

“América Nuestra” — Glauber Rocha e o cinema cubano

Mariana Martins Villaça
Doutoranda História-USP

RESUMO

Este artigo é um desdobramento da pesquisa de Mestrado “Tropicalismo (1967-1969) e Grupo de Experimentación Sonora (1969-1972): engajamento e experimentalismo na canção popular, no Brasil e em Cuba”, e enfoca a relação que se estabeleceu nas décadas de sessenta e setenta entre o Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) e o cineasta Glauber Rocha. A relação entre o diretor do instituto cubano, Alfredo Guevara, e o cineasta brasileiro, através de correspondência mantida ao longo dos anos sessenta, culminou num período de trabalho de Glauber junto ao ICAIC, entre novembro de 1971 e dezembro de 1972. Analisamos a repercussão da obra glauberiana entre os cineastas cubanos e, de forma geral, sua participação no debate em torno do desenvolvimento do chamado *Nuevo Cine Latinoamericano*. Palavras-chave: Glauber Rocha; cinema cubano; cinema latino-americano.

ABSTRACT

This article develops some issues of my dissertation, called “Tropicalismo (1967-1969) e Grupo de Experimentación Sonora (1969-1972): engajamento e experimentalismo na canção popular, no Brasil e em Cuba”, and focuses the relationship between the Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) and the most important Brazilian filmmaker Glauber Rocha. He and Alfredo Guevara, director of ICAIC, exchanged letters since 1960. After being invited by Guevara, Glauber went to Cuba and worked at the Institute from november 1971 to december 1972. Based on these facts, this article analyzes the influence of the glauberian production on the Cubans filmmakers and his role in the debate about the New Latin-American Cine.

Keywords: Glauber Rocha; Cuban cinema; Latin-American cinema.

Nos anos sessenta, cineastas argentinos, chilenos, cubanos e brasileiros, tais como Fernando Solanas, Fernando Birri, Miguel Littín, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Glauber Rocha, compartilharam um desafio comum: a criação de um novo cinema latino-americano, que fosse esteticamente original, consolidasse uma identidade própria no panorama internacional, e que tivesse como projeto subjacente a reflexão sobre os problemas peculiares à América Latina como o subdesenvolvimento, o abuso do poder, as gran-

des desigualdades sociais, o autoritarismo, a luta pela democracia e, tangenciando todas essas questões, o papel do intelectual e do artista nesse contexto.

Com essas e outras preocupações, tais cineastas, alguns deles inspirados pela efervescente produtividade de Glauber Rocha, redigiram ensaios, assinaram manifestos, elaboraram teorias. A circulação desses textos, boa parte publicada na forma de artigo em revistas de cinema, assim como a divulgação informal ou comercial dos filmes produzidos, a troca de idéias e impressões acerca de *como* seria feito esse novo cinema latino-americano, estabeleceram um campo de discussão e sociabilidade bastante profícuo. A partir dele configuraram-se entrecruzamentos de influências, identificação de projetos e resultados artísticos muito interessantes, de características um tanto similares, ainda que sob propostas por vezes diferenciadas, como veremos adiante. A produção ensaística e o exercício coletivo de reflexão advindos desse debate é o objeto deste artigo, que visa analisar a repercussão da obra glauberiana entre os cineastas cubanos e, de forma geral, sua participação no debate em torno do desenvolvimento do chamado *Nuevo Cine Latinoamericano*. Cabe esclarecer que nosso enfoque está centrado na abordagem da relação entre os cineastas e não pretende analisar as obras fílmicas, a despeito de sua vital importância para estudos localizados na fronteira entre Cinema e História. Ao privilegiarmos os documentos escritos e a bibliografia existente acerca do tema pretendemos pôr em destaque *uma* das inúmeras questões de interesse comum para uma geração de cineastas que fez da atividade de reflexão, parte orgânica de seu fazer artístico.

A trajetória de busca de um *Nuevo Cine Latinoamericano* ganhou seu primeiro impulso no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, freqüentado nos anos cinqüenta por jovens como Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Fernando Birri e outros cineastas latino-americanos que compartilharam uma formação comum, cujos frutos se veriam especialmente nas décadas de sessenta e setenta. Dentre as referências presentes nessa formação destacavam-se o neo-realismo italiano, o cinema épico de Sergei Eisenstein e, em boa medida, o neo-surrealismo de Luis Buñuel, a *nouvelle vague* francesa e o *free-cinema* inglês. As tendências estéticas presentes na produção européia, aliadas à busca de afirmação da latino-americanidade em termos políticos e culturais, resultaram numa eclética combinação que constituiu a fôrma para a matéria-prima desse *Nuevo Cine*: o conteúdo político-social.

Em torno desse tema central os cineastas gravitaram e buscaram, dentro da pluralidade de referências estéticas, receitas possíveis para a representação da América Latina. Analisando textos, ensaios e artigos escritos nesse período, é possível detectar anseios comuns em suas tentativas de definição dos objetivos do novo cinema latino-americano. Propósitos como o de se criar uma linguagem própria, libertadora, de maneira que esta, mais que um instrumen-

to de denúncia, se convertesse em espaço de crítica e reflexão; mostrar a face do “verdadeiro” homem latino-americano; atingir o grande público; fomentar a idéia de América Latina como “Pátria Grande”, como costumava se referir Fernando Birri, são metas freqüentemente identificáveis nesses escritos de época, dentre os quais destacam-se o artigo de Glauber Rocha, de 15/10/1967, “Teoria e prática do cinema latino-americano”, na revista italiana *Avanti!*, o artigo de Fernando Solanas “Hacia un tercer cine”, em *Cine Cubano* núm. 55-56, de março de 1969; e o de Júlio García Espinosa, “Por un cine imperfecto”, também escrito em 1969 e publicado na revista peruana *Hablemos del Cine*, no núm. 55-56 referente a setembro/dezembro de 1970¹.

A própria definição de Cinema Novo de Glauber Rocha, pensado como um “fenômeno dos povos colonizados”, extensivo a toda a América Latina, encontra-se impregnada desse anseio de busca que amplamente predominava nos meios cinematográficos latino-americanos. O cineasta baiano anunciava: “onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo”².

Naturalmente, o projeto de dimensões continentais desse *Nuevo Cine* é perpassado por inúmeros outros projetos e movimentos de caráter nacional, com características próprias bem definidas. Este é o caso do Cinema Novo, no Brasil, emergente no início dos anos sessenta, do Cine Liberación, na Argentina, movimento liderado por Fernando Solanas e Octavio Getino, responsável por inúmeras produções entre 1966 e 1972, com ênfase em documentários voltados ao protesto e à conscientização política, ou do Cine Rojo, lançado na revista *Cine Cubano* em julho de 1969 através do manifesto “Jovens cineastas, a filmar!” Não obstante, a comunicação existente entre esses cineastas e entre os centros de produção cinematográfica vigentes nas grandes cidades latino-americanas (Buenos Aires, Cidade do México, Rio de Janeiro), seja por meio de festivais de cinema, seja através da circulação de artigos em revistas especializadas, produz um debate bastante rico, no qual idéias e conceitos são difundidos e incorporados à formulação de novas propostas. Podemos citar, como exemplo significativo dessa circulação, a trajetória internacional da célebre máxima glauberiana: “Uma idéia na cabeça, uma câmera na mão”, que, após sua enunciação em 1961 foi repetida aos quatro ventos, tornando-se uma espécie de “pai-nosso” de toda uma geração de cineastas³.

Assim, e levando-se em conta o fato de que praticamente todo diretor de cinema, nessa época, não se eximia de teorizar sobre sua obra e suas preferências estéticas, temos a configuração de uma campo bastante fértil em produções e declarações. Da mesma forma pela qual esse projeto de *Nuevo Cine* assume contornos próprios na fala e na obra de cada cineasta, os rótulos e conceitos divulgados e debatidos também ganham os sotaques peculiares de

cada país. Nesse processo, se estabelecem as similaridades e as correspondências que mencionamos no início deste texto, verificáveis, por exemplo, no parentesco existente entre a defesa dos “fotodocumentários” por Fernando Birri, o “cinema urgente” de Santiago Alvarez, e o “cinema popular” de Nelson Pereira dos Santos ou, num outro plano, entre o “cinema novo” glauberiano, o “tercer cine” de Fernando Solanas⁴ ou o “cine imperfecto” de Julio García Espinosa⁵.

Vejam, então, como se formam esses laços de identidade entre os cineastas e suas respectivas teorias sobre o cinema almejado para a América Latina.

No início da década de sessenta, Glauber Rocha e Fernando Birri já anunciavam as duas principais tendências que viriam a constituir o projeto do *Nuevo Cine* e ganhariam repercussão internacional: de um lado, o cinema que pretendia ser o retrato seco, “nu e cru” da realidade da América Latina; de outro, o cinema que também se dispunha a retratá-la, porém violentamente do ponto de vista estético e sem compromissos firmados com o realismo clássico. Essas duas linhas, que se mesclariam no fim da década, tinham expressão e ressonância equivalente no panorama da cinematografia brasileira. A explicitação dessa polaridade de tendências ocorre na Itália, em 1965, quando produções paradigmáticas de cada um dos estilos — as obras *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha — são exibidas ao mundo, dividindo paixões e opiniões⁶.

De uma forma ou de outra, era ponto pacífico, entre os cineastas, e preponderante a essa divergência, a idéia de que o cinema latino-americano deveria ter cara própria. Essa cara, hoje já não mais pensada em termos de unicidade, assim como a própria construção do que seja a América Latina (compreendida em sua “unidade dentro da diversidade”), era fervorosamente perseguida nos anos sessenta e foi a “liga” responsável pelos laços entre as diferentes opções estéticas.

Fernando Birri, participante entusiasmado dessa busca, afirmava no início daquela década: “antes del neo-realismo, lo americano”. E constatava, muito depois, em meados dos anos oitenta, a permanência candente dessa inquietação: “Del barro al oro, de la estética del hambre al hambre de una estética subversiva, del fotograma a la vida, esta es la grande arte en cuyo horno estamos ardiendo”⁷. Também nos anos sessenta, e não muito distante da posição de Birri, Fernando Solanas preconizava para seu “tercer cine”, genuinamente latino-americano, a possibilidade da “descolonización cultural”⁸. Enquanto isso, Glauber Rocha, em seu estilo messiânico, redigia o roteiro de *América Nuestra* (primeira versão do que seria *Terra em Transe*, escrito entre janeiro de 1965 e abril de 1966) profetizando que o futuro filme se converteria numa “História Prática Ideológica Revolucionária da América Latina”⁹.

Se “América Latina”, “subversão”, “descolonização” e temas afins são re-

correntes na produção artística e intelectual desses cineastas, por serem peculiares ao tom de denúncia entoado de forma consonante — apesar dos sotaques locais —, a receita da combinação estética desses ingredientes sofre variações segundo as concepções ideológicas pessoais, as políticas governamentais e as experiências e frustrações vividas ao longo de suas carreiras. Nesse ponto, chegamos ao momento em que laços são desfeitos e refeitos.

Evitando o risco de reduzir ou simplificar a complexidade dessa teia móvel de relações que define o debate e o percurso dos cineastas na busca do *Nuevo Cine*, focaremos nossa análise, a partir de agora, na trajetória daquele talvez considerado o mais polêmico: Glauber Rocha. Centraremos nosso foco no período de sua vida passado em Cuba, atuando no ICAIC, *Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos*, em sua relação com Alfredo Guevara, diretor do instituto, e na ressonância de sua obra junto aos cineastas desse país.

Apesar das atitudes polêmicas e de sua turbulenta vida pessoal e profissional, não seria exagero afirmar que Glauber Rocha, ao lado de Carlos Mari-guella — representante do Brasil na OLAS, Organização Latino-americana de Solidariedade (1967), assassinado em 1969 — foram algumas das personalidades brasileiras mais admiradas em Cuba, no final dos anos sessenta.

O cineasta brasileiro manteve, desde o início da década de sessenta, intensa correspondência com Alfredo Guevara, militante comunista nomeado diretor do ICAIC, instituto fundado em 1959, logo após a derrubada do governo de Fulgêncio Batista por Fidel Castro e o Exército Rebelde. A amizade de ambos nascera em função da proximidade entre a proposta de Glauber de constituição de um cinema latino-americano com identidade própria, e os projetos do ICAIC em divulgar o cinema cubano e utilizar esse meio como propaganda da Revolução.

Na lei de criação do ICAIC, núm. 169, publicada oficialmente em 20/3/1959 na *Gaceta Oficial de la República*, constavam certos princípios de conscientização política que viriam ao encontro, posteriormente, das aspirações do Cinema Novo brasileiro, movimento localizado entre os anos 1962 e 1967 e que teve Glauber Rocha como seu principal difusor, internacionalmente. Segundo essa lei, “El cine debe constituir un llamado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a solucionar problemas o formular soluciones y plantear dramatica y contemporaneamente las grandes conflictos del hombre y de la humanidad”.

Nesse anos, o impacto causado no meio artístico pela então recente Revolução cubana transparecia no discurso de Glauber, empolgado pelas idéias e pela ação guerrilheira de Fidel Castro e Ernesto Che Guevara. Num artigo publicado em Salvador, no qual descreveu as filmagens de *Barravento*, o cineasta se dizia inspirado pelo líder revolucionário ao compor sua proposta estética de expor exageradamente a miséria e “acuá-la como um gato no be-

co”, tal como havia procedido Fidel em Sierra Maestra, junto aos camponeses, fazendo o “tumor explodir”¹⁰.

Através de suas cartas, Glauber informava Guevara das produções cinematográficas em andamento no Brasil, suas posições sobre a conjuntura política nacional e enviava artigos pessoais sobre seus projetos, filmes e festivais estrangeiros. Também esclarecia Guevara sobre as tumultuadas relações entre o Cinema Novo e os cineastas filiados ao Partido Comunista, relatando as divergências da esquerda brasileira e os dilemas entre experimentalismo e engajamento, no Brasil tão intensamente vividos quanto em Cuba, apesar dos diferentes contextos políticos (implantação do regime militar brasileiro, a partir de 1964, e estruturação do regime socialista em Cuba, a partir de 1961). Em contrapartida, Guevara fornecia filmes cubanos, revistas do ICAIC (*Revista del Cine Cubano*), encomendava filmes brasileiros e pedia informações sobre certos cineastas que estética e ideologicamente interessaria divulgar em Cuba.

Nas cartas de Glauber a Guevara, podemos detectar a intenção do cineasta em convencer o diretor cubano a não se deixar cativar por cineastas e obras brasileiras que denunciassem a miséria e o subdesenvolvimento de forma convencional ou apologética, reiterando a estética “hollywoodiana” ou “colonialista”, como ele costumava chamar, da qual tomava como exemplo o filme *O Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte, de 1962. É nítida a intenção de Glauber em defender o Cinema Novo e atribuir à sua obra pessoal o espírito verdadeiramente revolucionário, do ponto de vista artístico e político, chamando a atenção para o caráter esteticamente conformista de certos cineastas engajados. Estas divergências nas quais o cineasta estava envolvido haviam se intensificado, no Brasil, a partir de uma polêmica gerada pela repercussão do filme *O desafio*, de Paulo César Saraceni, em 1965, e internacionalmente, como vimos, após a mostra de filmes latino-americanos na Itália, nesse mesmo ano, durante a qual filmes brasileiros dividiram apaixonadamente as opiniões.

Numa perspectiva mais ampla, a amizade entre Guevara e Glauber pode ser inserida numa relação de proximidade entre os cinemas brasileiro e cubano que já vinha de certo tempo. Antes da Revolução, Alfredo Guevara havia sido membro da Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, criada em 1951 por artistas e intelectuais opositores ao governo de Fulgêncio Batista, sob a direção do maestro Harold Gramatges, com a finalidade de debater as novidades do cinema internacional, promover audições de música contemporânea ou discutir questões estéticas. Dessa sociedade, dissolvida em 1960, também faziam parte Leo Brouwer (maestro que posteriormente se tornou diretor do *Grupo de Experimentación Sonora* do ICAIC, voltado à composição de trilhas sonoras) e os cineastas Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Alvarez e Julio García Espinosa. A presença do cinema latino-americano e o reconhecimento da produção brasileira sempre figuraram nessa sociedade que, em 1954, havia eleito

O cangaceiro, de Lima Barreto, como um dos melhores filmes do ano. Antes de serem incorporados ao ICAIC, em 1959, vários membros desse grupo fizeram parte da *Sección de Cine de la División Cultural del Ejército Rebelde*, onde produziram diversos curtametragens documentando os primeiros feitos do “governo revolucionário”, tarefa que consistirá numa das principais missões do instituto.

Quase dez anos depois, um evento internacional contribuiu para estreitar os laços entre o Brasil e o ICAIC: em 1963, alguns cineastas cubanos (dentre eles Santiago Alvarez) viajaram ao Brasil para participar de um ato de solidariedade pró-Cuba, em Niterói, no Rio de Janeiro, organizado por artistas, intelectuais e membros do Partido Comunista Brasileiro, dentre os quais encontravam-se figuras de renome como Luiz Carlos Prestes, Ferreira Gullar, Francisco Julião e Oscar Niemeyer.

Ao contrapormos as cartas de Glauber a esse evento, cujo objetivo era estreitar relações entre o Partido Comunista Brasileiro e o meio artístico-cultural cubano, podemos compreender a razão do empenho do cineasta baiano em atrair Alfredo Guevara para o Cinema Novo, uma vez que os canais institucionais davam preferência às produções reconhecidamente relacionadas ao Partido Comunista. Assim, pode-se dizer que incidia sobre o ICAIC, nesse início dos anos sessenta, uma influência brasileira proveniente de dois nichos cinematográficos: o do PC e o grupo ligado ao Cinema Novo, mais heterodoxo que o primeiro.

No ICAIC, além de Alfredo Guevara, os cineastas Tomás Gutiérrez Alea, conhecido como “Titón”, e Julio García Espinosa nutriram significativo contato com a obra e as idéias do cineasta brasileiro ao longo da década de sessenta. Após a divulgação de “Estética da Fome”, manifesto originalmente escrito como comunicação para a V Rassegna del Cinema Latino-Americano, realizada em Gênova, em janeiro de 1965, não foram poucos os espaços de discussão que se abriram em congressos e revistas para o debate desse manifesto estético e, por conseguinte, do próprio cinema latino-americano. Além de eventos promovidos na Itália, os I e II Encuentros de Cineastas Latinoamericanos em Viña del Mar, em 1967 e 1968, constituíram importantes fóruns de debate.

Encontramos em inúmeras produções cinematográficas cubanas do final da década de sessenta traços muito semelhantes aos dos filmes do Cinema Novo (câmera livre, enquadramento pouco convencional, montagem fragmentária, narrativa alegórica, etc.), e existem diversos artigos e depoimentos, como a publicação pelo ICAIC de uma “Revisión Crítica del Cine Brasileiro”, escrita por Glauber Rocha, que acompanham a repercussão de sua “Estética da Fome” no país.

Numa carta a Alfredo Guevara, em 1967, Glauber apresentou o projeto

de fazer um filme épico/didático sobre a história da luta armada na América Latina, em memória do guerrilheiro Che Guevara (morto nesse ano) e em co-produção secreta com o ICAIC¹¹. O projeto em questão, intitulado *América Nuestra*, nunca chegou a ser executado mas serviu de base ao roteiro de *Terra em Transe*, produzido nesse mesmo ano, e algumas das idéias nele esboçadas seriam aproveitadas posteriormente em *Idade da Terra*, lançado em 1979. Em termo gerais, pode-se dizer que inúmeras seqüências e até alguns personagens descritos no roteiro de *América Nuestra* são muito semelhantes aos de *Terra em Transe*, que apresenta ainda alguns traços em comum com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964.

Glauber assim o descreveu a Guevara, reiterando, ao final, a expressão usada por Che:

América Nuestra no pretende ser una cinta didáctica, pero sí una manifestación, una película de agitación, un discurso violento y también una prueba de que en el terreno de la cultura el hombre latino, libre de explotación, es capaz de crear. [...] haré una cinta radical violenta, divulgando abiertamente (y justificando) la creación de diferentes Vietnams¹².

496

O projeto de Glauber também se traduzia teoricamente: desse mesmo ano data “A Revolução é uma Estética” (*Eztetyka* em sua grafia original), manifesto que complementou a famosa “Estética da Fome” e que foi escrito sob inspiração dos discursos de Fidel Castro e trechos do livro *O socialismo e o homem em Cuba*, de Che Guevara. Nele, o cineasta criticava o neo-realismo italiano e defendia que “O cinema tem de entrar no território da linguagem assim como a América no território da Revolução”¹³.

A repercussão da Revolução cubana e a influência dos discursos de Fidel e Che se estendiam por todo o meio cinematográfico na América Latina. Assim como Glauber já havia se apropriado da epígrafe “*Crear dos, tres...muchos Vietnan es la consigna*” para propagandear seu roteiro de *América Nuestra*, no ano seguinte Fernando Solanas lançava *La hora de los hornos* (1968), produção referencial do Grupo Cine Liberación e cujo título é emprestado de uma frase de José Martí, citada por Che em “Mensaje a los pueblos del mundo através de la Tricontinental”. Dizia a frase: “*Es la hora de los hornos y no se ha de ver más que luz*”¹⁴. Fernando Birri, outro cineasta argentino ligado ao Cine Liberación também mantinha fortes vínculos com Cuba: em 1967 escreve, co-produz e interpreta *Sierra Maestra*, defendendo uma “guerra de guerrilhas cinematográfica”.

É preciso destacar que em Cuba, nesse período predominava, em termos de política cultural, uma orientação estética voltada ao realismo socialista e ao comprometimento do artista em ser, antes de tudo, um trabalhador a ser-

viço da Revolução, devendo este assumir o compromisso de levar a conscientização política às massas, através de obras didáticas e de fácil compreensão pelo grande público. A cobrança desse modelo de arte já havia sido feita no ICAIC em 1961, após a polêmica proibição do documentário *P.M.* sobre a boemia de Havana, filmado sob inspiração do *free* cinema inglês e dirigido por Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez Leal. A proibição de sua exibição pelo Consejo Nacional de Cultura, endossada por Alfredo Guevara sob o argumento de que o filme não seguia princípios e parâmetros desejáveis a uma obra realizada, direta ou indiretamente, sob os auspícios da Revolução, culminou em debates, manifestos e na publicação de uma série de discursos de Fidel Castro intitulada “Palabras a los intelectuales” e considerada, a partir de então, a primeira formulação de uma política cultural que se definiria concretamente ao longo da década. Como entender, diante desse rigor estético-ideológico, a proximidade entre Guevara e Glauber, e a aceitação do caráter alegórico de seu cinema pelo ICAIC, instituto submetido ao controle do Consejo Nacional de Cultura e, a partir de 1965, ao próprio Partido Comunista de Cuba, sob influência direta do modelo soviético?

Para respondermos a essa questão é necessário considerar a postura relutante do governo de Fidel Castro em adotar integralmente a política cultural soviética, uma vez que se buscava um socialismo “a la cubana”. Pesava também o prestígio pessoal de Alfredo Guevara junto ao governo Fidel Castro (respeitabilidade garantida por sua atuação como militante revolucionário) e a relativa autonomia que este garantia ao instituto, no qual atuava como uma espécie de mecenas. A autoridade indiscutível de Guevara no meio cinematográfico lhe garantia uma “flexibilidade institucional”, que podia se manifestar tanto no cumprimento de um dever — caso da proibição de filmes — como no direito a certas ousadias, como a criação, em 1969, de um grupo musical para a composição de trilhas sonoras, que tinha como proposta estética o experimentalismo. O aval para esse tipo de iniciativa estava na garantia, ao olhos do governo, de que o propósito da mesma se inseria na defesa e na legitimação da Revolução cubana. Assim, pode-se afirmar que a força do “discurso” de Glauber, sempre antiimperialista, efusivo no elogio à Revolução e em seus propósitos emancipadores do cinema latino-americano, suplantou o formalismo existente na estética de sua produção, atravessando a barreira da censura à arte não-convencional.

Além disso, vale lembrar a boa receptividade que o Cinema Novo tivera na URSS, nessa época, fato que contribuiu ainda mais para sua boa repercussão em Cuba e a difusão da fama de Glauber Rocha. É marco do reconhecimento russo da qualidade da produção brasileira desse período a realização, entre 17 e 23/12/67, da I Semana de Cinema Brasileiro em Moscou, após o sucesso, no V Festival de Cinema de Moscou, dos filmes *Menino de Engenho*

(Walter Lima Jr., 1965), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963), dentre outros¹⁵.

Indícios da repercussão da obra glauberiana em Cuba podem ser encontrados em alguns filmes do período. *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, por exemplo, tem aspectos bastante semelhantes aos de *Terra em Transe* (março/1967): ambos têm protagonistas em “crise de identidade”, que refletem sobre a situação sociopolítica de seus países, apresentam estrutura de colagem, narrativa não-linear, uso de planos pouco usuais e monólogos, mistura de estilos diferentes de cinema, trilha sonora composta de miscelânea de gêneros, dentre outros aspectos que mereceriam uma análise mais demorada. Certa influência das idéias glauberianas em Gutiérrez Alea ou, pelo menos, sua predisposição a experimentar novas linguagens, já podiam ser sentidas nas “Notas de trabajo” publicadas em *Cine Cubano* núm. 45/46, em agosto de 1967, nas quais descreve seu filme como “un lenguaje abierto (...), un collage”.

O reconhecimento de Glauber, sob o crivo socialista, foi avalizado pelos dirigentes revolucionários: Che Guevara, nessa época, chegou a se declarar fã de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e comparou sua importância para a cultura latino-americana com a de *Dom Quixote*, para a cultura hispânica¹⁶. Esse mesmo filme serviu de inspiração para *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969), ficção montada à maneira de documentário, em que o músico Pablo Milanés interpretou um cantor cego no papel de comentarista da história, a exemplo do personagem “cego Júlio” do filme glauberiano. De forma semelhante, a produção cubana *El hombre de Maisinicú* (Manuel Pérez, 1973), muito elogiada pelo cineasta brasileiro¹⁷, apresenta traços condizentes com sua proposta, abraçada pelo Cinema Novo, de criar uma espécie de gênero *western* terceiro-mundista.

Nesse sentido, questões presentes na “Estética da Fome”, como a inserção da realidade brasileira no contexto latino-americano, são reiteradas em sua “Teoria e prática do cinema latino-americano”, publicada em outubro de 1967 na italiana *Avanti!*, em favor de filmes que fossem simultaneamente violentos, épicos e didáticos. Tais idéias influenciariam não só a cinematografia cubana, como boa parte da produção ensaística dos diretores que incorporam as propostas glauberianas em seus projetos pessoais.

Nos anos seguintes, a admiração pela obra de Glauber só veio a aumentar em Cuba e em toda a América Latina após a premiação de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), agraciado com a Palma de Ouro no XXI Festival de Cannes. O cineasta encontrava-se no auge de sua fama e inspirava os cineastas latino-americanos a produzirem reflexões críticas sobre sua obra. O resultado dessa interação viria à tona por meio de publicações

que, no caso dos cineastas cubanos, ocorreram de forma espaçada entre os anos sessenta e oitenta.

Julio García Espinosa dialogou com as idéias glauberianas em “Por un cine imperfecto” escrito em 1969¹⁸, texto no qual reitera a justificativa do cineasta brasileiro de que o cinema latino-americano não tinha que ser tecnicamente perfeito, uma vez que o conceito de perfeição havia sido “herdado das culturas colonizadoras”¹⁹. No ano seguinte, escreveu “En busca del cine perdido”, propagandeando que “el cine popular está en las potencialidades del cine atual como el hombre nuevo lo está en las potencialidades del hombre de hoy”²⁰. 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 poética interesada”, presente, a seu ver, no filme *Terra em Transe*.

Já Tomás Gutiérrez Alea, naquela época consagrado como um dos mais respeitados cineastas cubanos, publicou nos anos oitenta uma teoria por ele batizada de “Dialéctica del Espectador”. Apesar de afirmar que cabia ao cinema extrapolar a representação da realidade, concordando com a crítica glauberiana ao neo-realismo italiano, Gutiérrez Alea enfatizava a responsabilidade do cineasta na tarefa da conscientização política, numa perspectiva diferente do posicionamento de Glauber. Dizia ele:

O cinema deve cumprir sua função social como espetáculo em primeira instância. Mas além disso pode — e deve — cumprir uma função de mobilizador da consciência do espectador. Isso na medida em que é um espetáculo, um fato estético que serve ao desfrute. O cinema mais eficaz enquanto obra de arte o é também em sua função mobilizadora²¹.

Diferentemente de Gutiérrez Alea, que partira das teorias de Glauber mas direcionara sua reflexão para defender um meio-termo entre o cinema político e o cinema-espetáculo, acreditando ser função inerente a essa arte a criação de uma nova realidade a partir da sua própria “irrealidade”, García Espinosa, que viria a ser diretor do ICAIC e vice-ministro da Cultura, fazia uma leitura mais engajada da obra de Glauber, salientando o que nela havia de comprometimento com o caráter de protesto, denúncia e disposição revolucionária.

O ano de 1969 foi marco do reconhecimento internacional do Novo Cinema Cubano, com a premiação em Moscou e em Veneza dos filme *Lucía* (Humberto Solás, 1969), *La primera caga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) e os do-

cumentários de Santiago Alvarez, todos com trilha sonora produzida pelo Grupo de Experimentación Sonora do ICAIC. Nesse mesmo ano ocorreu um episódio que aproximou os laços entre o governo cubano e a ALN (Ação de Libertação Nacional), a organização de esquerda brasileira mais acreditada em Cuba: o seqüestro do embaixador norte-americano no Brasil, que resultou na troca de sua vida pela libertação de quinze presos políticos, extraditados a Cuba.

Interessa-nos aqui chamar a atenção para a relação formal de solidariedade política que se consolidou entre Brasil e Cuba, no final da década de setenta, e a relação informal, no campo cultural, marcada pela proximidade existente, muito antes disso, entre o ICAIC e o Cinema Novo. Através de contatos como o mantido durante anos entre Glauber e Guevara, chegaram a Cuba inúmeros filmes brasileiros dos anos cinqüenta e sessenta, assistidos por cineastas que, posteriormente, revelariam em seus trabalhos identificação com determinadas estéticas e temáticas.

Tal identificação também se faria sentir na produção das trilhas sonoras dos filmes cubanos. Os filmes brasileiros dessa época utilizavam abundantemente música popular em suas trilhas, e é possível que esse dado tenha sido uma fonte de inspiração para a constituição do Grupo de Experimentación Sonora, por Alfredo Guevara, além da principal motivação por ele apresentada em seus depoimentos: uma viagem ao Brasil, em 1968, durante a qual tomou contato com o Tropicalismo e toda a diversidade da MPB, estimulando-se a criar condições para o surgimento de um movimento semelhante, em Cuba.

A maneira como Glauber Rocha montava suas trilhas sonoras era bastante admirada no ICAIC, uma vez que, apesar da forma multifacetada que freqüentemente estas assumiam ao serem compostas por inúmeras colagens de trechos musicais, não perdiam certo caráter épico ou contribuíam tão bem para a constituição do “clima” necessário, que a eficácia extrapolava o formalismo estético. A música, nos filmes glauberianos, sempre desempenhou papel fundamental, extrapolando a mera ilustração ou o realce às imagens e interagindo equilibradamente, enquanto signo sonoro, com todos os outros elementos da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, Paulo Perdigão afirma, em relação à trilha de *Deus e o Diabo*: “todas as seqüências enfáticas são portadoras de uma infra-estrutura despertada pela música, tanto em justaposição de som e imagem, quanto na subsequência da ação dramática e seu *eco musical*”²².

Ao descrever a trilha sonora da cena da morte do protagonista Paulo Martins, em *Terra em Transe*, Glauber explicitava sua intenção de misturar música e ruídos vários, procedimento que pouco se aproximava da orientação estética em voga, oficialmente, em Cuba inserida nos parâmetros do realismo socialista. Receitava Glauber: “Música e metralhadoras, e em seguida

ruídos de guerra. Não é uma canção ao estilo realismo socialista, não é o sentimento da Revolução. É algo mais duro e mais grave”. Em seguida, comentava quanto essa trilha sonora, coincidentemente, se identificava com o discurso de Che Guevara na *Tricontinental*, no qual afirmava que não lhe importava o lugar em que iria morrer, contanto que “no replicar das metralhadoras outros homens se levantem para entoar cantos fúnebres e lançar novos gritos de guerra e de vitória”²³.

Através desse comentário e dessa conveniente associação, percebemos a chave da fórmula que agradava aos músicos e cineastas do ICAIC: a combinação, em alguns momentos quase paradoxal, entre liberdade criativa e mensagem política. A utilização, nas tilhas sonoras, de referências musicais tão diversas, como o tom extremamente popular dos violeiros nordestinos em *Deus e o Diabo*, ou o peso erudito das músicas de Villa-Lobos, Bach, Carlos Gomes e Verdi presentes em *Terra em Transe* serviram de modelo ao emergente Grupo de Experimentación Sonora cuja produção receberia, anos mais tarde, os elogios do próprio Glauber, acrescidos do comentário de que o uso da música numa sociedade socialista era vital para que a coletivização fosse entendida “como um prazer”²⁴.

Em Cuba, todas as ousadias estéticas e excessos poderiam ser perdoados ou justificáveis na medida em que o propósito de se defender a Revolução e seus mitos fosse claramente verbalizado. Assim, a ambigüidade ou o estilo apoteótico presentes no discurso e na obra de Glauber eram tolerados em nome da bandeira da “arte revolucionária” por ele empunhada e recomendada aos cineastas. Estes, segundo suas palavras, deveriam se abrir ao “misticismo libertador latino-americano”, já que “a mais forte arma do revolucionário é o irracionalismo libertador”²⁵.

Glauber Rocha passou a morar em Havana a partir de novembro de 1971, a convite do próprio Alfredo Guevara, que lhe ofereceu total apoio institucional e apadrinhou seu casamento com a jornalista cubana Maria Teresa Sopeña, com quem viveria até setembro de 1973, inicialmente em Cuba e, após dezembro de 1972, em Paris.

A ida a Cuba se deu num momento em que o cineasta, compelido a deixar o Brasil dado o acirramento da repressão política sob o governo Médici, pretendia exilar-se num país que lhe oferecesse mínimas condições de trabalho. Apesar de tentativas de contato no Chile e na Europa, a opção pela ilha caribenha se apresentou como alternativa atraente, conciliando um antigo desejo e a oportunidade de filmagem oferecida pelo ICAIC.

A recepção do cineasta não poderia ter sido mais calorosa: sua chegada foi acompanhada de uma mostra retrospectiva de suas obras e o lançamento de *Der leone has sept cabezas* (1970), filme que, não obstante seu tom tragicômico (espantosamente carnavalesco para os parâmetros da cinematografia

cubana), denunciava o colonialismo através da “história de Che Guevara a Zumbi dos Palmares na África (...) onde o Che é ressuscitado pela mágica dos negros (...)”²⁶. Vale destacar que, apesar de ter sido elaborado também nesse ano, não há menção sobre a exibição em Cuba, nessa ocasião, de *Cabezas Cortadas*, filme que dá continuidade à temática da crítica ao autoritarismo, porém de forma mais “apocalíptica” que o anterior.

Alfredo Guevara, anos mais tarde, testemunhou:

Glauber tinha Havana a seus pés. Cuba paparicava os intelectuais estrangeiros que apoiavam o regime. Serviam como embaixadores da causa libertária. E Glauber era o intelectual do Terceiro Mundo de maior prestígio internacional²⁷.

O cineasta, em carta escrita de Havana nessa época, afirmou que faziam imenso sucesso os filmes *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1963); *Barravento* (1961) e *Deus e o Diabo...* (1964), de sua autoria, e declarou com o entusiasmo que lhe era peculiar: “os filmes nossos todas as semanas na tela, nossas músicas o dia inteiro no rádio”²⁸.

A ressonância internacional de suas idéias era enorme, nessa época, e inúmeros cineastas latino-americanos o citavam como um espécie de ideólogo do *Nuevo Cine Latinoamericano*: numa entrevista realizada em Cuba, em 1971, o cineasta chileno Miguel Littín, por exemplo, reiterava o slogan “Uma idéia na cabeça, uma câmera na mão”, conclamando os cineastas a seguirem essa proposta²⁹.

Em 1972, com a assessoria do bolsista brasileiro Marcos Medeiros, Glauber produziu, no ICAIC, *História do Brasil*, um documentário preto-e-branco, inicialmente com sete horas de duração, montado a partir da colagens de trechos de 47 filmes brasileiros pertencentes ao acervo do instituto, com o objetivo de sintetizar o “caos brasileiro”. A estrutura disforme dessa obra, ora épica e didática, ora alegórica, desagradou Alfredo Guevara, que retirou o nome do ICAIC dos créditos finais do filme, marcando, em dezembro desse ano, o final da temporada de conciliação entre o cineasta e o governo de Fidel Castro³⁰. Devido a esse rompimento, *História do Brasil* só viria a ser finalizado em 1974, em Roma, onde foi abreviado para 158 minutos.

Além da provável decepção de Guevara em relação ao filme, um outro agravante contribuía para o rompimento entre o instituto cubano e o cineasta brasileiro: Glauber vinha difundindo, cada vez mais categoricamente, as idéias que estão presentes em seu texto “Estética do Sonho”. Enquanto em “Estética da Fome” o cineasta constatava, em relação à América Latina, que “nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida”, defendendo uma estética calcada na premissa de que “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”, em “Esté-

tica do Sonho” o cineasta deixava de lado a violência em favor da defesa da irracionalidade como saída libertária: “quando o sonho irrompe na realidade ele se transforma numa máquina estranha àquela realidade, uma máquina tremendamente libertadora”³¹.

Nas entrelinhas, Glauber reivindicava a autonomia da arte e afirmava seu papel de vanguarda, uma vez que o artista, em sua opinião, poderia criar uma linguagem que antecipasse a realidade, ao constatar que “a arte marcha diante da política, seu poder é mais forte e livre”³². Não é difícil supor que tais idéias, em Cuba, causavam grandes embaraços, principalmente se considerarmos os embates que eram travados entre a intelectualidade e o governo, nessa época, e que haviam culminado em drásticas resoluções divulgadas no *Congreso de Educación y Cultura*, evento que representou a adoção definitiva do modelo soviético para o meio artístico-cultural, e o recrudescimento da censura no país³³.

O desencontro entre as idéias glauberianas e o contexto cubano pode ser paralelamente identificado, no universo pessoal do cineasta, ao desencontro íntimo entre o artista, “livre criador”, e o intelectual atuante, socialmente exposto. Ismail Xavier, ao analisar brilhantemente a figura de Paulo Martins, nos expõe a ambigüidade desse personagem, imerso, como o Glauber que busca respostas a seus anseios militantes de cineasta, num “trajeto de oscilações, atropelos e contradições na lida com o povo”³⁴. O dilema entre a não-identificação com a arte pedagógica e o propósito de atingir o grande público, permeado pelo heroísmo trágico de quem, admirador de Che, acreditava na transformação mas já vislumbrava os descaminhos da “revolução instituída”, compõem um quadro comparável à “expressão do desengano” identificada em *Terra em Transe* por Xavier.

Desengano e desencanto são termos que poderiam definir o estado de espírito de Glauber em relação ao governo cubano, após sua experiência de um ano na ilha. Ao mesmo tempo, o principal saldo artístico resultante dessa temporada também testemunha um descompasso, agora entre as idéias e a tela, uma vez que o filme semi-acabado *História do Brasil*, é dentre todas as obras glauberianas, a mais narrativa, explicitamente marxista-dialética e voltada à visão retrospectiva do cinema brasileiro, bastante distante, portanto, do posicionamento explícito em “Estética do Sonho”. Entretanto, como Glauber nunca deixou de ser plural, na vida e na arte, há que se destacar que o período de trabalho no ICAIC também rendeu a montagem do filme *Câncer*, produzido no Brasil em 1968, cuja proposta era a pesquisa formal, o improviso, e segundo o cineasta, “uma experiência técnica quanto ao problema da resistência do plano cinematográfico à direção”³⁵. Considerando as filmagens posteriores — *Der leone has sept cabezas* e *Cabezas Cortadas* —, verificamos certa continuidade da proposta do experimentalismo estético persistente em

Glauber, que se soma às declarações e projetos a eles contemporâneos, de viés didático, menos esteticamente ousados, como *História do Brasil* ou o precedente roteiro de *América Nuestra*.

Por essa amostra, é notável como a simples contraposição dos filmes e ensaios nos possibilita constatar fortes descontinuidades entre o *fazer* e o *pensar* cinema, ações cujos ritmos e códigos perfazem, por vezes, trajetórias entrelaçadas e, paradoxalmente, semi- independentes. Ao analisar os polêmicos e contraditórios posicionamentos do cineasta brasileiro no decorrer de sua vida, João Carlos Teixeira Gomes denominou de “operacional” a ideologia em Glauber, mostrando que por trás de seu racionalismo crítico transbordavam “incontroláveis impulsos românticos, nascidos do idealismo”³⁶, definição que consideramos bastante pertinente e possível de ser estendida a diversos cineastas latino-americanos, que não raramente compartilharam dessa ambi-güidade glauberiana.

Para além das muitas idéias, projetos e angústias compartilhados, não se pode menosprezar as inúmeras divergências que também assomaram a essa geração de cineastas latino-americanos. O dilema da conciliação entre a pesquisa estética e o engajamento, nos âmbitos artístico e pessoal, por vezes provocou tensões derivadas de discordâncias de fundo ideológico, tal como vimos ocorrer na relação entre Guevara e Glauber. Nesse sentido, em maio de 1972, Gutiérrez Alea apresentaria num dos seminários realizados pelo ICAIC a comunicação “Hora y momento del cine cubano”, na qual alertava para o problema do “vedetismo” no meio cinematográfico. Considerando o contexto de época e certas antipatias que Glauber acumulava em torno de si, motivadas pelos privilégios que o governo cubano até então lhe conferira, é possível supor que o texto fazia alusão ao cineasta brasileiro. Tempos depois, ao radicalizar seus experimentalismos em filmes extremamente alegóricos e pouco aplaudidos até mesmo pela crítica europeia, costumeiramente mais generosa com o “cinema de autor”, Glauber, sempre disposto a gerar polêmica, chegou a declarar que sua busca por um “cine mágico” havia sido desencadeada precisamente por alguns filmes cubanos, como “Los días del agua”, de Manuel Octavio Gomez, feito a partir de roteiro de Julio García Espinosa, ou “Una pelea cubana contra los demonios”, do próprio Gutiérrez Alea, produzidos em 1971.

No período em questão, Cuba foi palco de tensões e rompimentos de diversas ordens. O desencantamento de Alfredo Guevara com Glauber Rocha foi acompanhado, paralelamente, de um processo de separação entre o governo de Fidel Castro e setores da esquerda brasileira. Ao longo do ano de 1972, determinados fatores foram gradativamente corroborando para o esfriamento da relação entre a ALN e o governo cubano. Além dos desentendimentos que já ocorriam entre os brasileiros de diferentes agrupamentos ou

filiações partidárias que recebiam treinamento guerrilheiro na ilha, o estreitamento das relações com a URSS obrigou o governo cubano a extinguir a OLAS e a reatar relações internacionais com os Partidos Comunistas, afastando-se de outras organizações.

Ainda que Glauber não tivesse ligações formais com organização de esquerda alguma, reiterando sempre sua independência político-ideológica, sua antipatia em relação ao Partido Comunista Brasileiro era notável, e uma de suas companhias preferidas durante a temporada em Cuba havia sido Itoby Alves Correa, integrante da ALN e designado pelo ICAIC para prestar toda a assistência ao cineasta. Glauber, segundo depoimentos, teria chegado a propagandear a defesa da união das esquerdas contra a ditadura³⁷ e, mesmo que sua aproximação da ALN não tenha sido absolutamente um fator decisivo, é possível que o afastamento do governo cubano em relação a essa organização também tenha contribuído para seu desencantamento e a conseqüente decisão de viver na Europa.

Ao longo dos anos subseqüentes, o cineasta passou a criticar cada vez mais diretamente o governo de Fidel Castro e seu posicionamento ideológico, e no fim da década migrou do apoio incondicional à revolução cubana à admiração pelos generais da “abertura”, sem nunca deixar de alardear sua independência política, como atestamos nesta veemente declaração:

A preocupação dos intelectuais cubanos é porque eles sabem que eu não sou teleguiado. (...) Meu líder é o general Geisel e agora o general Figueiredo, ponto final. (...) Se quiserem gostar de meus filmes, gostem, se quiserem passar, passem, agora não vou ser um elemento utilizado na política internacional cubana. Tenho sérias críticas à revolução cubana. Respeito Fidel Castro, mas tenho críticas. Os cubanos sabem disso. (...) Não tenho nenhum compromisso com Havana, estive em Cuba convidado pelo ICAIC porque o público gosta de meus filmes lá, fui como cineasta³⁸.

A decisão da mudança para Paris, no final de 1972, marcou o fim de um casamento que, no entanto, continuaria mostrando seus frutos, através da cinematografia cubana da década de oitenta e das diversas revisões e homenagens ao cineasta, como a realizada pelo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, nesse ano, ou a edição especial da revista *Cine Cubano* publicada meses após sua morte, em agosto de 1981, organizada por Alfredo Guevara. Lembrada por seus experimentalismo estéticos e por suas aspirações libertárias, a obra de Glauber, mais de uma vez, serviu ao protesto contra o dogmatismo imposto às artes pelo governo cubano, como percebemos nessa comunicação de Humberto Solás, intitulada “Alrededor de una drama-

turgia cinematográfica latinoamericana”, e apresentada em dezembro de 1982 no Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana:

(...) no puedo entender que se utilicen las fórmulas de un cine cuyo resultados lingüísticos han surgido de las concepciones más reaccionarias (...) sob pretexto de una operación política de divulgación . [...] Un filme como *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* no fue un filme de gran público y, sin embargo, es una de las obras claves de nuestra cinematografía.

Assim como sua temporada na ilha, durante a qual Glauber ocupou um lugar social que oscilou entre o “oficial” e o “marginal”, atualmente sua obra é tanto motivo de orgulho para o acervo da Cinemateca do ICAIC como referência simbólica para a persistente batalha de jovens cineastas pela abertura democrática e a liberdade artística incondicional.

Finalizando, podemos identificar, através da análise da intensa relação estabelecida entre o ICAIC e Glauber Rocha certos desdobramentos, que de uma forma ou de outra estiveram muito presentes no debate que envolveu os cineastas de toda a América Latina, e que se relacionam à indagação de como estabelecer a combinação entre determinados projetos estéticos e políticos. Vimos a ambigüidade presente nessa relação ao verificarmos como um instituto de cinema inserido numa política cultural governamental — teoricamente pouco aberta a formalismos estéticos — abriu portas para a proposta ousada e visionária de um cineasta “de vanguarda”. O casamento entre engajamento e experimentalismo, presente nesse caso, esteve também, desde o início, vinculado à busca do *Nuevo Cine*, tomando parte nos caminhos percorridos pelos cineastas em suas produções cinematográficas e literárias, nas quais a circulação intensa de propostas e conceitos exerceu papel fundamental.

Da mesma forma em que houve limite para a conciliação entre o ICAIC e os interesses de Glauber Rocha, limite esse que se impôs através da radicalização (política e estética) de ambos os lados, o *Nuevo Cine* pulverizou-se, após um período bastante efervescente, em projetos específicos, no final dos anos setenta, que carregaram, entretanto, algumas marcas do projeto inicial. As mudanças no contexto político e a opção por novas perspectivas não neutralizaram completamente o debate mantido desde o início dos anos sessenta, mas recolocaram problemas e questões. Assim, transformações que são explícitas no pensamento de Glauber, ao longo de sua trajetória, se fazem sentir na análise da produção de Gutiérrez Alea, e de forma latente se compararmos filmes como *Las doce sillas* (1962) e *Una pelea cubana contra los demonios* (1971).

Segundo o pesquisador de cinema Carlos Avellar, após a predominância do cinema-denúncia nos idos dos anos sessenta, houve a incidência da proposta de um cinema “antropofágico” para a América Latina, com tendência a

explorar o “absurdo” de forma alegórica. No Brasil, filmes como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, ou *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, seriam exemplares dessa tendência, que na Argentina teria representação em Fernando Birri com *Org* (filmado entre 1967 e 1978), e em Cuba se manifestaria mais adiante em filmes como *Los sobrevivientes*, de Gutiérrez Alea, em 1978.

Independentemente das nuances que o cinema latino-americano adquiriu, acreditamos que o interessante dessa emaranhada trajetória, impossível de descrever inteiramente num artigo, tenha sido a intersecção de idéias, a sobreposição de propostas, as influências recíprocas e certos enlacs e desenlaces, como o abordado no caso de Glauber e o cinema cubano, que formaram a teia que até hoje o sustenta. Acompanhar cada fio dessa teia, cada cineasta em suas buscas coletivas e individuais é, sem dúvida alguma, uma tarefa cujo resultado nos revela muito das vicissitudes de uma América Latina construída de confronto, utopia e desencanto.

NOTAS

¹Estes artigos encontram-se analisados e parcialmente reproduzidos no livro de José Carlos Avellar, *A ponte Clandestina — teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: EDUSP/Editora 34, 1995, que foca a produção ensaística e filmográfica dos cineastas Fernando Birri, Glauber Rocha, Fernando Solanas, Julio García Espinosa, Jorge Sanjines e Tomás Gutiérrez Alea.

²AVELLAR, J. C. *Op. Cit.*, p.85. Sobre o Cinema Novo ver RAMOS, F. (org.). “Módulo 6”. In *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987; BERNADET, J.C. *Trajeto Crítica*. São Paulo: Pólis, 1978; e XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

³Disse Glauber: “Vamos fazer nossos filmes de qualquer jeito (...) com uma idéia na cabeça e uma câmera na mão para pegar o gesto verdadeiro do povo”, em “Arraial, Cinema Novo e câmera na mão” — Supl. Dominical do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/8/61.

⁴“Hacia un tercer cine” em *Cine Cubano*, núm. 56/57, março/1969. Texto que acompanhou o lançamento de seu filme *La hora de los hornos* (1968), uma das principais obras vinculadas ao grupo Cine Liberación e que defendia um cinema pensado “a la medida del hombre nuevo”, um “cine-acción” que tinha por objetivo promover a “descolonización de la cultura”. Cf. AVELLAR, J. C. “La descolonización del gusto: Fernando Solanas, Octavio Getino e hacia un tercer cine”. In *op. cit.*, pp. 115-173.

⁵Esse conceito é explicado por esse cineasta no artigo “Por un cine imperfecto”, em *Hablemos del Cine*, núm. 55-56, Lima, set-dez/1970. Cf. AVELLAR, J. C. “A cara sem três orelhas: Júlio García Espinosa y el cine imperfecto”. In *op. cit.*, pp. 174-218.

⁶Segundo depoimento de Fernando Birri sobre a V Rassegna del Cinema Latino-Americano. In “Apuntes sobre la ‘Guerra de guerrillas’ del nuevo cine latino-americano”. *Ulisses*, Roma, 1968. Apud AVELLAR. *Op. cit.*, p. 101.

⁷Discurso de Fernando Birri ao receber o prêmio Ordem Félix Varela do governo cubano, no encerramento do VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, em 16/12/1985. *Granma*, La Habana, em 17/12/85.

⁸“Hacia un tercer cine”, *Cine Cubano*, núm. 56-57, La Habana, março/1969. Apud AVELLAR. *Op. cit.*, p.118.

⁹Carta a Alfredo Guevara datada de 3 de novembro de 1967. Cf.: BENTES, I. *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 1997, pp. 303-306.

¹⁰“Experiência Barravento: confissão sem moldura”. *Diário de Notícias de Salvador*, 25-26/12/1960. Apud AVELLAR. *Op.cit.*, p. 79. Sobre a admiração de Glauber por Che, a quem considerava “o verdadeiro personagem moderno (...) o verdadeiro herói épico” ver GOMES, J. C. T. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 245.

¹¹Segundo a proposta de Glauber, ele próprio bancaria o custo quase total da produção com o dinheiro arrecadado da venda de *Deus e o Diabo... e Terra em Transe* para os EUA (30 mil dólares). O ICAIC faria a montagem e o som do filme que, por fim, seria lançado no Uruguai, visto que lá não havia censura rígida, nessa época. Cf.: PAIVA, M. “Um filme em memória de Che Guevara” — parte da reportagem especial “A carta bomba de Glauber”, caderno Mais, *Folha de S. Paulo*, 5/5/1996, p.6. Cf.: Carta de Glauber Rocha a Alfredo Guevara, datada de 1/8/67, escrita em Roma. In BENTES, I. *Glauber Rocha: cartas ao mundo*, p. 291.

¹²Carta a Alfredo Guevara, de 3/11/67, escrita em Paris. Apud AVELLAR. *Op. cit.*, p. 9.

¹³BENTES, I. *Op. cit.*, p. 38. Nessa época proliferavam em Cuba textos de dirigentes revolucionários e artigos sobre a importância da arte engajada e a perspectiva de se criar um estilo novo de realismo socialista em Cuba. Cf.: AGUIRRE, M. “Realismo, realismo socialista y la posición cubana”. In ESCALONA, J.F. (org.). *Estética. Selección de Lecturas* La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1987. Sobre o realismo socialista no cinema, sob uma perspectiva mais ampla, ver: FURHAMMAR, L. & ISAKSSON, F. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

¹⁴CHE GUEVARA, Ernesto. *Tricontinental*. La Habana, abril/1967. *La hora de los hornos* foi produzido como uma seqüência de 26 curtametragens, filmados com equipamento amador, com mais de 4 horas de duração. Suas exibições clandestinas pela Argentina eram acompanhadas de discussão com a platéia, a partir da proposta de um “cine-acción”. Segundo Fernando Birri, esse filme havia sido feito sob regime militar, “com la cámara en una mano y una piedra en la outra”. AVELLAR. *Op. cit.*, pp. 159, 170.

¹⁵MASSON, N. “Cinema Brasileiro tem I Semana em Moscou” — *Jornal do Brasil*, 27/11/67.

¹⁶RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993, pp. 105-106. Por outro lado, Che foi uma das figuras mais admiradas por Glauber e presença constante no cinema latino-americano dessa época, como bem mapeou Maria do Rosário

Caetano no capítulo “Che no cinema” de seu livro *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997, pp. 23-36.

¹⁷Carta a Alfredo Guevara, escrita de Roma, em setembro de 1973. Apud BENTES, I. *Op. cit.*, p. 465.

¹⁸ESPINOSA, J. G. “Por un cine imperfecto”, escrito em 7/12/1969 e publicado na revista *Hablemos del Cine*, núm. 55/56, Lima, set-deciembre/1970. Apud AVELLAR. *Op. cit.*, p. 209.

¹⁹Carta de Glauber Rocha a Alfredo Guevara, escrita de Paris em 3/11/67 e publicada em *Cine Cubano*, núm. 101. *Idem*, p. 179.

²⁰“En busca del cine perdido”, *Cine Cubano*, núm. 69-70, maio-julho/1971. *Idem*, p. 186.

²¹Esse texto de Alea foi divulgado pelo ICAIC em edição mimeografada, em 1980, publicado em 1982 pela UNEAC na coleção *Cuadernos de la revista Unión*, e, em 1983, pela Federación Editorial Mexicana. Apud AVELLAR. *Op. cit.*, p. 312. Ver também OROZ, S. *Tomás Gutierrez Alea, os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

²²PERDIGÃO, P. “Ficha Filmográfica” in *Glauber Rocha: Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 67; citado por GOMES, J. C. T. *Op. cit.*, p.433.

²³Depoimento de Glauber citado no texto de Julio García Espinosa, intitulado “Instrucciones para hacer un film en un país subdesarrollado”, apresentado em 1975 e publicado em *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. III. Edição da Secretaria de Educação Pública, Universidad Autónoma Metropolitana e Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988. Apud AVELLAR. *Op. cit.*, p.37.

²⁴Carta de Glauber ao ICAIC, datada de 12 de março de 1972, na qual apresenta ao instituto, em doze laudas, opiniões sobre o cinema latino-americano e um projeto de filmagem. Comentada por GOMES, J. C. T. *Op. cit.*, pp. 256-258. A transcrição da carta foi publicada em SARNÓ, G. *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ — Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1995, p. 95.

²⁵Entrevista de Glauber Rocha a Miguel Torres em 1970, para *Cine Cubano*, núm. 60/61/62. Apud AVELLAR. *Op. cit.*, pp. 88, 90.

²⁶Glauber Rocha, citado por Raquel Gerber em “Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo”. In GERBER, R. (org.). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1977, p.35.

²⁷Apud “A carta-bomba de Glauber”. Caderno Mais, *Folha de S. Paulo*, 5/5/1996, p.7.

²⁸Carta de 1971, a Cacá Diegues. BENTES, I. *Op. cit.*, p. 49.

²⁹Cf.: *Cuba Internacional*, La Habana, julho/1971. Apud AVELLAR. *Op. cit.*, p. 169.

³⁰PAIVA, M. “A esquerda sucumbe”. *Folha de S. Paulo*, 5/5/1996, p.7. Os problemas entre Glauber e o governo cubano também são comentados por Sylvie Pierre em seu livro *Glauber Rocha*. São Paulo: Papirus, 1996, p. 68.

³¹Texto de apresentação do filme “O leão de sete cabeças”, julho/1970, divulgado no XVIII Festival Internacional de Cine de San Sebastián e publicado apenas em 1981. AVELLAR. *Op. Cit.*, p. 81. Para a contraposição das idéias desse texto com as presentes em “Estética

da Fome”, ver a análise deste em XAVIER, I. *Sertão mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

³²Entrevista a Jaime Saruski, da *Prensa Latina*, La Habana, 1972, publicada somente em 12/2/85 na *Folha de S. Paulo*, sob o título “A última entrevista de Glauber em Cuba”. AVELLAR. *Op. cit.*, p. 114.

³³O Congresso foi realizado em La Habana, entre 23 e 30/4/1971, e nesse período foram adotadas medidas de represália aos artistas e intelectuais como a autoconfissão, praticada exemplarmente no chamado Caso Padilla, e a cassação generalizada conhecida como “parametrage”. Cf. : SERRANO, P. E. “Cuatro décadas de políticas culturales”. In *Revista Hispano-Cubana*, núm. 4, Madrid, mayo-septiembre/1999, pp. 47-50.

³⁴XAVIER, I. “O intelectual fora do centro”. In *Alegorias do Subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 63.

³⁵Apud CARDENAS, F & CAPRILES, R. “Glauber: el transe de América Latina” — Entrevista do cineasta à revista peruana *Hablemos de Cine*, núm. 47, maio-junho/1969, citada por PIERRE, S. *Op. cit.*, p. 253. Ver comentários sobre essa “experiência radical” de Glauber em XAVIER, I. “Do Golpe Militar à Ditadura: a resposta do cinema de autor”. In XAVIER, I et al. *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 23.

³⁶GOMES, J. C. T. *Op. cit.*, p. 360.

³⁷*Idem*, p. 262. Sobre as relações entre cineastas, artistas, intelectuais e as organizações de esquerda brasileiras, ver Capítulos II e III de RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

³⁸Entrevista de Glauber Rocha a Maria do Rosário Caetano e Êclison Tito no *Jornal de Brasília*, 21 de janeiro de 1979, apud CAETANO, M.R. *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997, p. 88.