

## **ARIEL-CALIBAN CONTRA PRÓSPERO: TEORIAS E PRÁTICAS DO CINEMA LATINO-AMERICANO**

Jair Tadeu da Fonseca  
UFOP

*Este trabalho é parte de uma pesquisa de recém-doutorado intitulada “Caliban, Ariel e Próspero no Brasil e na América Latina: Literatura Comparada, intertextualidade e sociedade no cruzamento dos estudos literários e culturais”, realizada com o apoio do CNPq.*

Articulando-se continentalmente, a partir dos anos 60, jovens cineastas da América Latina não desvinculam sua prática artística das lutas políticas em que se debate o subcontinente, nelas intervindo, participando de discussões, tomando medidas práticas para a produção e a divulgação de filmes e criando suas próprias teorias de cinema, que articulam a este outros setores da cultura e outras manifestações artísticas. Essas teorias, além de serem teorias de cinema, são também teorias da América Latina, do ponto de vista do cinema, tratando das dificuldades que ela tem de constituir-se como força política e cultural, ao mesmo tempo que são um esforço de compreensão dos limites e fraquezas do próprio movimento do novo cinema latino-americano, e, em última instância, dos limites e fraquezas dos artistas-intelectuais que o constituem, pois esse cinema os incluiu, direta ou indiretamente, nos filmes, nos textos e nas discussões que eles suscitam.

A trajetória desses jovens cineastas caracteriza-se pelo nomadismo, pois além de ser grande o número de exilados entre eles, seja por motivos políticos, seja por razões econômicas, também a necessidade de divulgar e defender o próprio trabalho no exterior torna-se uma exigência para eles. Por isso, os novos cineastas latino-americanos participam de eventos de exibição e discussão de filmes, sejam festivais, mostras ou encontros de outra natureza, e fazem o esclarecimento e a defesa de suas posições em jornais diários e publicações especializadas, através de entrevistas e artigos, os quais acabam por cumprir o papel de verdadeiros manifestos,

que, mesmo tendo autorias individuais, em alguns casos, colocam-se sempre em uma perspectiva coletiva, seja como intervenção político-cultural nos cenários nacionais, continental e internacional, seja como produção teórica em que a prática cinematográfica é pensada não de modo isolado, mas em termos de suas relações com outros setores da cultura e em termos do papel que a América Latina teria no quadro mundial da correlação política de forças.

Parafraseando José Martí, não poderia haver um cinema latino-americano enquanto não houvesse, de fato, a América Latina como unidade política, que se ambiciona criar, que é preciso imaginar e inventar. Daí, as “teorias de cinema” latino-americanas serem teorias da força que não se tem, que é preciso haurir mesmo dos estados de fraqueza: da falta de recursos que se torna recurso estético (“Estética da Fome”, de Glauber Rocha); da imperfeição, principalmente no sentido de inacabamento, de inconclusão (“Por un cine imperfecto”, de Julio García Espinosa); da alienação e “colonização” dos espectadores passivos, espelho do estado do próprio povo que é preciso arrancar do estado de espectadores da própria história (“Hacia un Tercer Cine”, de Fernando Solanas e Octavio Getino), entre outros.

Cada um desses autores apresenta posições que, se não são divergentes, são diferentes. Todavia, consideradas em conjunto, elas constituem um esforço de criação de um pensamento próprio sobre os problemas que cercam o novo cinema latino-americano. Podemos compreender essa produção teórica e crítica acerca de práticas artísticas e culturais relativas ao cinema também como culminação de projetos modernistas, que, ligados aos campos da literatura, da música e das artes plásticas, ao longo do século XX, encontram novas formas e preocupações no cinema, em um outro momento das condições culturais do subcontinente, realizando, como mostra Zuzana Pick, uma crítica modernista da modernidade: “Conseqüentemente preocupados com o agenciamento político e o processo social, e críticos das tendências de modernização dos Estados-nações, os cineastas do cinema novo latino-americano denunciaram uma modernidade

baseada em autoconfiantes promessas de progresso”.<sup>1</sup> Aliando a tradição modernista do manifesto ao uso político a que esse tipo de texto se presta, os cineastas conferem à sua elaboração teórica tanto uma função de militância quanto um papel polêmico. Além de *slogans* políticos, cria-se uma nomenclatura crítica, estabelece-se um cânone cinematográfico, traçam-se relações entre o cinema e outros espaços da cultura e das artes.

O primeiro desses textos que assumem função de manifestos, a “Estética da Fome”, foi escrito por Glauber Rocha em janeiro de 1965, para ser apresentada na Mesa-Redonda sobre o Cinema Novo Brasileiro, durante a Resenha do Cinema Latino-Americano, no seminário Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, promovido pelo Columbianum, em Gênova. O texto foi apresentado com o título “Cinema Novo e comunidade mundial”, e teve muita repercussão, sendo traduzido e publicado em vários países, ora com o título de “Estética da Fome”, ora com o de “Estética da Violência”.

Com a ironia amarga que lhe permite alçar a fome latino-americana e terceiro-mundista ao patamar dito superior da estética – a européia “filosofia do belo” –, Glauber cria uma ensaio alegórico sobre as condições em que atua o artista-intelectual latino-americano, filho bastardo das culturas metropolitanas, cuja obra, entretanto, não pode ignorar e esconder, por mais que tente, as misérias e mazelas da sociedade em que é produzida. É provável que Glauber conhecesse as obras de Josué de Castro, *Geografia da fome* e *Geopolítica da fome*, quando escreveu sua “Estética”; de todo modo, não desconhecia a realidade da fome no Brasil e em outros países da América Latina, em uma época na qual esse tema apenas começava a deixar de ser um tabu, o que lhe permitiu usar metáforas alusivas à alimentação, como as do “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade. Entretanto, no caso de Glauber, trata-se da *falta* de alimento, como se, nesse novo momento, não mais bastasse a atividade de “deglutição” cultural proposta pelos modernistas

---

<sup>1</sup> PICK, Zuzana. *The New Latin-American Cinema*. Austin: University of Texas, 1993. p.194-195.

brasileiros, mas o recurso à própria fome como arma retórica de um violento combate político-cultural.

Considerando-se alguns aspectos da “Estética da Violência”, o outro nome do texto, com o qual foi divulgado na França e em outros lugares, têm sido apontadas afinidades entre as posturas de Glauber e de Frantz Fanon frente aos processos de colonização e descolonização culturais.<sup>2</sup> Mas, além do tom e do tema da “Estética”, podemos encontrar na própria constituição de seu texto uma relação mais estreita com a forma com que Fanon constrói sua escrita, através de uma rede de metáforas corporais, geralmente mórbidas, que tentam *incorporar* um tipo de pensamento em que, diferentemente do modo europeu de compreensão das coisas, “o músculo devia substituir o conceito”.<sup>3</sup> Sendo a colonização uma doença produzida no próprio corpo pensante da cultura, deve ser combatida vigorosamente pelos intelectuais “colonizados”, pois deixa seqüelas terríveis, que prejudicam seu pleno desenvolvimento. Escreve Glauber, na “Estética da Fome”: “A América Latina permanece colônia. (...) Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria.”<sup>4</sup>

O pensamento que resulta da transformação político-social que é também um esforço de autotransformação do intelectual colonizado, além de constituir uma posição filosófica, é, para Fanon, um modo de responder, pela inversão, aos estereótipos que tomam o colonizado como pura corporalidade, como quem é incapaz de elaboração intelectual própria. A violência surge como corolário de um pensamento que é puro nervo em Glauber e duro músculo em Fanon, pois à violência colonial e neocolonial que constrange os corpos-pensamentos responde-se com a

---

<sup>2</sup> Cf. GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica*. Petrópolis: Vozes, 1991. p.47-48; ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.62.

<sup>3</sup> FANON. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p.183.

<sup>4</sup> ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981. p.29.

linguagem da violência, necessária à luta pela descolonização, e com a violência da linguagem, empregada para atizar as consciências e ensaiar a revolta desses pensamentos-corpos nos espaços textuais e de discussão. Para ambos, a violência é terrivelmente necessária aos povos oprimidos, quando torna-se revolucionária, libertadora e, paradoxalmente (ou dialeticamente), uma prova de amor e não mera prenda do ódio, como demonstra o longo trecho de um texto de Aimé Césaire, citado por Fanon na primeira parte de seu livro, “Da violência”,<sup>5</sup> e como podemos constatar em Glauber: “De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria *violência*, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação”.<sup>6</sup>

O artigo “Hacia un Tercer Cine (Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo)”, de autoria do cineasta argentino Fernando Solanas e do espanhol, radicado na Argentina, Octavio Getino, foi publicado pela primeira vez na edição latino-americana da revista *Tricontinental*, em outubro de 1969, e obteve, como o texto de Glauber, grande repercussão mundial, também assumindo papel de manifesto. Nesse texto, em que uma certa influência de Glauber não esconde as divergências que os autores têm em relação à posição ocupada por seu cinema, como veremos, são explícitas as referências a Frantz Fanon, a começar pela epígrafe: “...há que descobrir, há que inventar...”.<sup>7</sup>

Apesar de se referirem ao Cinema Novo brasileiro (e particularmente a Glauber, que é citado no texto), como importante contribuição para a formação de um cinema descolonizador na América Latina, as considerações de Solanas e Getino levam a crer que ele ainda estaria por

---

<sup>5</sup> Cf. FANON. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p.66-69.

<sup>6</sup> ROCHA. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981. p.32.

<sup>7</sup> SOLANAS, Fernando, GETINO, Octavio. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1973. p.55.

demais ligado a uma concepção *autoral* de cinema, que em seu escalonamento constituiria o “segundo cinema”, o qual, junto ao “primeiro”, relativo ao cinema dominante, das grandes metrópoles, deveria ser superado pelo “Terceiro Cinema”, proposto como modelo de um novo cinema latino-americano e terceiro-mundista, como indica o próprio nome escolhido. Solanas e Getino criticam a pretensão de cineastas da América Latina de fazerem filmes similares aos das metrópoles, o que, além de os condenarem ao fracasso e ao sentimento de inferioridade, por não conseguirem reproduzir o “cinema perfeito”, que seria feito nos países ricos, não lhes permite aproveitar suas diferenças em relação a este, mesmo as condições desfavoráveis de trabalho, de modo a encontrar “formas de superação obrigatoriamente originais”.<sup>8</sup>

“Por un cine imperfecto”, do cineasta cubano Julio García Espinosa, é outro texto importante em relação à luta pela descolonização cultural no flanco cinematográfico da América Latina, que dialoga com o de Glauber e o de Solanas e Getino, fornecendo elementos para a compreensão dos problemas que cercam o novo cinema latino-americano. Escrito em 1969, como “Hacia un Tercer Cine”, o texto de Espinosa também será muito difundido e despertará polêmica. O “cinema imperfeito” não propõe uma “estética”, como a de Glauber, nem uma “política”, como a de Solanas e Getino, tampouco uma “nova política cultural”, segundo afirma Espinosa e como poder-se-ia esperar de um país revolucionado e revolucionário, como Cuba, em que o cinema novo estava no poder, junto ao novo regime, mas uma “nova poética”: “Poética cuja verdadeira finalidade, será, sem embargo, suicidar-se, desaparecer como tal”.<sup>9</sup> O cinema imperfeito seria então uma maneira de começar a construir esse futuro, desde o presente, libertando-se a arte dos constrangimentos e limites a que está submetida na “cultura fragmentária” em que ela começa seu desenvolvimento.

---

<sup>8</sup> Ibidem, p.78.

<sup>9</sup> ESPINOSA, Julio García. *Una imagen recorre el mundo*. La Habana: Letras Cubanas, 1979. p.11.

Cabe atentar para o fato de que o cinema imperfeito, apesar de não colocar acima de tudo a qualidade técnica dos filmes que produz, não defende um cinema malfeito, mas chama a atenção para o caráter de inacabamento que seu projeto traz. A própria palavra *imperfeito* significa também que algo está incompleto, fragmentário, que algo falta a esse cinema. Mas afirma Espinosa: “A arte não vai desaparecer no nada. Vai desaparecer no todo”.<sup>10</sup> As ambições totalizadoras das vanguardas latino-americanas do cinema e da política, com seu projeto entre o prático e o utópico, nos anos 60, surgem como resposta ao niilismo das vanguardas dos países ricos. Este parecia não existir, ainda, para as *vanguardas tardias* do Terceiro Mundo, que se alimentavam, em sua fome de meios e de formas, também de uma cultura popular, que mal se esboçou a partir do período colonial para ser destruída com o neocolonialismo e a modernização, contra os quais lutam os últimos modernistas do continente, em cujos textos observamos uma vontade de pensar a própria prática, não como exercício teórico, apenas, mas como contribuição à militância cinematográfica e cultural, que se confunde com a participação política, como conclamação a que o cinema latino-americano penetre na vida social, para com ela se fundir.

Realização e projeto, o novo cinema latino-americano gerou filmes assumidamente imperfeitos e inacabados e mesmo projetos não realizados. Dele resultaram teorias do inacabamento, nas quais são pensados esses filmes e projetos e a partir dele pensa-se o inacabamento da própria América “nossa” – denominação anticolonial, forma de não considerá-la “latina”, que entretanto não explicita quem são (quem somos) estes “nós”.

Cabe citar outras experiências teórico-práticas desse cinema, entre elas as do boliviano Jorge Sanjinés e do grupo Ukamau, registradas em seus textos reunidos no livro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, de 1979.<sup>11</sup> Lembre-se também das atividades do argentino Fernando

---

<sup>10</sup> Ibidem. p.16.

<sup>11</sup> Cf. SANJINÉS, Jorge. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo Veintiuno, 1979.

Birri, diretor do seminal documentário *Tire Dié* (1956-1960) e criador do Laboratório Ambulante de Poéticas Cinematográficas, em 1982. Mas como emblema do que tratamos aqui, vamos considerar um projeto não realizado de outra figura importante: o diretor cubano Gutiérrez Alea e sua idéia de adaptar *A tempestade*, de Shakespeare. A fortuna crítica e artística da peça é das mais ricas, como mostram os ensaios do escritor cubano Roberto Fernández Retamar, principalmente “Caliban”,<sup>12</sup> publicado pela primeira vez em 1971, no qual são rastreados os destinos dos personagens de *A tempestade* ao longo do tempo e seu papel no Terceiro Mundo e na América Latina. Alegoricamente, Próspero representaria o poder colonial metropolitano, Ariel a intelectualidade colonizada e Caliban o mundo colonizado. Isso não reduz o potencial significativo dessas figuras, mas é uma confirmação dele, mostrando-se através do caráter metonímico e metafórico dessas personagens alegóricas que a visão de América Latina que elas podem conter liga-se à configuração da imagem que o artista-intelectual faz de si mesmo, de seu papel social, tendo em vista o contexto político-cultural de sua época. Esse papel seria o de mediador entre o universal e o local, o metropolitano e o periférico, o elitista e o popular, a ruptura e a tradição.

No final da adaptação feita por Alea, Ariel, depois de insistir na conciliação entre ele, Caliban e Próspero, acaba por ficar na mesma situação em que se encontra o irreduzível e ressentido Caliban. No fim do roteiro, ambos estão caídos num pântano, castigados mais uma vez por Próspero e ilhados, pois o último plano do filme mostraria a ilha em que se encontram, vista do mar.<sup>13</sup> O próprio fato de o projeto de Alea não ter sido realizado é significativo. Em 1989, quando apresenta a comunicação “El verdadero rostro de Caliban” na Conferência Internacional Alta Cultura/Cultura Popular, realizada na Itália, praticamente já não há mais o enlace entre o

---

<sup>12</sup> Cf. RETAMAR, Roberto Fernández. *Caliban e outros ensaios*. São Paulo: Busca Vida, 1988.

<sup>13</sup> Cf. AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Rio de Janeiro/São Paulo: 34/Edusp, 1995. p. 23-26.



estético e o político que caracterizava programaticamente as práticas diversas do novo cinema latino-americano como movimento coletivo de articulação entre erudito e popular, entre nacional e internacional. Saem de cena as preocupações programáticas e entram as injunções pragmáticas. Justamente quando os países latino-americanos ensaiam sua retomada da democracia, começam a esvaziar-se as discussões políticas. Tudo isso amesquinha sobremaneira o estético, empobrecendo os filmes que, em geral, abrem mão de diversas conquistas de linguagem, em nome de um discutível padrão esteticista de mercado.

Claro que não é possível haver cinema sem que se considere o fundamental problema do mercado. Este sempre esteve em pauta nas discussões do novo cinema latino-americano, nas quais o econômico sempre foi ligado ao cultural, ao político e ao estético. Grosso modo, no cinema latino-americano, passou-se de uma relativa unidade programática com diversidade estilística à ausência de preocupações programáticas caracterizada por uma certa uniformidade estética e estilística, vale dizer, por uma preocupante ausência de estilo. Isso tem mudado mais recentemente. No novíssimo cinema latino-americano, diversas mostras de ousadia criativa nos permitem dizer que já se desenham em suas imagens e sons inquietações e projetos políticos de mais largo espectro, mas com ambições inicialmente mais modestas. Neste outro momento, as questões políticas e sociais são recolocadas através do que se cala e se fala nas imagens e sons cinematográficos, sem que haja, pelo menos até agora, necessidade de um discurso político paralelo que suplemente o do filme, como ocorria nos anos 60 e 70. Trata-se de *mostrar mais e demonstrar menos*. Vejam-se, por exemplo, os filmes do colombiano Víctor Gaviria e do argentino Pablo Trapero, entre outros jovens diretores. Senso estético, sem esteticismo; sentido político, sem politicagem; urgência social e pessoal caracterizam este novíssimo cinema.

Como os países latino-americanos ainda estão longe de ter seus graves problemas resolvidos, é inevitável que o cinema se ressinta desses problemas, vivendo-os, mostrando-os,

transfigurando-os, colaborando para eles sejam pensados, sentidos e compreendidos. Os cineastas voltam a reunir-se para trabalhar, devido à falta de meios acentuada pela nova (e velha) crise econômica, fazendo filmes mais baratos, e voltam a discutir questões políticas e culturais, pensando com novo diapasão suas experiências presentes e suas relação com a tradição artística de seus países. Disso resultam estéticas, roteiros e estilos diferenciados, mas solidários. É bem provável que uma outra articulação entre os diversos cinemas latino-americanos torne-se realidade outra vez, apesar das graves crises que ora se abatem sobre o subcontinente, ou justamente devido a essas crises. Para terminar, este trabalho remete às imagens dos céus nublados, retiradas do filme *La Ciénaga* (2001), da jovem cineasta argentina Lucrecia Martel, no qual podemos ouvir, de tempos em tempos, os trovões anunciando a próxima tempestade.