análise de comissão ligada ao DPF (Departamento de Polícia Federal). *Terra em Transe* tem uma música intensa, perturbadora, onde a todo o momento a simfonia se mistura ao som de tiros, de sirenes, de gritos, de choro, de discursos políticos, ou seja, a todo o tipo de ruído que estava além da própria trilha sonora. Esse recurso não era, nem de longe, um erro, e sim uma engenhosa artimanha para unir música e ruídos da vida cotidiana, política, festiva, combativa, criando um sentimento, uma sensação. A trilha de Glauber não é um adereço, um acessório cinematográfico estético; a música trazia a alma e o sentimento da estória.

7. Apesar da indicação no singular, devido às especificidades da narrativa, o trajeto do filme pelas redes da censura ditatorial é complexo e complicado. O processo de Censura do filme se estabeleceu em 10 de abril de 1967. Após iniciado, são emitidos pareceres em 11 de abril, 12 de abril, 13 de abril e 18 de abril, até que em 19 de abril sai a Ficha de Censura com a não liberação do filme. No mesmo 19 de abril sai o Pedido de Intendição e, ainda no mesmo dia, a Decisão de Intendição. No dia 24 de abril a Mapa filmes entra com um pedido de Certificado de Censura ao DPF. No dia 1º de maio é emitida a Decisão de Liberação, e somente no dia 3 de maio é liberado o Certificado de Censura. *Terra em Transe* volta a ter problemas com a Censura na década de 1970.

8. Além da questão cultural e histórica implicada por Glauber para a situação de desentendimento quanto ao padrão sonoro do filme, havia problemas de outra ordem, ao que Glauber chama atenção em “*um aviso aos intelectuais*”, na Folha de S. Paulo, acerca da exibição do filme *Idade da Terra*: “*Que o público e críticos, assim como os funcionários da Embrafilme, fiscalizem a projeção nos cinemas Carruso (Rio) e TopCenter: “A Idade da Terra” possui imagem e som de excepcional qualidade técnica – já testados nos projetores de Venezuela. Acontece que no Brizoly, forçadamente, o som é deformado para alto ou baixo. Bobinas são projetadas fora de ordem. Para que o público veja e ouça bem, é necessário que as projeções sejam perfeitas na medida do possível”*. Folha de São Paulo, S/d.



O parecer de liberação – emitido em 1º de maio de 1967 – trazia a seguinte ponderação: “Considerando ser sutil a mensagem ideológica contida na película examinada, somente percebida a um público esclarecido e que por isso mesmo não se deixará impressionar por ela.” (AN/DF. *Decisão de Liberação pelo diretor geral do DPF*. 05/05/1967). “Mensagem ideológica sutil”, “público esclarecido que não deixará se levar por ela”: essas são as marcas profundas do escuro absoluto da sociedade brasileira (e latino-americana) naquele momento. O diálogo surdo que tornava o filme incompreensível para alguns setores da sociedade, insignificante para outros.

Mas, se o filme é um código indecifrável ou inexpressivo por um lado, por outro, torna-se inspirador de movimentos que acabam por emblematicar boa parte daquilo que Glauber preconizava em suas teorias. Caetano Veloso, em depoimento sobre *Terra em Transe*, traz à tona o sentido do filme e do trabalho de Glauber, apresentando sua eficácia enquanto método para trazer o social à consciência, dizendo que:

[...] depois de *Terra em Transe* foi muito fácil todo mundo compreender que o programa do Chacrinha era muito bonito como representação do visual brasileiro [...]. Antes desse filme era muito mais difícil [...]. Então, toda coisa que se chama Tropicalismo em música, todo esse negócio, é muito vinculado a *Terra em Transe* (FONSECA, 1987, p. 55. Apud.: GERBER, 1982).

No jornal *O Globo*, de 10 de maio de 1967, temos a seguinte opinião sobre o filme:

Dentre as qualidades de “*Terra em Transe*” destaca-se a polêmica que produz no espectador consigo mesmo e deste para com os outros. Não uma polêmica que se resume ao gostar ou não gostar. Esta é muito simplista e não atinge a inteligência das pessoas. Mas a polêmica gerada pela reflexão na tentativa de se compreender a obra e descobrir-lhe os valores e os defeitos. Este fato é fácil de ser constatado.

*O público reage, coloca-se em “transe”. Embora as reações sejam as mais variadas e oscilam em diversos níveis, o fato é que “Terra em Transe” prova, instiga e excita o público, através de uma linguagem cinematográfica assistemática, nervosa, discursiva, moderna.* (O GLOBO, 10 de maio de 1967).

No relato acima, vemos todo o propósito do Cinema Novo sendo alcançado através do filme *Terra em Transe*. Um discurso cinematográfico que gera reflexão; se para Glauber Rocha o objetivo do cinema era fazer pensar, trazer o espectador à consciência a partir de um choque operado pela exposição da própria realidade, *Terra em Transe* era um trabalho de êxito. No avançar da matéria do jornal *O Globo*, no entanto, é assinalado mais uma vez o problema da comunicação do filme a maior parte dos espectadores, devido ao seu conteúdo demasiado profundo e poético<sup>9</sup>. É curioso ver, assim, como a linguagem cinematográfica de *Terra em Transe* causava um profundo estranhamento. Ora, se o objetivo era fazer refletir, antes de tudo, era preciso descolonizar o gosto, os sentidos, a percepção. Um público domesticado pelo Cinema Clássico, pelas grandes produções hollywoodianas, por vezes – quase sempre – não compreendia que o que importava não era apenas o conteúdo, mas a forma do conteúdo. Utilizar as narrativas convencionais para evocar o “transe” latino-americano seria retornar aos chamados *exotismos* preconceituosos que produziam mentiras a partir de verdades sobre a América Latina.<sup>10</sup>

9. O filme de Glauber Rocha se realiza sob o aspecto da polêmica que provoca, mas não se realiza inteiramente em termos de comunicação popular. Daí a impressão de confusão que fica em grande parte dos espectadores. [...] Existe [...] um conjunto de fatores que prejudicam a sua identificação com o público. A própria linguagem utilizada, o excesso de oratória, algumas cenas em demais alongadas e o desenvolvimento um pouco esquemático dos personagens, à exceção de Paulo Martins, que está bem caracterizado e definido. (O GLOBO, 10 de maio de 1967)

10. Os ataques e divergências prosseguem, e no dia seguinte à matéria do jornal *O Globo*, no jornal *Correio da Manhã* (11/05/1967), Antonio Moniz Vianna desfiava uma crítica feroz à produção de Glauber Rocha, dizendo: *O filme é ininteligível – nunca, como alguns talvez queiram, hermético, ininteligível no contexto e, com uma outra exceção, também em cada sequência, em cada metro. A possibilidade de seguir o deslocamento cronológico e espacial da narrativa*



Estes estranhamentos são previsíveis na proporção da carga simbólica do filme. Com *Terra em Transe*, Glauber Rocha não visou essencialmente trazer o espectador à imediata consciência, no momento em que assistisse ao filme. Estes estranhamentos, tão negativamente apontados pela crítica, são o primeiro passo para o despertar do “transe”. O inco modo, a confusão, a perplexidade, toda a gama de sentimentos provocados pelo filme vão atuar sobre o espectador latino-americano depois do contato audiovisual: procurar saber, questionar, despertar para a realidade que o cerca, ter ciência de sua miséria, de sua cegueira política e dependência econômica. E sobre isso, Avellar nos diz que “*esse entfenlamento*, *essa confusão causada pela narrativa cinematográfica “leva a um conflito entre a razão (que analisa o subdesenvolvimento) e o sentimento (a indignação que resulta da análise) [...]”* (AVELLAR, 1995, p.8.)

Até aqui, foi possível perceber como *Terra em Transe* é uma produção complexa, cheia de “poréns” que devem ser levados em consideração. É um filme que, atrás apenas de *Idade da Terra*, é uma construção cinematográfica para o futuro, e por isso mesmo, por diversas vezes, a cada momento em que especialistas em cinema e estudantes em geral apropriam-se do filme para discussão, produzem teses diferentes sobre ele. Em um texto de introdução ao trabalho de *decupagem* do filme, realizado sobre um grupo de análise fílmica da Universidade de Paris VIII- Vincennes, os autores vão dizer que:

*Em Terra em Transe, a escrita se afirma como processo e não como reflexo. Trata-se, então, de analisar as representações ideológicas produzidas por esta escrita, recusando-se a considerar a formulação política como o significado direto do filme, mas atribuindo-lhe também a instância e de significante (articulada a outros significantes) e de referente último, cujo sentido não pode ser apreendido senão na construção de sistemas de significação.* (GOMES, 1991, p.124).

é terminantemente negada pelo autor a qualquer plateia. Designio ou acaso? Talvez uma obra destinada à reeducação elite, com sutilezas e menções aos quais só os iniciados teriam acesso. (CORREIO DA MANHÃ, 1967)

Assim, cada fotografia de *Terra em Transe*, cada sequência, é pensada enquanto um conceito, marcadamente simbólico e alegórico, que constrói o argumento imagético sob o ponto de vista da própria experiência vivida. A câmera posiciona-se para criar o ambiente, o sentimento, a ideia, e não uma imagem narrativa como na linguagem clássica.

O filme foi, portanto, algo muito além de seu conteúdo interno e imediato. Percorreu o cenário latino-americano, brasileiro e o mundo, como algo muito além de uma obra de arte, ou de uma simples obra de conteúdo político. Sua proposta era densa, complexa e, inevitavelmente, causaria conturbações no cenário cultural de qualquer sociedade a qual fosse apresentado, pois mensagem era dilatada, fluida, não objetivando um alvo específico, mas com a preocupação de causar profundos abalos na estrutura. *Terra em Transe* tornou-se, dessa maneira, um modelo ideal para os países que aderiram o Cinema Novo às suas cinematografias, como os países andinos, por exemplo<sup>11</sup>.

### O subdesenvolvimento das memórias: Tomás Gutiérrez Alea e o espectador latino-americano

O filme *Memorias del Subdesarrollo* (1968), inicialmente intitulado *Páginas de um Diário*, nasce de um contexto muito intenso e complexo do Governo de Fidel Castro pós- Revolução Cubana de 1959. O

11. A historiadora Mariana Villega destacou a importância e a influência de *Terra em Transe* para os filmes e manifestos cinemanovistas que surgiram na década de 1970, ao que diz: “Julio García Espinosa dialogou com as idéias glauberianas em “Por un cine imperfecto” escrito em 1969, texto no qual reitera a justificativa do cineasta brasileiro de que o cinema latino-americano não tinha que ser tecnicamente perfeito, uma vez que o conceito de perfeição havia sido “heraldado das culturas colonizadoras”. No ano seguinte, escreve “En busca del cine perdido”, propondo que “el cine popular está en las potencialidades del cine actual como el hombre nuevo lo está en las potencialidades del hombre de hoy”. Posteriormente, no filme e no texto intitulados *Instrucciones para hacer un film en un país subdesarrollado* (escrito em 1975, filmado em 1992), desenvolveu sua tese do “cine imperfecto”, mostrando soluções práticas aos obstáculos existentes às dificuldades da produção cinematográfica em Cuba e defendendo o que chamou de “nueva política interesada”, presente, a seu ver, no filme *Terra em Transe*.” Ref.: VILLAGA, Mariana Martins. “América Nuestra”: Glauber Rocha e o Cinema Cubano. *Revista Brasileira de História*, vol. 22, n. 44, 2002, p. 499.



momento inicial da Cuba revolucionária, anterior ao I Congresso de Artistas e Escritores, de 1961, foi um período de grande eferescência cultural, congregando escritores, músicos, cineastas, para a reconstrução da vida artística no país a partir dos princípios revolucionários. Cuba agora era livre, respirava por si própria e precisava que seu ambiente cultural exprimissem isso. De todo modo, era preciso ainda que a arte fosse capaz de regenerar a sociedade cubana dos vícios intelectuais e estéticos legados pelos anos de dominação imperialista americana. A historiadora Sílvia Miskulin, conta-nos, porém, que,

*A efervescência política e artística que predominou nos primeiros anos daquela década deu lugar a disputas entre distintos grupos de intelectuais, que buscavam localizar-se e participar na definição destas políticas. O campo intelectual cubano não era homogêneo, as tensões e confrontos foram bastante frequentes entre setores da intelectualidade e as políticas culturais oficiais nas décadas de 1960 e 1970. (MISKULIN, 2003, p.165).*

No início dos anos 1960, tem-se, então, um acirramento de diatribes revolucionárias com as políticas oficiais instauradas pelo I Congresso de artistas e escritores cubanos. O marco deste novo momento político-cultural no país foi o discurso de junho de 1961 pronunciado por Fidel Castro – *Palabras a los Intelectuales* (Palavra aos intelectuais). Preocupado com o conteúdo das obras de artes, em geral, que iriam se produzir a partir de então, o líder revolucionário teceu longas considerações acerca da chamada “liberdade formal”, do medo da repressão e modelos culturais impostos. Mas o fundo moral de suas preocupações era, além de tudo, a ausência de um embasamento teórico ao processo revolucionário endossado por intelectuais orgânicos, destacando o exemplo da Revolução Russa de 1917. Assim, em seu discurso, Fidel Castro diz aos revolucionários, intelectuais e artistas, acerca do êxito da Revolução: “[...] nós, que tivemos uma participação importante nesses acontecimentos, não nos

julgamos teóricos das revoluções nem intelectuais das revoluções” (CASTRO, 1986, p.86.)

Desse Congresso nasce a Unec – União de escritores e artistas cubanos – que vai definindo, por meio das práticas – muito mais do que de leis e projetos – a política cultural. Só em 1968 é que ocorreria uma cabal (re)definição dessa política nos moldes do que ocorreria em 1961. Durante estes sete anos “à deriva” existiu um profundo sectarismo no ambiente cultural, relacionado aos embates entre os “dogmáticos” e o grupo (cabe dizer, majoritário) de comunistas contrários ao realismo socialista e à adoção do modelo soviético em Cuba.

Entre 1962 e 1968, período em que Tomás Gutiérrez Alea estava em intensa atividade cinematográfica, os chamados “dogmáticos” sofreram um considerável recuo por meio dos diversos escândalos provocados por denúncias, no processo chamado de Depuração contra o sectarismo (*Depuración contra el sectarismo*), onde muitos artistas e intelectuais foram incriminados junto ao Conselho Nacional de Cultura. Esse processo levou a um quadro de censura no ICAIC, como também o fechamento de suplementos literários, editoras, etc. Nesse ambiente conturbado e cheio de pressões, a posição de Alea é muito marcada desde antes da Revolução e até o momento em que começa a se posicionar cinematograficamente contra os excessos e erros da Revolução. Villalça mostra-nos que:

*Ainda que não fosse comunista, sua atitude política desde sempre foi de apoio ao governo instituído após a Revolução (1959) e ao regime socialista (1961), o que contribui para garantir-lhe lugar de destaque e recursos para a produção de seus filmes no Icaic. Como funcionário do Estado – posição sine qua non para a sobrevivência de um cineasta após 1959 –, Alea sustentou a condição paradoxal de intelectual “crítico e engajado”, problematizando os rimos tomados pelo socialismo cubano e expondo os chamados “erros da Revolução” através de metáforas, alegorias e narrativas em forma de parábola, ao longo de sua trajetória cinematográfica. (VILLALÇA, 2006, p.227).*



Esses "erros" da Revolução foram bem formulados em *Memórias del Subdesarrollo*, mas sua contribuição foi, sobretudo, em relação ao tratamento "estrutural" que deu aos problemas da Cuba pós-Revolução. O cineasta encontrou as razões para os problemas na cultura colonial latino-americana, na mentalidade subdesenvolvida e no apressado pelos valores éticos, estéticos e políticos do primeiro mundo.

*Memórias del Subdesarrollo* apresenta uma estória complexa e angustiante sob a perspectiva de Sérgio Corrieri, um intelectual pequeno-burguês que vê toda a sua família e muitos amigos partirem rumo aos Estados Unidos para fugirem do regime socialista após o triunfo da Revolução cubana de 1959. Por curiosidade, mais do que por expectativas concretas e objetivas, Sérgio permanece em Cuba para assistir o desenrolar dos acontecimentos, como se o país fosse um laboratório<sup>12</sup>, cheio de exotismo, onde algo inesperado podia acontecer. A trama se desenvolve entre o profundo conflito dos novos valores sociais e políticos e aqueles antigos, ambos levados com descrença por Sérgio, que começa a duvidar do papel do intelectual, do artista e da capacidade de um país latino-americano para conduzir uma renovação no pós-revolução.

Em entrevista a Silvia Oroz, o cineasta Gutierrez Alea explica as razões de ter escolhido um personagem pequeno-burguês e não um herói revolucionário exemplar (segundo a fórmula do realismo socialista) como protagonista do filme:

*O Che disse uma vez "Por que pretender buscar, nas formas congeladas do realismo socialista, a única receita válida?" Reivindicando para "Memórias do Subdesenvolvimento" a condição de um cinema partidário e militante dentro da revolução, porque acrescenta*

12. Essa imagem de Cuba como um laboratório fica patente na presença do telescópio que fica na varanda de Sérgio. Segundo Alea, "Ele usa esse objeto [o telescópio] constantemente para 'analisar' a cidade. O telescópio acaba se transformando num símbolo do personagem. É um símbolo tão importante para alguém que está vivendo em Havana como se a cidade fosse um objeto de laboratório [...]". Cf. OROZ, 1985, p. 107.

*complexidade à apreciação da nossa realidade, na medida em que provoca no espectador uma necessidade de pensá-la e questioná-la. Ao mesmo tempo em que pensa e questiona sobre si mesmo.*

*Essa mecânica gerou mal-entendidos e houve gente que dizia "Por que um filme com um anti-herói, um pequeno burguês que se desmorrna ante os olhos do espectador? Que tem isso a ver com a revolução?" Claro que tem a ver, porque através desse anti-herói começamos a se revelar uma série de impulsos que pertencem ao passado mas que ainda permanecem dentro de nós. Essa revelação se produz com a identificação que provoca esse homem que vai se desmoronando diante de nós, imerso numa realidade que está nascendo. Essa tradição é o que o filme tem de mais positivo. É por isso que o considero um filme militante, sem a necessidade da etiqueta do realismo socialista. (OROZ, 1985, p. 118).*

Em outro momento da entrevista, Alea enfatiza o impacto do protagonista sob a recepção do público espectador:

*Sérgio não é um personagem para se imitar – não tem uma série de virtudes óbvias – mas é contraditório, e por isso o espectador primeiro se identifica e em seguida o questiona. Suas atitudes estão de acordo com os valores da sociedade dominante até o triunfo da revolução: é um pequeno-burguês que se veste bem, tem um bom apartamento, mulheres lindas, um certo grau de instrução. Por isso, há primeiro uma identificação, que paulatinamente vai se transformando em crítica, devido aos questionamentos – despojados de qualquer participação – que faz da realidade: a situação externa ao personagem, que o espectador vê – pujante, vital, com novos valores –, faz com que se troque a identificação com Sérgio por aquilo que questiona: a realidade.*

*Aquele que questiona um mínimo a sociedade burguesa, e em primeiro momento sente simpatia pelo personagem, ao sair do cinema se questionará a si mesmo. Acho que esse movimento de identificação*



*e distanciamento é o maior valor do filme. O que importa é esse movimento, não só o distanciamento ou a identificação; porque o primeiro pode provocar tal alheamento que o que está ocorrendo perde o interesse; e o segundo pode alienar um personagem ou uma situação.* (OROZ, 1985, p. 110).

Após o filme *La Muerte de un burocrata* (1966), Tomás Gutiérrez Alea reuniu-se com Miguel Barnet. Seu propósito era entrar no século XVII cubano, no período colonial, mas sentiu que precisava de mais tempo, por ser um período da história do país de muito difícil acesso. Neste interim, Alea leu a novela de Edmundo Desnoes, *Memorias del Subdesarrollo*, e se interessou pelo seu enredo cheio de inquietações e insinuações. Escrito em 1965<sup>13</sup>, o livro de Desnoes conta, similarmente, a história de um burguês, chamado Sérgio, que decide ficar em Cuba após a partida de seus amigos e família depois da Revolução de 1959. O filme é um relato contundente e afixado da Revolução de 1959. Mesmo considerando a obra “nada cinematográfica” (OROZ, 1985, p. 103), Alea convida Edmundo Desnoes para produzir a adaptação junto a ele, sendo o roteirista. Alea contou que:

*Conversávamos sobre as ideias que tínhamos e íamos enriquecendo o personagem de Sérgio e as situações. Edmundo escreveu, mais tarde, um artigo em que diz que, quando viu o filme, se deu conta de que as coisas tinham significados diferentes para mim e para ele, e isso foi uma forma de enriquecer seus pontos de vista. Isso também manteve viva a relação porque dava possibilidade de avançar cada vez mais sobre a obra. [...] Como levar esse tema ao cinema? Desde o início do trabalho, estávamos de acordo em que manteríamos, por um lado, o ponto de vista subjetivo do personagem, mas situando-o constantemente dentro da realidade, vendo-o partir do nosso ponto de vista; isto é, com relativa objetividade.*

13. O livro só ganhou tradução para o português em 2008, por Elen Döppenschmitt.

*Para isso usamos uma mise-en-scène onde – às vezes – se repetiam os mesmos acontecimentos, visos de diferentes pontos de vista, estabelecendo assim relações diferentes para ver o mesmo objeto. Com o mesmo fim – e ao longo de todo o filme – intercalamos cenas de documentários, quando a trama permitia, e testemunhos filmados com a câmera oculta, para estabelecer uma relação mais direta com a realidade: ou seja, partíamos do mais subjetivo para aquilo que o cinema mais pode dar, em sua capacidade de aproximação com a realidade mais imediata. Isso criava também a possibilidade de diversos planos de leitura, e de constante julgamento do personagem. Embora o recurso fosse complexo, nos permitia observar de forma verdadeiramente crítica aquilo que nos rodeava, inclusive a nós mesmos.* (OROZ, 1985, pp. 103-104).

A experiência do filme foi muito produtiva na medida em que dois intelectuais/artistas cubanos, imersos em um turbulento período político para a vida cultural, que construíram uma obra autocrítica extremamente subjetiva e dialética. Ao que diz o cineasta:

*[...] partíamos do mais subjetivo para aquilo que o cinema mais pode dar; em sua capacidade de aproximação com a realidade mais imediata. Isso criava também a possibilidade de diversos planos de leitura, e de constante julgamento do personagem. Embora o recurso fosse complexo, nos permitia observar de forma verdadeiramente crítica aquilo que nos rodeava, inclusive a nós mesmos. [...] Não é um filme que critica de fora, como o personagem. A crítica que fizemos nos compromete – já que estamos dentro – portanto é, em boa medida, uma autocrítica, dirigida a um espectador a quem queremos questionar para que assumia essa mesma atitude.* (OROZ, 1985, p. 104).

*Memorias* foi a oportunidade que teve o cineasta de colocar muitas ideias anteriores em prática, mas sobretudo realizar um balanço crítico



que passeava da Comissão Revisora de Censura do governo Batista – a qual censurava cenas de cunho sexual/erótico – à censura que passou a estar submetida o ICAIC<sup>14</sup>. Villaca relata que:

*No meio cinematográfico, verificamos que, ao longo desse processo, não foram reprimidos, especialmente, cineastas comunistas ligados ao ex-PSP (minoria no instituto). A “depuração” no ICAIC foi um processo um pouco diferente: visou eliminar os mais subordinados ou pouco afinados como Alfredo Guevara, independente de sua orientação partidária original. Assim, alguns cineastas não marxistas que realizaram obras de conteúdo crítico ou cuja forma era considerada incompreensível pelo povo acabaram sendo silenciados ou sofreram um processo gradual de marginalização, dentro do ICAIC, que resultou, muitas vezes em sua saída do país. (VILLACA, 2010, pp.203-204).*

O filme precisava trazer as questões que perturbavam os intelectuais naquele momento. Sergio Corrieri é o elemento gerador de preocupação e identificação a esses atores sociais, ao mesmo tempo em que seu papel na trama, na forma em que foi construído, traz o espectador a uma visão crítica do cenário cubano de época. Cuba era um território morto para sua própria cultura e agonizava com a cegueira daqueles que não apoiavam as mudanças (os que foram embora) e da castração dos que ficavam, mas eram incapazes de enxergar a verdadeira Cuba latino-americana por baixo do grosso véu do dogmatismo político e artístico. Este era o subdesenvolvimento. A incapacidade de

14. O cineasta inclui no filme uma cena dedicada ao tema da censura, segundo conta em entrevista: “Uma era a cena no ICAIC, quando o diretor – amigo de Sérgio – vê pedaços de filmes eróticos. Quería fazer algumas considerações morais, éticas, em função dos cortes que a Comissão Revisora de Censura da época fazia. Esse órgão desapareceu com a revolução, e nós herdamos as latas com os cortes. [...] O sentido da cena, além do meu divertimento, apresentava um ponto de vista ético que me parecia importante: o fato de que o governo de Batista procurou ter uma imagem de moralidade enquanto assassinava abertamente nas ruas. Essa contradição põe em evidência a hipocrisia escondida por trás das atitudes dissimuladas face ao problema do sexo”, Cf. OROZ, 1985, pp.105-106.

pensar e progredir enquanto cultura. E é por essa razão que no ponto alto das angústias do personagem Sérgio, a cena da discussão entre intelectuais é introduzida.

A discussão traz um ponto reflexivo e teórico para a dialética do filme, que introduz o espectador no tão desgastado tema da contradição entre sistema capitalista e revolução socialista, entre proletariado e capitalistas. As reflexões cansadas e desiludidas de Sérgio desconstroem fundamentalmente o fundo abstrato dos debates intelectuais, forçando sua descida para a realidade imediata e exata: o subdesenvolvimento latino-americano. Ora, no pós-Revolução, com as “portas” vedadas ao sistema capitalista, era preciso voltar-se para a natureza interna dos problemas, tentar solapar as contradições inerentes a um país latino-americano, no caso Cuba. Tomás Gutiérrez Alea conta que:

*Na discussão dos intelectuais surgem algumas informações, que podem ser úteis, sobre o que significa o subdesenvolvimento e, dentro dele, a literatura. Mas, para Sérgio, isso tudo tem uma importância relativa. Então, quando ele sai do recinto, diz: “As palavras devoram as palavras”. O que acontece é que essa discussão passa por ele direto. Está tão distante das posições explicitadas pelo intelectual italiano como das dos latino-americanos. Não interessa a ele tomar um partido, olha para tudo de fora e rejeita. Essa situação se dá num momento em que se esgotaram para ele todas as possibilidades de se manter vivo em meio a essa realidade. Está tão consciente disso e diz a si mesmo: “E agora começa, Sérgio, tua destruição final” (OROZ, 1985, p.109).*

Essa mescla de cenas documentais, cenas da dramaturgia, somando-se ao complexo jogo de montagem, une-se em um propósito comum, tornando a estória mais eficaz e complexa. Alea explica que:

*É importante ver a utilização dos diferentes elementos em função de um objetivo. Por exemplo: para acentuar a desintegração social*



de Sérgio, colocamos o documentário 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 Léon 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 terminada com uma frase que diz: "Nenhuma das pessoas do grupo se reconhece como parte integrante do sistema que 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 (OROZ, 1985, pp. 108-109).

A obra cinematográfica de Gutiérrez Alea é, segundo suas próprias palavras, um exemplo de "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 (...)?" (ALEA, 1984.) Uma produção de fôlego, que funde as opiniões e é, felizmente, facilmente manipulável pela crítica internacional, favorecendo por vezes um posicionamento político, por vezes outro. Assim como afirmava Glauber Rocha acerca do pensamento político latino-americano, Alea também criticava o bipolarismo teórico, econômico, cultural, que grassavam as perspectivas sobre o terceiro mundo. Essa estrutura de pensamento levava à inevitável manipulação do conteúdo crítico e reflexivo das produções cinematográficas latino-americanas, e é o que se verifica sobre *Memorias del Subdesarrollo*. E isso era mais provável na medida em que, assim com em *Terra em Transe*, verifica-se um sensível afastamento da ortodoxia. Alea fez a seguinte declaração à Revista *Casa de las Américas*<sup>15</sup>, em 1980:

15. O texto de Alea, de título *Memórias de Memórias...*, foi publicado originalmente na Revista *Casa de las Américas*, de número 122, em 1980. O que utilizamos aqui foi extraído do apêndice do livro *Dialética do Espectador*, publicado no Brasil em 1984.

*Ingênuo ou perspicaz, o cineasta ficará para sempre, em maior ou menor medida, exposto à manipulação de sua obra em benefício de interesses diferentes dos que a motivaram. Pois também é verdade que em maior ou menor medida algumas obras são mais manipuláveis que outras. É conveniente assinalar que nem sempre as que parecem se ajustar mais aos cânones ortodoxos do ponto de vista político e ideológico acabam sendo as menos suscetíveis de manipulação.* (ALEA, 1984, p.94).

No sentido dessa construção operada pelo filme de Alea, Avellar vai nos dizer que:

*Nessa conversa que o cinema latino-americano constrói como uma tela – um realizador apanha a frase iniciada por outros e continua a tecer a ideia até que sua fala seja desdobrada/entrelaçada na intervenção seguinte –, esta conclusão, na aparência pequenina, ampla a reflexão que se desenvolveu a partir da ficção nascida do documentário, a partir do cinema militante, do filme que, preocupado em se inserir diretamente em uma ação partidária, se esforça para ficar preso à realidade quase como se na tela nem existisse filme algum mas apenas a realidade nele registrada, ali, presente, diante dos olhos, gritando aos ouvidos, ao alcance da mão. Alea volta a pensar o cinema como uma construção artificial. Retorna à meia voz algumas ideias gritadas por Glauber no final dos anos 60. O que na maior parte do tempo estava sendo pensado quase só em função do fragmento de realidade documentado, da objetividade, da fidelidade, do dado concreto do registro, passa a ser compreendido também (e principalmente) como uma abstração, como uma projeção do sentimento do realizador diante da realidade – e nem sequer necessariamente diante daquele particular pedaço de realidade visível na imagem. (AVELLAR, 1995, pp.272-273).*



Assim, *Memórias del Subdesarrollo* se alinha à proposta de *Terra em Transe* ao tentar implodir os sistemas de pensamento tradicionais que dominavam o modo de contar a história da América Latina, de fazer sua política, e de criar a arte dentro de sua cultura. Carlos Avellar ainda implica que:

*Numa certa medida, sugere Glauber em Terra em transe com Paulo Martins e em América Nuestra com Juan Morales, poesia e política não cabem numa pessoa só. Uma nega a outra, uma atrai a outra na relação dialética: na verdade é impossível renunciar ao desejo de reuni-las numa ação só: evitar a redução da poesia a uma atividade mecânica da atividade política. Esta é uma questão comum a nossos filmes. O cinema latino-americano contemporâneo nasceu como vontade transformadora da sociedade, antes mesmo de um gesto político capaz de efetivamente realizar a transformação. (AVELLAR, 1995, p. 311).*

*Memorias del Subdesarrollo* é, portanto, uma obra de confrontação dentro de um círculo fechado de diretrizes políticas de um governo revolucionário que chamou para si a responsabilidade de ser um ponto de partida para a mudança sócio-política na América Latina. Mas, meio que na contramão, realiza uma profunda contestação dos valores arrai-gados aos latino-americanos, demonstrando como, na figura de Sergio Corrieri, nada sabem sobre si mesmos, e como não se encaixam nem na nova sociedade, nem na anterior<sup>16</sup>. Isso porque a vida política e cul-

16. Essa questão aparece na própria dificuldade com que o cineasta teve ao decidir sobre o destino de Sergio na trama fílmica, segundo conta: “[...] Lembra-me do grave problema que foi o final. No roteiro, Sergio se suicidava, e no início já estaria morto: a estória seria um ‘flash-back’. Ao decidir por um final aberto – sem a morte do protagonista – não sabíamos como terminar o filme. A solução apareceu na movieira: decidimos pôr imagens de preparação de guerra na cidade, à noite. Dentro desse material havia uma tomada extraordinária – a câmera se move ao longo de uma rua com soldados e tanques ao amanhecer – que tinha a tensão que eu precisava para o final. Intercalamos esse documentário com cenas de Sergio no clímax de sua angústia, sozinho em seu apartamento, andando entre suas quatro paredes como se estivesse dentro de uma armadilha. Paralelamente, na rua, o povo se prepara para fazer frente a uma possível invasão. O roteiro

tural de Cuba (assim como de muitos outros países latino-americanos) antes da Revolução Cubana de 1959 era um espelho do modelo capitalista dos Estados Unidos da América; por outro lado, as mudanças processadas pelo novo horizonte político-institucional estavam relegando para si as diretrizes da política soviética. Ambos os modelos, aos olhos de Alea e a partir do filme, estavam fadados ao fracasso. Eles não expressavam a verdadeira América Latina, não davam conta de seus problemas reais e não eram capazes de fazer falar os povos colonizados que formam os países latino-americanos.

### **Glauber Rocha e Tomás Gutiérrez Alea: filmes para a América Latina**

A construção de *Terra em Transe* e de *Memórias del Subdesarrollo* é importante para pensar uma nova América Latina. Rompendo com os paradigmas cinematográficos dominantes e mesmo aqueles do Cinema Novo, no qual estavam inseridos, Glauber e Alea produziram com seus filmes discursos sobre a sociedade, a cultura e a política latino-americanas que transcenderam as perspectivas históricas e sociológicas tradicionais.

Trabalhar estes dois cineastas, sobretudo nesta perspectiva de um olhar latino-americano de suas trajetórias/obras cinematográficas, foi um desafio constante. Suas trajetórias, ao que podemos ver, foram muito distintas em termos políticos e institucionais. Glauber Rocha, muito mais ativo e polêmico jamais estabeleceu relações entre seu cinema e o governo brasileiro. Sua obra sempre foi independente e consequente desta independência. O discurso político de seus filmes – embora não sectário – era revolucionário por essência. A construção de

conhecida com o título de Sergio quando a polícia o encontrava morto por suicídio. Na montagem, entendemos que não era preciso levar as coisas a tal ponto. Seria mais dramático deixá-lo vivo nessa agonia e somente abrir a possibilidade de um suicídio, infarto ou outro final. Essa solução era menos complacente com o espectador, por isso foi melhor conectar o filme com a cronologia dos fatos: a primeira sequência é, então, a despedida da família, que vai para Miami”. Cf. OROZ, 1985, pp.114-115.



seu ideal artístico – e político – extravasou em grande medida os arquétipos convencionais do próprio Cinema Novo, sobretudo com seu projeto de um cinema tricontinental.

Tomás Gutiérrez Alea nunca foi um revolucionário como podemos compreender hoje o que foram os revolucionários de Cuba, como Fidel Castro, ou os militantes do M-26. Sua trajetória foi muito mais artística do que política; suas aspirações sempre foram mais subjetivas do que práticas. Ao contrário de Glauber Rocha, que traçou seu discurso político através de seus filmes, encadeando o pensamento e fazendo-o tomar forma a cada produção, Alea possui uma cinematografia muito diversificada e ampla (bem maior que aquela de Glauber, por que viu mais), tocando em diversos temas e períodos históricos. E em outro sentido, Glauber já tinha uma posição política muito bem consolidada desde o início de suas atividades, e o vetor discursivo apenas caminhou do Brasil para a América Latina por uma questão de construção narrativa de seu projeto. Alea, por sua vez, começa a sua trajetória respirando os ventos cinematográficos do *Centro Sperimentali di Italia*, passando a filmar a história da Revolução Cubana (e construí-la, propriamente), pelo menos de 1960 a 1976, passando pelo conhecido *Histórias de la Revolución* (1960), *Una pelea cubana contra los demonios* (1972) e *La última Cena* (1976). A exceção se estabeleceu com *Memorias del subdesarrollo* (1968) quando, motivado pelo cenário de censura do ICAIC e uma política cultural enquadrada institucionalmente, decide fazer um balanço crítico dos rumos da Revolução. É neste momento que o olhar pelo prisma latino-americano surge – retomando o fôlego fugaz que tivera o curta-metragem *Esta tierra nuestra*, de 1959 – para dar conta das mazelas socioculturais que faziam a Cuba revolucionária sufocar em meio ao fechamento político, a alienação popular e a cegueira intelectual.

A trajetória dos filmes de Glauber Rocha, já trazia consigo uma luta pela derrocada dos modelos latino-americanos de pensamento. Desde a implosão dos modos de relacionamento da vida no campo, no trabalho das regiões interiores do país, como em *Barravento* (1962),

passando pela crise de inconsciência e consciente com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), até o balço histórico e político de todos os problemas trabalhados nos filmes anteriores – a terra, o trabalho, o poder, a fé – feito por *Terra em Transe* (1967). Mas se Alea produziu uma inflexão ainda maior sobre o lugar do intelectual e do artista revolucionários após *Memorias del Subdesarrollo*, Glauber trouxe ao máximo o retrato da América Latina da qual falava anteriormente, com cores mais vivas e traços mais precisos, no filme *Idade da Terra* (1980).

A discussão única sobre os filmes *Terra em Transe* e *Memorias del Subdesarrollo*, e de seus respectivos cineastas, Glauber Rocha e Tomás Gutiérrez Alea, foi motivada pela convergência dos discursos cinematográficos no que tange a trabalhar os problemas políticos e sociais de um determinado país sob a ótica de uma história latino-americana, de raízes linguísticas comuns, de passado colonial, herdeira de uma economia de exploração (que permanece mesmo das independências, mudando sofisticadamente sua denominação de *Plantations* para *Comodities*, mas ainda assim referenciando a velha estrutura de exportação de produtos primários, que maninha a América Latina subordinada aos países do chamado Primeiro Mundo). Ambos estão falando da década de 1960, que em Cuba viu triunfar a Revolução que acabou degenerando na ditadura personalista de Fidel Castro e aliando-se ao modelo soviético; no Brasil, as esperanças de um desenvolvimento econômico promissor como fora legado pelos anos 1950 de JK e de um governo popular de discurso trabalhista, com Jango, viu o Golpe de 1964 ascender os militares ao poder e o crescente acirramento da ditadura com os Atos Institucionais, até chegar ao mais severo de todos, o AI-5, de 13 de dezembro de 1968, que levou a zero as possibilidades de liberdades políticas, de expressão e até mesmo de culto. Glauber e Alea detinham a posição de intelectuais e artistas em um momento em que as esperanças de uma renovação na sociedade latino-americana como um todo foram se perdendo quase que por completo. Logo, *Terra em Transe* e *Memorias del Subdesarrollo* trazem um panorama de reflexões completamente novo, e muito mais complexo sobre a América Latina.



## Bibliografia

- ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. São Paulo: Summus, 1985.
- AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina*. Teorias de Cinema na América Latina. São Paulo: Edusp, 1995.
- CASTRO, Fidel. *Palavras aos intelectuais*. (Discurso de junho de 1961). In: SADER, Emir (Org). *Fidel Castro*. Política. São Paulo: Ática, 1986.
- GERBER, Rachel. O mito da civilização atlântica. In: *Caetano fala de Glauber*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.
- MISKULIN, Sílvia Cesar. Os dilemas da Revolução Cubana: impasses da política cultural. In: COGGIOLA, Osvaldo (Org). *América Latina*. Encruzilhadas da História Contemporânea. São Paulo: Xamã, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- OROZ, Sílvia. *Gutiérrez Alea*. Os filmes que não filmei. Rio de Janeiro: Ed. Anima, 1985.
- ROCHA, Glauber. Entrevista. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *70/80 – cultura em trânsito*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Estétyka da Fome* (1965). In: PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Textos e Entrevistas com Glauber Rocha. São Paulo: Papirus, 1996.
- SANCHES, Pedro Alexandre. Terra em Transe e Panis et Circensis. In: *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- VILLAÇA, Mariana Martins. “*América Nuestra*”. Glauber Rocha e o

Cinema Cubano. *Revista Brasileira de História*, vol. 22, n. 44, 2002.

\_\_\_\_\_. *Cinema Cubano. Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

\_\_\_\_\_. Crítica e engajamento político no cinema cubano: ousadia e limites de Hasta Cierta Punto. *Rev. ArtCultura*. V.8, N. 13, jul-nov, 2006.



**organização**

GRACILDA ALVES

IGOR LAPSKY

LUCIANO CABRAL

# A História que Ensinamos e o Ensino de História

*autografia*

EDITORA AUTOGRAFIA

Rio de Janeiro, 2015