

O revisionismo historiográfico no cinema cubano e o lugar da teoria fílmica pós-revolucionária nos Estudos de Cinema

Maurício Caleiro¹

Resumo

O artigo em tela examina criticamente o processo de revisão historiográfica do cinema cubano, promovido durante décadas pelos órgãos estatais da ilha – destacadamente o ICAIC -, abordando seus efeitos em relação à produção fílmica e crítica e questionando, por outro lado, as razões da negligência, pelo cânone internacional dos Estudos de Cinema, para com a produção teórica gerada na Cuba pós-revolucionária.

Palavras-chave

Cinema Cubano; Historiografia; Teoria.

Abstract

This article aims to promote a critical examination of the historiographical revisionism of the Cuban cinema promoted during decades by the island's official film institutes – notably, the ICAIC. By the other hand, it puts into question the reasons behind the negligence of the theoretical production of Cuban film researchers by the international canon of film studies.

Keywords

Cuban Cinema; Historiography; Theory.

Introdução

Se a Revolução Cubana representa a deflagração de uma experiência histórica *sui generis*, a aventura tão sedutora quanto polêmica de manutenção do socialismo em uma pequena ilha do Caribe, a 144 km da principal potência capitalista, significa também, para os Estudos de Cinema, o começo de um longo período de manipulação não apenas dos rumos da produção fílmica na ilha (e do criticismo a ela dirigido) mas da

¹ **Maurício Caleiro** é cineasta e jornalista. Doutorando e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), possui M. A. em Film Studies pela University of Iowa (EUA). mauriciocaleiro@uol.com.br

própria história do cinema cubano, reescrita desde seus primórdios a partir do processo revisionista instaurado pelo Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

Como analisaremos neste artigo, tal processo oscila ao longo do tempo, com períodos de maior ou menor interferência estatal e “brechas” eventualmente aproveitadas pelos cineastas para imiscuir questionamentos sociais críticos. E se encontra, hoje, em vias de ser desvelado por um novo revisionismo, desta feita interessado em descascar as camadas da historiografia do cinema cubano encobertas pela ação do referido órgão estatal.

São precisamente as implicações dessa necessária revisão da historiografia cinematográfica oficial, discutida por autores como Paulo Paranaguá (interessado sobretudo em sugerir mapeamentos para um historicismo comparado) e Michel Chanan (que privilegia a produção filmica e sua inter-relação com questões estético-ideológicas), o tema da primeira parte deste artigo, intitulada “Revisões historiográficas do cinema cubano”.

Tal ação revisionista não se restringe, no entanto, segundo nosso entendimento, ao aspecto historiográfico, nem aos efeitos da ação de forças governamentais cubanas; nossa hipótese é que ela deveria consistir também em uma operação de resgate do histórico – e da importância – da teoria cinematográfica produzida na ilha e que, por razões essencialmente político-ideológicas, não assomou ao cânone dos Estudos de Cinema em âmbito internacional nem foi, até hoje, a estes devidamente incorporada.

No estudo de caso que apresentamos na segunda parte deste artigo, intitulada “Estudos de Cinema e a teoria cubana”, concentramo-nos particularmente no exame – e na necessidade de resgate – das teorias cubanas sobre aparato cinematográfico e espectador e na contribuição de Cuba (e que foi parcialmente compartilhada com a do Brasil, da Argentina, do Senegal, entre outras culturas cinematográficas) para a Teoria do Terceiro Cinema, discutindo a necessidade de revisão de tal arcabouço teórico.

Revisões historiográficas do cinema cubano

Após avaliar que, dada a particularidade da conformação do campo cultural brasileiro no século XX, o país teria maior tradição acadêmica e crítica sobre cinema do que Cuba, Paulo Paranaguá clama por uma revisão histórica do cinema cubano com particular atenção à cronologia e à influência dos fatores políticos na historiografia

escrita até então (2000, p. 197) – tema que o pesquisador britânico Michel Chanan historiciza de forma detalhada ao prospectar as relações entre o regime castrista e o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC), criado em 1959, três meses depois do triunfo da Revolução, “através do primeiro decreto sobre assuntos culturais promulgado pelo Governo Revolucionário” (2004, p. 4).

Embora, como o pesquisador brasileiro atesta, “Os cineastas cubanos gozavam então de uma singular autonomia dentro do polêmico quadro da sociedade revolucionária” (2000, p. 77), eles serão submetidos, ao longo das décadas, às oscilações pelas quais passará o próprio ICAIC, que, embora tivesse alguns períodos de relativa autonomia, mantinha relações frequentemente tensas com o poder revolucionário, obrigando os cineastas da ilha a lançar mão de diversas estratégias narrativas – alegorias, metáforas, subtextos, mensagens subliminares, entre outras – para construir uma visão crítica da sociedade pós-revolucionária (2004, pp. 4-11).

O uso recorrente de tais técnicas oblíquas de narração – que contradiria a alegada “independência” do órgão - parece confirmar, na verdade, a existência de obstáculos a abordagens diretas e abertas da realidade cubana na sua indústria comandada pelo Estado. Assim, ainda segundo Chanan, alguns dos mais graves aspectos da “Era Castro” permaneceriam ocultos, através dos tempos, nas narrativas cinematográficas produzidas, sob patrocínio do Estado, na ilha. Não é intenção deste artigo discutir tais premissas, mas, por ora, sublinhar a avaliação – pouco nuançada, é verdade - da relação entre realidade política e produção cinematográfica feita pela pena de um observador que tem sido o mais profícuo – e proveitoso - historiador do cinema cubano em língua inglesa, a despeito de suas tentativas vãs de não deixar transparecer seu liberalismo à americana. Afinal, a despeito de ideologicamente comprometido, permaneceu por longos períodos em Cuba, em contato com arquivos – alguns de difícil acesso - de forma intensa e continuada, possivelmente inédita em termos de pesquisadores estrangeiros.

Mais interessado na produção propriamente fílmica – e na relação desta com estética e ideologia -, Chanan presta relativamente pouca atenção à reflexão *sobre* cinema produzida em tal contexto – tema privilegiado na revisão historiográfica levada a cabo pelo pesquisador brasileiro radicado na França. Como forma de radiografar tal reflexão, Paranaguá irá fornecer um painel crítico que elenca grande parte do que foi publicado sobre cinema na ilha entre a criação do ICAIC e a metade dos anos 90 – o chamado “Período especial em tempos de paz”, marcado pelo esforço “para salvar a

revolução e encarar a crise trazida pelo colapso do bloco comunista soviético e pela diminuição dramática do comércio exterior” (Eckstein, 2003, pps. 102-103).

Destaca-se, nesse painel, a efervescência dos debates sobre cinema nos anos 60, período particularmente profícuo de publicações cinematográficas e culturais na ilha, já que os efeitos da nova orientação político-ideológica do regime sobre aquelas anteriormente existentes levaria algum tempo para se tornar efetivo, permitindo, por exemplo, no período da Revolução, que revistas como *Casa de las Américas* (voltada à literatura, mas incluindo discussões sobre teoria e estética cinematográficas) e, sobretudo, como *Lunes*, dirigida por um opositor de Guevara e naturalmente contrária à hegemonia dura do ICAIC, fossem publicadas (Amaya: 2003, pp. 129-130). A revista católica *Cine Guia*, por exemplo, resistiria até o final de 1961, mas outras – como o anuário *Guía Cinematográfica* - sobreviveriam até a metade da década, quando quase todas as publicações não oficiais sobre cinema acabariam por cessar suas atividades.

Apesar do admirável trabalho do pesquisador brasileiro com tais fontes primárias, na sua revisão do cinema latino-americano, no entanto, sob a alegação de que “O contexto *muito particular* de Cuba exige outras abordagens” (2000, p. 36, grifos dele), ele acaba por incorrer em uma vicissitude metodológica encontrada em diversos autores anglo-saxões ligados a Teoria do Terceiro Cinema (Third Cinema Theory) – e talvez mais perdoáveis nestes do que em um especialista nascido no Brasil e enfronhado nas questões do subcontinente: ele primeiro historiciza o percurso crítico-historiográfico nacional em relação aos cinemas brasileiro e mexicano, para depois repetir tal procedimento em relação ao cinema cubano. Ocorre que, como o próprio Paranaguá aponta, as publicações patrocinadas pelo ICAIC (críticas ou historiográficas), “naturalmente orientadas à esquerda” (*id.*, *ibid.*), vêm à luz em bom número a partir do início dos anos 60 - a começar de *Cine Cubano*, publicada a partir de 1960.

Assim, Paranaguá deixa de atentar para o papel que as publicações iniciais do ICAIC podem vir a ter exercido sobre os próprios cineastas brasileiros da geração do Cinema Novo, numa época em que Cuba, como primeiro país latino-americano a implementar um regime socialista, tornara-se uma referência central para a esquerda brasileira - ainda mais para cineastas de formação marxista notoriamente influenciados pelos teóricos neo-realistas e ávidos por novos horizontes teórico-ideológicos no campo do cinema. O quanto as reflexões cinematográficas desenvolvidas em fins dos anos 50/início dos anos 60 teriam influenciado Alea, Espinosa e os demais teóricos cubanos - já foi não apenas admitida pelos próprios às vezes nos próprios artigos e em reiteradas

ocasiões mas abordada por Avellar, Chanan. Paranaguá, Steiger, entre outros. Mariana Martins Villaça fornece exemplo mais concreto da mecânica dessa relação para além do campo teórico:

Através de contatos como o mantido durante anos entre Glauber e Guevara, chegaram a Cuba inúmeros filmes brasileiros dos anos cinquenta e sessenta, assistidos por cineastas que (...) revelariam em seus trabalhos identificação com determinadas estéticas e temáticas (2002, s/p).

De qualquer modo, não estaria mais do que na hora de examinar em profundidade a via contrária – a influência que as reflexões cubanas imediatamente pós-Revolução teriam exercido nos cineastas brasileiros do período?

Contraditoriamente, esse intercâmbio, cujas consequências também para o Cinema Novo não devem ser subestimadas, o golpe militar de 1964 parece ter açulado (na forma de reação pessoal dos cineastas e intelectuais contra a ditadura, ainda no contexto paradoxal pré-AI-5 que o crítico cultural Roberto Schwarz vai denominar “os anos de hegemonia cultural da esquerda”). Porém, no mesmo período, em Cuba, a radicalização do regime e o alinhamento “forçoso” com a União Soviética tornariam a ilha o epicentro da Guerra Fria – com inevitáveis reflexos na política cultural cinematográfica do ICAIC.

Localiza-se precisamente nas decisões tomadas a partir da “sovieticização” de Cuba, e ao longo do período histórico acima mencionado, as questões hoje nodais da historiografia cinematográfica cubana – notoriamente, os cineastas expurgados da história oficial e os filmes “arquivados” (no eufemismo da novilíngua do regime), práticas que, sob o patrocínio do ICAIC, tornar-se-iam corriqueiras e que Paranaguá analisa a partir de uma polarização de ordinário negligenciada por outros pesquisadores:

Tal atitude dogmática se explica em parte pela polarização radical entre o regime e os exilados anti-castristas: à medida que o próprio pessoal do ICAIC escolhia o exílio (como uma boa parte dos profissionais veteranos de cinema) eles eram apagados dos anais oficiais, como se nunca tivessem existido (2000, p. 40).

É importante frisar, se claro não está, que o processo stalinista de reescritura da história cinematográfica cubana, banindo figuras e “arquivando” (quando não fazendo simplesmente desaparecer) filmes, embora com períodos de maior ou menor intensidade ao longo do tempo, tem largo alcance histórico, e inclui todo o período pré-ICAIC, dos primórdios do cinema na ilha ao cinema da “Era Batista”.

Um tanto contraditoriamente, no entanto, a abordagem desenvolvida por Paranaguá, se desenvolve um trabalho superlativo de recuperação da produção

historiográfica cubana, dá pouquíssima atenção às teorias cinematográficas desenvolvidas na ilha (ou a partir do cinema lá produzido, ou em diálogo com este). Trata-se de uma opção metodológica que não prejudica o que foi originalmente uma tese de doutorado admirável, cuja ambição – que transcende os limites do cinema cubano - é desenhar as linhas básicas para um historicismo comparado das cinematografias nacionais latino-americanas a partir do estudo dos casos de Brasil, Cuba e México.

Estudos de Cinema e a teoria cubana

No contexto deste artigo, no entanto, focado especificamente nas questões historiográfico-teóricas do cinema cubano, parece-nos essencial desenvolver um painel que forneça ao menos uma visão introdutória ao papel da teoria cinematográfica, em sua imbricação com a prática, como elemento de constituição da história do cinema cubano, notadamente na Cuba socialista dos anos 60 - período cuja *zeitzeig* é marcada, tanto na ilha quanto na metade capitalista do mundo, por “uma imensa e inflacionada emissão de crédito superestrutural”, como observa Fredric Jameson (1984: 179).

Como lembra Paranaguá em um seu livro anterior, “O cinema entrou na Universidade de Havana em 1942” e “Uma cinemateca existe em Cuba desde 1951” (1985, p. 71). No entanto, e sem que possamos precisar se o campo da teoria de cinema na ilha sofreu o mesmo processo de “apagamento do passado” parágrafos acima referido, é a partir dos anos 60, como o demonstra a imprescindível tese de doutorado “Viewing Political Selves in Film: A Comparative Reception Study of Cuban Films in Cuba and the United States”, publicada em 2003 por Hector Amaya, que vem à tona uma série de contribuições crítico-teóricas na ilha – algumas delas, como veremos, com desdobramentos de longo prazo:

Embora *Cine Cubano* trouxesse ensaios sobre aspectos técnicos do cinema e umas poucas resenhas, cada número introduzia novas e complexas ideias sobre estética cinematográfica, a maioria delas sob o guarda-chuva teórico da estética marxista. Durante os primeiros anos, entrevistas focadas em aspectos altamente teóricos com diretores como Joris Ivens, Chris Marker, Tony Richardson e Agnès Varda, entre outros, eram reforçadas com ensaios sobre Bertolt Brecht, Georg Lukács, Sergei Eisenstein, Gutiérrez e o presidente do ICAIC e editor-chefe da publicação, Alfredo Guevara. Similarmente, *Casa* [de las Américas], a qual foi criada com o objetivo de servir de mostruário à literatura revolucionária, efetivamente abrigou debates sobre estética revolucionária que incluíam ensaios sobre estética marxista, Brecht, Lukács,

Paul Baran, Adolfo Sánchez Vázquez, Louis Althusser, Frantz Fanon e Lucien Goldmann, para nomear uns poucos (2003, p. 124).

Interessa-nos reter, inicialmente, as referências teóricas que perpassam as reflexões produzidas em Cuba sobre cinema e sociedade no período, notadamente a menção a Aimé Césaire e sua noção “da atitude estéril do espectador”, que, explicitada nas notas de trabalho que Tomás Gutiérrez Alea escrevera para *Cine Cubano* ainda antes da finalização de seu filme *Memorias del subdesarrollo* (1968), é aludida na *mise en scène* do próprio filme, notadamente na sequência em que Sergio, o protagonista - um intelectual pequeno-burguês por meio do qual se evidenciam as contradições entre subjetividade e política no novo regime -, observa, em câmara ora subjetiva ora objetiva, aspectos da vida em Havana. Para Alea:

El telescopio en la terraza es el símbolo más directo posible de su actitud ante la realidad: él lo ve todo desde arriba y desde lejos, es capaz de enjuiciar la realidad – desde su punto de vista objetivo, por supuesto – pero no puede participar en ella activamente (*apud* Avellar: 1995, p. 278).

Como sugere a evocação que, como retrato dos ares do tempo, José Carlos Avellar faz, no mesmo livro, da “frequência com que então se citava [a frase] de Fanon - 'todo espectador é um covarde ou um traidor'” (*id.*, 181), a ênfase político-social possivelmente se impunha aos aspectos cinematográficos de tais reflexões. Aqueles, porém, não devem ser negligenciados, sobretudo pelo aspecto fílmico ser, nos exemplos citados como em tantos outros, o próprio objeto destas – como a encenação meta-cinematográfica aludida pela citação de Alea explícita.

Pois, como Avellar destaca de forma clara, as reflexões de Espinosa sobre o espectador precedem e superam “Por un cine imperfecto” - o texto clássico de Espinosa que é uma das bases fundadoras da Teoria do Terceiro Cinema. No número de *Cine Cubano* anterior àquele em que o referido artigo foi publicado pela primeira vez em Cuba (já o havia sido no Peru, no periódico *Hablemos de Cine*), em janeiro de 1971, o pesquisador caribenho, à guisa de redigir uma crítica ao filme *Z* (Costa-Gravas, Argélia/França, 1968), fornece “um expressivo exemplo da sensação, naquele momento tão dos latino-americanos como dos europeus, de que a aparelhagem cinematográfica (...) dominava e alienava o espectador” (1995, p. 194).

Para Espinosa, claro estava que “La misma sala de exhibición condiciona al espectador incitándolo al placer (estético o de simple entretenimiento) más que al interés de un autoanálisis crítico” (*apud* Avellar: 1995, p. 194). Tal constatação torna

impossível “proponer una operación a nivel de conciencia crítica y, al mismo tiempo, satisfacer una necesidad de placer” (*id., ibid.*).

Já Tomás Gutiérrez Alea, embora tenha escrito mais sobre a relação entre espectador e cinema – tema de seu livro *Dialéctica del Espectador* – soa hoje, talvez devido à sua tendência exagerada para metáforas compostas de longas anedotas com sentidos que não se revelam à primeira leitura, mais datado e menos incisivo num quesito essencial à teoria cinematográfica: sua aplicabilidade enquanto ferramenta analítica de exame dos filmes e/ou questões cinematográficas. Ainda assim, ele fornece, ocasionalmente, elementos para reflexões teóricas concernentes à tal relação, numa linhagem marxista, embora sua conceitualização de realismo soe intrinsecamente problemática:

El espectador que contempla un espectáculo está ante el producto de un proceso creativo de una imagen ficticia que tuvo su punto de partida también en un acto de contemplación viva de la realidad objetiva por parte del artista. De manera que el espectáculo puede ser contemplado directamente como un objeto en sí, como un producto de la actividad práctica del hombre; pero también el espectador puede remitirse al contenido más o menos objetivo que refleja el espectáculo, el cual funciona entonces como una meditación el proceso de comprensión de la realidad (*apud* Avellar: 1995, p. 275).

O que nos interessa reter, no entanto, é o desenvolvimento, por um longo período de tempo, de uma reflexão cubana sobre o aparato cinematográfico e o espectador fora dos moldes semiológico-psicoanalíticos em voga na teoria produzida na Europa e nos EUA, esta ainda hoje intensamente revisitada (e debatida) nos Estudos de Cinema.

Convém, no entanto, frisar que não estamos querendo com isso sugerir, de forma alguma, que as teses de Baudry *et caterva* sobre o aparato cinematográfico e o espectador são caudatárias da reflexão militante que a teoria e a prática cubana de fins dos anos 60 expressam – e nem o contrário disso (pois se trata, claramente, de percursos intelectuais distintos). Mas sim que as últimas se desenvolveram em paralelo às primeiras, que – e é este o ponto central de minha crítica - jamais assomaram ao corpo teórico canônico das teorias do cinema sobre o espectador, por conta de fatores ligados menos ao próprio subdesenvolvimento do qual proliferaram do que à combinação de barreiras intercomunicacionais derivadas do contexto geopolítico e do imperialismo acadêmico-cultural, este em vigor para muito além da Guerra Fria.

Internos à conformação sócio-cultural cubana ou relativos à relação do país com o exterior ao longo das décadas, fatores diversos ajudam a explicar – mas não a justificar – o relento teórico ao qual tais teorias foram internacionalmente legadas, ao

mesmo tempo em que impõem, concomitantemente à necessidade de revisão historiográfica *stricto sensu* do cinema cubano, a revisão crítica da relação entre tal historiografia e a teoria produzida na ilha, bem como de sua não-inserção (ou inserção periférica, como parte da Teoria do Terceiro Cinema) nos cânones internacionais dos Estudos de Cinema - no caso examinado, particularmente no que tange à reflexão sobre aparato cinematográfico e espectador, mas que se estende, em outros veios e autores, para além dessa temática.

Tais reflexões dão-se, em plena filial tropical do socialismo, em um momento em que os Estudos de Cinema – já consolidados como campo acadêmico-universitário nos EUA, no Reino Unido e na França há mais de uma década – ferviam justamente com as teorias sobre a posição do espectador cinematográfico, como desdobramento do casamento da psicanálise “com a semio-linguística de orientação francesa, dentro do processo de ‘retorno a Freud’ deflagrado pelos seminários de Jacques Lacan”, como sumariza Ismail Xavier (1983. p.355). Frise-se, porém, que as reflexões cinematográficas dos “socialistas morenos” antecedem em meia década o artigo-chave de Jean-Louis Baudry “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelos aparelhos de base”, publicado em 1970 na revista *Cinétique*. E, mais importante: que enquanto a linhagem histórica de reflexão que desaguou no artigo de Baudry é de ordinário reverenciada pelo cânone internacional da Teoria de Cinema – chegando ao menos às reflexões de Hugo Maüerhofer (1949) –, aquela que poderia ser chamada de uma vertente “marxista-realista” da reflexão sobre o espectador é virtualmente (para não dizer totalmente) negligenciada como tal pelas publicações sobre Teoria do Cinema, ocupando, no máximo, o lugar de uma nota de rodapé na Teoria do Terceiro Cinema.

Esta vem à tona na mesma atmosfera ideologicamente agitada dos anos 60, mas, como as teorias latinoamericanas sobre o espectador, sustentando-se sobre bases primárias marxistas e/ou derivadas da reflexão estética sobre o realismo no cinema (Kracauer e Bazin, destacadamente) e sobre o neo-realismo italiano (Guido Aristarco, acima de todos). Assim, a emergência de uma “Teoria do Terceiro Cinema”, inicialmente conectada à produção de ousados cineastas originários de países não-hegemônicos em termos mundiais – como o brasileiro Glauber Rocha, o senegalês Ousmane Sembène e o cubano Tomás Gutiérrez Alea, entre tantos outros – passou a ocupar espaço acadêmico sobretudo a partir do momento em que assiste-se à difusão, no ambiente universitário euro-americano, de formulações teóricas advindas das regiões do globo que seu nome evoca.

Perpetuada em um sem-número de livros sobre a história da Teoria do Cinema, sua gênese apóia-se, segundo esses textos, em um tripé formado, inicialmente, pelo artigo dos cineastas argentinos Fernando (“Pino”) Solanas e Octavio Getino (1965), cujo título – “Hacia un tercer cine” - a batiza; pela “Estética da Fome” de Glauber Rocha (1967); e pelo já referido manifesto “Por un cine imperfecto”, escrito pelo pesquisador e realizador cubano Julio García Espinosa (1969). Mas, segundo a literatura cinematográfica canônica em língua inglesa, o marco que sintetizaria tais reflexões e seus desdobramentos na década seguinte seria o livro *Third Cinema in the Third World* (1982), publicado por Teshome Gabriel – tido como o principal formulador, a partir dos textos originais dos anos 60 acima citados, da Teoria do Terceiro Cinema. Como muito do que diz respeito à tal teoria, trata-se de um marco passível de ser questionado.

Claro está que tal base teórica serve à cristalização de um arcabouço teórico, marginal e com uma participação residual no interior dos Estudos de Cinema, que se iria constituir em oposição às teorias mencionadas parágrafos acima, derivadas do pós-estruturalismo, do retorno a Freud via Lacan e da semiologia (Feminismo Crítico incluso). Num ambiente fortemente dominado pelo arcabouço teórico que Teshome Gabriel chama genericamente de “estruturalismo e psicanálise”, o qual, segundo ele, “se esforça para dar sentido permanente a trabalhos cujo sentido não se revela” (Gabriel, 1982, p. 5), a Teoria do Terceiro Cinema tal como por ele proposta sugere o oposto: “a produção e discussão de filmes profunda e assumidamente compromissados com a descolonização, com temas sociais, econômicos e políticos, e que não tentem esconder seu verdadeiro significado” (id, *ibid.*).

Enfatizando o papel primordial que a ideologia desempenharia na filmografia “terceiro-mundista” de referência sobre a qual Teshome erige a “sua” teoria (filmografia aquela que é um dos fatores centrais de crítica a esta, pois alimenta a impressão de se tratar de um esquema teórico que, tal como por Gabriel concebido, só se aplica a determinados tipos de filme). Ele forja um modelo classificatório trifásico – baseado no originalmente concebido pelo teórico da descolonização Frantz Fanon e com reflexos da teoria do pensador maoísta peruano José Carlos Mariátegui - para enquadrar analiticamente as escolhas temáticas, estilístico-ideológicas, e a oposição entre os códigos culturais e ideológicos em tal produção.

Como observa Michel Chanan, em seu artigo “The changing geography of Third Cinema”:

Gabriel inclui o exemplo de Solano e Getino, os quais afinal adotam eles mesmos o critério de Fanon ao declararem que, a serviço da liberação, a estética se dissolve na vida social (...) Entretanto, Solana e Getino são, para Gabriel, apenas um exemplo. No mais das vezes, ele tende a adotar uma conceitualização mais ampla do conceito de “cinema imperfeito” tal como desenvolvido por García Espinosa (1987, p. 19).

A menção ao pesquisador cubano ao final da citação diz respeito à insistência com que Gabriel repisa a necessidade de não apenas não buscar emular a qualidade técnica do filme *hollywoodiano*, mas evidenciar a “imperfeição” do filme terceiro-mundista, ou seja, enfatizar que a ausência de altos padrões técnicos era em si uma opção estético-ideológica – uma premissa que, evidentemente, não é dele, mas dos três textos/manifestos de autoria de cineastas latinoamericanos. Como o próprio Chanan sugere, Espinosa é, dos três “teóricos fundadores” o que mais a fundo discutiria tais premissas. A teoria proposta por Gabriel não tem, no entanto, a ênfase sociológica, é menos enfática do ponto de vista ideológico e não desenvolve o tema da arte popular, essencial em “Por un cine imperfecto”.

O resultado desse reprocessamento duvidoso de um arcabouço reflexivo cubano que era vital em sua origem com outros veios teóricos terceiro-mundistas, gerando a teoria de Terceiro Cinema de Gabriel, é para lá de problemático. Trata-se, afinal, de uma teoria altamente determinista, repleta de generalizações referentes a cinematografias muito diferentes entre si e incapaz de se reprocessar de modo a atualizar os efeitos dos estágios subsequentes do capitalismo sobre a produção cinematográfica do assim chamado “Terceiro Mundo” - conceito, aliás, que tem sido, ele próprio, mais e mais questionado, tendo caído em desuso em variados círculos, acadêmicos ou não.

Não deixa de ser significativo que, no momento mesmo em que Gabriel desenvolve sua teoria (1982), adotando como um dos substratos principais a reflexão cubana sobre cinema publicada nos anos 60-70, Espinosa esteja desbravando um novo flanco, numa direção diagonal à do pesquisador etíope. Com efeito, enquanto este busca um modelo teórico fechado em torno do conceito de Terceiro Cinema e que tem como um dos objetivos centrais distingui-lo do cinema *mainstream*, o articulista e cineasta cubano mostra-se afeito a uma relação mais aberta – embora jamais aderente - com a produção comercial *hollywoodiano*, da qual, sugere, deve-se apreender certos temas universais e mesmo os mecanismos de funcionamento do sentido de prazer que provoca e reprocessá-los de acordo com as legítimas intenções políticas do cineasta-autor. Evita-se, assim, segundo ele, que este se veja lançado a um círculo vicioso, pois “*casi siempre*

cuando reflejamos la lucha de clases se escamotea el placer y cuando ofrecemos el placer se neutraliza la lucha de clases” (apud Avellar, 1995, 198):

Ha sido demasiado cómodo pasarnos la vida depreciando el cine comercial, como lo ha sido sentirnos en ese perenne estado de gracia al dedicar nuestras mejores energías al cine exclusivamente artístico”. Para ele, o cinema de Hollywood é “evasivo por sus respuestas pero no por sus motivaciones. El final feliz, el amor como lo más importante en la vida, los buenos siempre deben ganar, etcétera, son necesidades que debíamos esforzarnos por analizar profundamente. (id., 197).

Já o percurso teórico de Gutierrez Alea parece corroborar, em âmbito individual, os pressupostos que o pesquisador canadense Timothy Barnard, emprestando o conceito de “transculturação” do etnólogo cubano Fernando Ortiz, sugere que sejam adotados em relação à abordagem histórica do cinema cubano: não como um rompimento determinado pelo advento da Revolução e do ICAIC, mas como um “processo de adaptações e transformações”. Embora tenhamos objeções quanto à metodologia empregada por Barnard para construir seu argumento – o qual, no nosso entender, negligencia o *conteúdo* exibido no circuito cinematográfico herdado da Cuba pré-revolução como forma de sugerir a possibilidade de um *continuum* no âmbito da exibição -, não apenas o papel contraditório do cinema hegemônico nas reflexões tardias dos principais teóricos cubanos, mas as próprias opções estético-narrativas do cinema da ilha na era das co-produções internacionais – em que até ecos de Quentin Tarantino se fazem sentir (por exemplo, no filme *La Vida es Silbar*, Fernando Pérez, 1998) – parecem dar razão a seu argumento essencial.

Paradoxalmente, no entanto, o caso de Cuba tenderia a ser duplamente exemplar da incompatibilização entre teoria e prática, e não apenas pela penúria que a atividade cinematográfica – de resto, como toda a economia cubana – se viu submetida durante décadas de embargo comercial externo; mas porque a produção de filmes supostamente encontraria em um dos últimos regimes socialistas do mundo um terreno particularmente fértil para a realização cinematográfica segundo o modelito proposto pela Teoria do Terceiro Cinema. O fato de, como demonstrado pontualmente no início deste artigo, tal ocorrência não se consumir, soa como um enfático reforço à tese da improcedência e aplicabilidade restrita que caracterizaria, em nossa opinião, tal *corpus* teórico.

Um outro problema recorrente com a Teoria do Terceiro Cinema é que, ao contrário das principais correntes teóricas cinematográficas, virtualmente todos seus textos teóricos relevantes fazem referência a seu *background* histórico. É como se, para

se afirmar, ela precisasse sempre referir-se a seu “mito de origem” para ratificar seu *pedigree* – necessidade que os demais ramos teóricos dos Estudos de Cinema dispensam sem problemas.

E justamente a genealogia de tal teoria revela-se um de seus mais graves e dificilmente contornáveis problemas para qualquer pesquisador familiarizado com os textos latino-americanos que, desde o início dos anos 50, sob a influência do neo-realismo italiano, propunham uma reflexão militante sobre o fazer cinema no subcontinente. José Carlos Avellar, no livro “A ponte clandestina” (notadamente entre as páginas 177 e 179), prova de forma irrefutável que tais artigos – escritos por argentinos, bolivianos, brasileiros, cubanos - prefiguram (em alguns casos em mais de uma década) aqueles que são internacionalmente considerados os textos fundadores da teoria de terceiro Cinema. No que concerne particularmente ao Brasil, parece-me evidente que a reflexão de Nelson Pereira dos Santos e Paulo Emílio Salles Gomes a partir dos Congressos de Cinema dos anos 50 – e de Glauber Rocha até a primeira metade dos anos 60 – compõem um corpus teórico muito mais relevante, incisivo e abrangente do que o típico manifesto glauberiano *for export* que é “Estética da Fome”.

Uma das razões principais para tal disparate - que os pesquisadores anglo-saxões se recusam em reconhecer - é, sobretudo, o imperialismo lingüístico: o traço comum entre os chamados textos fundadores do terceiro Cinema é o fato de terem sido rapidamente traduzidos ao inglês (A “Estética da Fome” de Glauber Rocha no próprio material de divulgação do festival Resenha do Cinema Latino-Americano, em Gênova, Itália). O fator lingüístico, somado ao fato de Gabriel apresentar uma visão organizada de um pensamento cinematográfico periférico mais ou menos disperso por outros países e idiomas nas duas décadas anteriores, é determinante para que seu livro seja entronizado desde então como referência central à Teoria do Terceiro Cinema.

A constatação de que, a partir dessa posição, Gabriel (e vários de seus seguidores anglo-europeus) passaram a falar em nome dos cineastas terceiro-mundistas, torna corrente, uma vez mais, a indagação que Gayatri Chakravorty Spivak (1994) faz em seu célebre artigo “Os subalternos podem falar?” (querendo com isso dizer não apenas que forças “colonialistas” falam em nome dos subalternos, não os deixando falar, mas que ao determinarem a abordagem e o *corpus* teórico a ser utilizados na comunicação, impedem os ditos subalternos de se expressarem em seus próprios termos – em última análise, de falar). A primeira evidência pública do descontentamento “terceiro-mundista” por esse ventriloquismo imperialista deu-se na Conferência de Edinburg de

1986, que intencionava discutir Terceiro Cinema mas não convidou um latinoamericano sequer a debater, gerando a constrangedora cena de assistir ao pesquisador David Will afirmar, na abertura do evento, que “terceiro cinema” era um termo cunhado por Gabriel (Chanan: 1987, s/p).

Conclusões

A despeito de suas louváveis intenções, é forçoso reconhecer que Gabriel falhou em sua intenção de fornecer bases conceituais-metodológicas específicas para a análise de filmes não-hegemônicos. E, além dos motivos acima analisados, falhou porque:

1) Dividi-los de acordo com modos de produção específicos, estilo, ênfase ideológica e demais critérios propostos em sua teoria não constitui propriamente um modelo teórico passível de ser aplicada sob diferentes abordagens analíticas, mas sim a base para uma mera operação classificatória, uma espécie de quebra-cabeças, “o que se encaixa aonde” – constituindo-se, assim, numa ferramenta do tipo cada-coisa-em-seu-escaquinho (procedimento que seria essencialmente retomado por Hamid Naficy em relação ao conceito de “cinema com acento”, a mais notória obra recente (2001) da Teoria do Terceiro Cinema);

2) O advento da globalização problematizou tremendamente a noção não apenas de Terceiro Mundo, com os espaços supra e transnacionais dominando as análises geopolíticas na academia, mas sobretudo, no âmbito da concretude financeira da produção cinematográfica, devido à difusão das co-produções internacionais que põem com frequência em questão a própria idéia de cinematografia nacional, imprescindível à teoria desenvolvida por Gabriel.

Isso já começava a ficar evidente há 10 ou 15 anos atrás, como o demonstram – embora não de maneira apropriadamente enfática, mas quase a contragosto, - as publicações comemorativas de tais datas “redondas” de aniversário da publicação do livro que alegadamente fundou a teoria (o que é em si mais do que discutível)

Neles, a definição e o alcance da Teoria do Terceiro Cinema foi debatida por autores diversos. Robert Stam e Ella Shohat propõem uma classificação baseada em quatro círculos, que incluiriam “filmes de diásporas” e produções não conectadas com as premissas do movimento (In: DISSANAYAKE, 2003); Paul Willemsen fala de “Terceiro Cinema’ como um projeto ideológico, isto é, como um *corpus* de filmes que obedeceriam a um certo programa ideológico e estético, não importando se produzidos

ou não pelos próprios habitantes do Terceiro Mundo” (1989: p. 28); para o principal guru acadêmico de tal teoria, Teshome Gabriel, “A principal característica do Terceiro Cinema não é realmente onde ele é produzido, ou mesmo quem o faz, mas a ideologia que abraça e o grau de consciência que demonstra” (1982: p.2).

Nenhuma dessas tentativas de definição propõe, de fato, uma alternativa analítica passível de ser operacionalizada ao aspecto mais problemático do Terceiro Cinema: a despeito dos esforços de muitos de seus críticos e pesquisadores de atualizá-la de tempos em tempos, a Teoria do Terceiro Cinema está *profundamente* ligada a um *corpus* de filmes produzidos sob determinadas circunstâncias materiais e/ou circunscrição histórica e/ou delimitações geopolíticas e, apesar de tais esforços, não foi capaz de produzir, no âmbito específico da teoria cinematográfica, modelos analíticos e abordagens teóricas que pudessem ser aplicadas a um corpo expandido de filmes não constringidos por nenhuma das delimitações acima apontadas.

Um exemplo comparativo talvez torne a especificidade de minha crítica mais clara: embora o Feminismo Crítico Cinematográfico tenha também se conectado com produções do cinema militantemente feminista que o antecede ou lhe são contemporâneas (como os clássicos *Fuses*, de Carole Schneemann; *Nea* de Nelly Kaplan; ou as incursões de Laura Mulvey pro detrás das câmaras), tal teoria constitui, no mínimo desde a publicação, em 1975, de “Cinema Narrativo e Prazer Visual”, escrito por Laura Mulvey, um modelo teórico que não apenas pode, com maior ou menor fidelidade ao texto teórico original e ao “texto filmico”, ser aplicado a virtualmente qualquer filme que perpetue uma representação da mulher (ou seja, à grande maioria dos filmes produzidos no mundo), mas que se deu origem a uma fertilíssima produção teórica, que problematizou e diversificou as questões originalmente propostas. Essa dupla função não ocorreu em relação à Teoria do Terceiro Cinema – que não foi capaz, nem quantitativa nem, muito menos, qualitativamente, de se projetar para além de um *corpus* de filmes inovadores e não raramente revolucionários (embora às vezes datados). Isso do ponto de vista prático; de uma perspectiva teórica, parece ter-se imobilizado numa vaga e gelatinosa exaltação de intenções políticas e do papel preponderante do “autor”, sem jamais, como corpo teórico, alcançar um nível de elaboração que o fizesse passível de ser aplicado com mais frequência e diversidade de *approach* a um *corpus* maior e menos circunscrito de filmes. Posto de outra forma: nunca superou o estágio meramente classificatório, tornando-se, talvez, uma teoria, mas dificilmente um modelo analítico.

Exemplo demonstrativo do quanto a combinação de fatores geopolíticos e dos efeitos do silencioso mas rizomático imperialismo acadêmico, a distorção de teorias cinematográficas desenvolvidas nas franjas periféricas do sistema global na forma de uma questionável Teoria do Terceiro Cinema evidencia o quanto há a avançar para instaurar um autêntico diálogo teórico internacional, em que o subalterno, no âmbito deste artigo representado pelo cinema cubano, fale por si mesmo.

ciber
l e g e n d a

Referências bibliográficas

AMAYA, Hector. *Viewing Political Selves in Film: a comparative reception study of Cuban films in Cuba and the United States*. Tese de Doutorado. Austin: The University of Texas at Austin, Dezembro de 2003. (Acessado em 14/09/09): <http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/433/amayah039.pdf?sequence=2>

AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina – Teorias de Cinema na América Latina*. São Paulo: Ed. 34 e Edusp, 1995.

BARNARD, Timothy. *Death is not True: Form and History in Cuban Film*. In: *New Latin American Cinema, Vol. 2 - Studies of National Cinemas*. Martin, Michael T. (ed.). Detroit: Wayne State University Press, 1993: 143-54.

CHANAN, Michael. *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

_____. *The changing geography in Third Cinema*. In: *Screen*: 38:4, Winter, 1987. (Acessado em 06/09/2009): <http://74.125.93.132/search?q=cache%3A9F3JsXex5wwJ%3Awww.mchanan.net%2FResources%2Fthird%2520cinema.pdf+teshome+gabriel+was+born&hl=pt-BR&gl=br>

DISSANAYAKE, Wimal e GUNERATNE, Anthony (orgs.). *Rethinking Third Cinema*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2003.

ECKSTEIN, Susan. *Back from the Future: Cuba Under Castro*. Nova Iorque: Routledge, 2003.

GABRIEL, Teshome. *Third Cinema in the Third World – The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor: UMI Research, 1982.

JAMESON, Fredric. *Periodizing the 60s*. In: *Social Text*: 9/10 (Spring-Summer 1984): 178-209.

MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen*: 16:3, Autumn, 1975, pp. 6-18.

PARANAGUÁ, Paulo A. *Paranaguá. Cinema na América Latina*. Porto Alegre L&PM, 1984.

_____. *Le Cinéma en Amérique Latine: Le Miroir Éclaté – Historiographie et Comparatisme*. Paris e Montreal: L'Harmattan, 2000.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. São Paulo: Pontes, 1998.

ROCHA, Glauber. *Uma Estética da Fome*. In: *A Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: *O Pai de Família e Outros Estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

SOLANAS, Fernando e Getino, Octavio. *Hacia un Tercer Cine*. In: *Tricontinental*. Paris, outubro de 1965.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Can the Subaltern Speak?* In: CHRISMAN, Laura e WILLIAMS, Patrick. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.

STAM, Robert e SHOHAT, Ella. *Unthinking Eurocentrism – Multiculturalism and the Media*. Londres: Routledge, 1994.

VILLAÇA, Mariana Martins. *América Nuestra – Glauber Rocha e o Cinema Cubano*. In: *Revista Brasileira de História*. vol. 22, n. 44. São Paulo, 2002. (11/09/2009): http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010201882002000200011&script=sci_arttext

WILLEMEN, Paul e PINES, Jim Pines(org.). *Questions of Third Cinema*. Londres: British Film Institute, 1989.

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

ciber
l e g e n d a