

A voz nas Memórias do Subdesenvolvimento De Edmundo Desnoes a Tomás Gutiérrez Alea

Doutoranda. Elen Döppenschmitt¹ (PUC São Paulo)

RESUMO

O filme *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea é aqui examinado como operação tradutória do livro homônimo de Edmundo Desnoes (1965). Verifica-se a complementariedade das obras na apresentação de uma memória narrativa que, a partir de diferentes registros (fotos, documentários, gravações em áudio, canções, outros filmes, outros livros etc) conjuga o discurso da revolução cubana àquele do personagem ficcional. Busca-se, sobretudo, analisar a transcrição da voz na letra para a voz na tela.

Palavras-chave: Cinema, Literatura, Voz, Tradução Intersemiótica, Cuba

O presente artigo é parte de uma investigação mais ampla a respeito do projeto poético do cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996). Estudar seu projeto é imprescindível para explicar as opções estéticas adotadas, compreendendo-as não apenas como produtos da obra artística acabada (filmes), mas como elementos inerentes ao processo de criação. Por projeto poético entende-se:

(...) os fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo (...) São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular, único (...) localizado em um espaço e um tempo que inevitavelmente afetam o artista. (SALLES, 2004.p.37)

Nos filmes de Alea nota-se uma qualidade didático-pedagógica que lhes é implícita, especialmente na obra *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968). Cabe assim analisar tal qualidade relacionando-a com a principal intenção do artista, justificada em seus escritos teóricos: a de convocar seus espectadores a um processo de tomada de consciência. Vê-se em Alea o artista engajado que, mediante o estabelecimento de vínculos entre a arte e a política (leia-se o surgimento do ICAIC¹ após a Revolução Cubana), busca promover no espectador o esclarecimento, e mais que isso, a transformação: o cinema, para ele, deveria assumir o compromisso de motivar o homem para a ação, na medida em que ao abandonar a condição de mero espectador, pudesse intervir no processo histórico como ator social. É nesse sentido que o traço didático-pedagógico – de fundo político – torna-se um aspecto relevante para a determinação de certas escolhas estéticas, principalmente aquelas relacionadas com a voz presente em seus filmes. O caso de *Memórias...* revela, ainda mais explicitamente, a relação entre o posicionamento do intelectual diante da arte e suas propostas estéticas, questionando as instâncias narrativas mediante a disputa entre a imagem e o som e o uso “político” das vozes, ora subjetivas, ora objetivas. Da observação do conjunto dos filmes de Alea é possível verificar que seu projeto poético resolve-se freqüentemente na integração e tradução de universos de signos tomados de diferentes meios (teatro, cinema, música, literatura), os quais aportam para a concepção de um cinema de síntese.

¹ ICAIC: Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica. Foi o primeiro organismo cultural criado após a Revolução cubana, cujo papel na política cultural do país, entre 1959 e 1991, representou uma série de tensões entre a política cultural oficial e os projetos dos cineastas, revelando os dilemas e questionamentos dos intelectuais cubanos, os debates e as disputas políticas, polemizadas nos filmes produzidos e nas novas tendências estéticas.

No caso específico deste artigo, acredita-se poder contribuir para o campo da literatura comparada mediante a análise da obra anteriormente mencionada, uma vez que esta pode ser compreendida como tradução intersemiótica do livro de seu conterrâneo e contemporâneo Edmundo Desnoes (1930-...). Especificamente, pretende-se mostrar como o diário que contém as reflexões do personagem central, presente no livro homônimo, foi transcrito para o cinema, observando-se os procedimentos narrativos adotados e ressaltando-se especialmente as soluções estéticas efetuadas por Alea, para traduzir a voz literária na voz fílmica. Ainda, busca-se compreender em que medida o texto literário foi determinante quanto à exploração de estratégias narrativas que contribuíssem para o desempenho didático pretendido, de acordo à proposta de um novo cinema “para” as massas.

O tom crítico de Desnoes e Alea sobre a história da revolução cubana, a história das próprias mídias (literatura e cinema), a relação entre o intelectual e a sociedade parece ser comum em ambas as obras. Nelas, é possível verificar como um acontecimento político e seus efeitos são narrados a partir de registros de memórias, e como a construção destas memórias representam temporalidades e espacialidades próprias, no livro e no filme.

Neste sentido, o artigo pretende desenvolver três pontos principais, entendidos como sendo aqueles que conectam o projeto cinematográfico de Alea a algumas questões pertinentes ao campo literário: a **intertextualidade** já presente no livro de Desnoes e que Alea traduz no filme; o interesse do cineasta pela **palavra oral** e a relação com outras artes expressas em seu livro *Dialética do Espectador*. Espera-se que, ao mostrar o percurso do artista na tradução do livro de Desnoes, seja possível identificar de que maneira seu filme também se oferece como campo de análise para se pensar sobre o lugar da voz, o que, seguramente, poderá contribuir para o alargamento de algumas questões relacionadas à narrativa.

O livro de Desnoes precede o filme de Alea em 3 anos. O escritor o publica pela primeira vez em 1965 (Ediciones Unión, La Habana) e é esta a edição que deu origem ao filme. É interessante mencionar que após sua participação como roteirista para a realização cinematográfica, Desnoes modifica o livro original, acrescentando-lhe novos capítulos que foram introduzidos em edições posteriores².

Narrado em primeira pessoa, ainda que o nome do protagonista jamais seja revelado, o livro conta a história de um burguês abandonado por seus parentes e amigos na Havana pós-revolucionária. Este (protagonista e observador ao mesmo tempo) coloca-se na condição de estrangeiro, narrando e observando à distância a sociedade em que vive, na tentativa de compreender não só os acontecimentos históricos e políticos que o rodeiam, mas igualmente as pessoas.³ A partir do sentimento de solidão e sem aderir aos princípios revolucionários, o personagem passa o tempo tentando conectar seu passado ao seu presente, sua história pessoal à história de Cuba. De escritor frustrado a vendedor de móveis, assume-se como o **burguês sem lugar** na nova sociedade, restando-lhe contruir sua identidade mediante as reflexões que anota em seu diário, através do qual o leitor acompanha o desenrolar da narrativa. A partir dos fluxos de

² Um comentário sobre este ponto mereceria prolongar a discussão, uma vez que ao escrever algumas cenas para o roteiro do filme, estas exerceram sobre o escritor o efeito de complementação e releitura da obra original. Em edições posteriores ele acrescentou parte dos textos do roteiro como capítulos extras à obra original, tais como o trecho sobre a visita de Elena à casa de Hemingway e algumas considerações finais sobre a Crise de Outubro. Estas novas páginas aparecem na primeira edição mexicana (Joaquín Mortiz, Serie del Volador, México, 1975). A edição norteamericana (New American Library, 1967) é a primeira que inclui as páginas escritas para o roteiro. Esta apareceu com o título *Inconsolable Memories* porque os editores consideraram que *Memorias del subdesarrollo* tinha ressonâncias de ensaio econômico. A partir da edição de Penguin Books, de 1971 já se retoma o título original *Memories of Underdevelopment*. A última edição, lançada recentemente na Europa, em espanhol, é de 2006.

³ De acordo com as teorias sobre foco narrativo, apresentadas e discutidas por Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981), há aqui uma posição intermediária do narrador protagonista e do narrador observador, tipos básicos encontrados nas narrativas em primeira pessoa, de acordo com o grau de participação do mesmo nas ações desenvolvidas. Assim sendo, poder-se dizer que há um foco narrativo mutante, porquanto o narrador observador passa, em alguns momentos, a autor onisciente descrevendo fatos que normalmente não poderia ter presenciado.

lembança e de descrições momentâneas registradas, o leitor conecta-se aos impasses que vive o personagem.

Memórias do subdesenvolvimento, como obra literária, já se anuncia como possibilidade de transtextualidade, conceito cunhado por Gérard Genette (2005, p.7), quem partindo dos termos **dialogismo** (de Bakhtin) e **intertextualidade** (de Kristeva) o definiu como: “(...) tudo que o coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta com outros textos”. Nesta matriz são compreendidas as referências a *O Estrangeiro* de Camus, quanto à desolação do personagem frente a impossibilidade de adaptar-se à nova sociedade que o cerca. Da mesma forma, também é possível afirmar que o autor cubano introduz elementos da obra anterior em um novo circuito de sentido, apostando na voz subjetiva erigida a partir da memória narrativa, cujo caráter crítico é posto em evidência. Sobre esse ponto, seria interessante mencionar a oscilação entre um tom narrativo interpretativo e impressionista, considerando assim que o narrador além de comentar ou deformar os fatos (interpretativo), pode imprimir-lhes um colorido subjetivo espontâneo, caracterizado pela ausência de elaboração consicente (impressionista), provocando em alguns momentos da leitura distância moral e intelectual entre o narrador e o autor implícito (CARVALHO, 1981.p.46-8).

Embora seja evidente que a releitura do personagem Mersault, feita por Desnoes, tenha aspectos de imitação (uma operação de hipertextualidade, segundo Genette) em relação ao texto de Camus - na manutenção dos aspectos psicológicos do personagem central – a principal operação efetuada no hipotexto (livro de Camus) é a transformação, ou melhor, transformações, especialmente as sociais e as culturais. Segundo Genette,

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

Acrescenta-se a isso outra observação do teórico, cuja afirmação sobre a qualidade revolucionária da memória propõe que esta seja “revolucionária contanto que a fecundemos, e que ela não se contente em comemorar” (GENETTE, 2005. p. 95). Na visão deste, somente numa relação criadora com o passado abre-se a possibilidade concreta de novas leituras, onde o novo texto amplia as possibilidades de diálogo com o original, através da introdução ou da renovação de recursos estéticos, ainda que por vezes possa manter o mesmo suporte. Em relação a isto, cabe mencionar a recombinação de linguagens discursivas e o uso diverso de processos de mediação propostos por Desnoes.

Pautado na multiplicidade de registros e de referências, *Memórias do Subdesenvolvimento* apresenta uma escritura provocada pela utilização de diversos recursos que revelam o estranhamento do sujeito diante do mundo que o cerca. Confluem, assim, diferentes matrizes que são apresentadas pelo narrador, ora como seu próprio discurso, ora como **transcrições** de outros discursos. Assim, lê-se em seu diário fragmentos de canções populares, conversas com outros personagens gravadas em áudio, anúncios de publicidade, comentários de filmes, poemas, discursos políticos etc. Segundo Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981), nota-se um narrador de tipo aperceptivo, ou seja, aquele que faz referências ao ato de narrar que está praticando. A título de exemplo, é citada uma passagem do livro em que, para recordar sua mulher, o personagem recorre à **transcrição** literal de uma antiga gravação em áudio em que registrou, propositalmente, uma conversa entre ambos. Nota-se aqui como tal recurso é usado quando da comparação entre a descrição do movimento da fita desgastada e o próprio desgaste da relação, mostrando o porquê da necessidade de explicar o motivo da transcrição do diálogo:

Creo que la grabadora ya está definitivamente rota, por lo menos está muy estropeada. No me voy a molestar en repararla. Es de lo más relajante dejar que todo se rompa, se pierda – y no preocuparse –, no aferrarse a las cosas y las personas. La grabadora y Laura se rompieron, se han estropeado. De tanto pasar la cinta,

yo creo que se rompió la resistencia o algo. La voz va y viene, pero de todas maneras he transcrito toda la conversación.

De tanto poner la cinta y oír a Laura, he logrado verlo todo como algo separado, independiente de mí mismo. Como si escuchara sufrir a otras personas (...) Fue una tortura sadista haber puesto la grabadora y haberla llevado a una discusión...(...)

Laura estaba leyendo en la cama cuando conecté la grabadora (...):

— Qué estás haciendo?

— No lo ves, leyendo...

— No, quise decir, ¿qué estás leyendo?

— Una cosa banal, frívola y decadente. The best of everything (...)

(DESNOES, 2006. p.110-11)

Além disso, outras soluções técnicas na construção de sua narrativa ficcional parecem apontar para a desconstrução ou hibridismo dos gêneros, tão comuns na América Latina⁴, mesclando, de alguma forma a crônica com elementos do **novo discurso realista** dos romances, ainda que o autor permanecesse algo distante do conjunto das propostas do Realismo Mágico, predominante nas publicações latinoamericanas da época. De maneira geral, é possível destacar especialmente o aspecto da auto-referencialidade e do questionamento da instância produtora da ficção.

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

Terminé de leer la novela de Eddy. Es de un simplismo que me ha dejado boquiaberto. Escribir eso después del psicoanálisis y los campos de concentración y la bomba atómica es realmente patético. Yo creo que lo ha hecho por oportunismo. El argumento es infantil; un cubanito desarraigado – con pretensiones existencialistas –, después de fracasar en sus relaciones con una criada y con una norteamericana rica, decide integrarse a la vida cubana. Nadie se integra; el hombre es, será siempre un desarraigado.

(...)

Eddy quiere que la gente lea la novela y exclame: “Sí, asimismo, eran las cosas antes en Cuba”. Para decir lo que la gente ya sabe no hay que escribir una novela. Lo que hay que hacer es enseñarle a la gente lo que el hombre es capaz de sentir y hacer.

(DESNOES, 2006. p. 83-4)

Nota-se assim as fronteiras pouco demarcadas que separam realidade e ficção, o que levaria a outros questionamentos quanto aos recursos estéticos promovidos pelo escritor e a crítica que teria estabelecido com os paradigmas da literatura vigente à época. Quando questionado a respeito da inserção de si mesmo dentro da obra literária, comenta Desnoes (2007)⁵: que:

Sí, Eddy [o personagem] soy yo. Quise separarme del texto, presentarme como un personaje dentro de la narración, y así no tener que responder a las inevitables preguntas sobre si era un diario autobiográfico. Para mí el llamado “realismo” es

⁴ Para essa discussão refiro-me especialmente ao texto de Haroldo de Campos, Ruptura dos Gêneros na literatura latino-americana In: América Latina em sua Literatura, São Paulo: Perspectiva, 1979 e aos comentários de Susana Hotker no livro Fundación de una escritura: las Crónicas de José Martí. La Habana: Casa de las Américas, 1992.

⁵ Edmundo Desnoes em carta enviada a mim em abril de 2007.

totalmente irreal, el verdadero realismo literario es la experiencia definida por la imaginación, el diálogo entre yo y mi circunstancia. La única relación implacable, que nos acompaña toda una vida es la que sostenemos con nosotros mismos, somos uno, pero vivimos dos, hablándonos todo el tiempo: “no hagas eso”, “eres un cretino”, “creo que la has conquistado”, “crees que eres un genio”... Los cuentos al final⁶ son parte de lo mismo, de crear un mundo de espejos, de ambigüedad... de realidad.

Assim, é possível concluir que novamente nota-se um caráter crítico exercido pelo próprio escritor que, aproveitando-se do recurso da auto-referência, não deixa escapar em sua ficção a possibilidade de comentário ou de interrogação sobre os caminhos da arte. Segundo algumas observações de Gérard Genette (1972) em seu livro *Figuras*,

A distinção entre o crítico e o escritor não está só no caráter segundo e limitado do material do crítico (a Literatura) oposto ao caráter ilimitado e primeiro do material poético ou romanesco (o Universo) (...) Se o escritor interroga o universo, o crítico interroga a literatura, isto é, um universo de signos. Mas o que era signo para o escritor (a obra) torna-se sentido para o crítico (enquanto objeto de discurso crítico) e de outra maneira, o que era sentido para o escritor (sua visão de mundo) torna-se signo para o crítico, como tema e símbolo de uma determinada natureza literária. (GENETTE, 1972. p.146)

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

No instigante exercício de não se manter preso à total subjetividade do narrador de Desnoes e promover um discurso que fosse também objetivo (didático) para seu público, Alea acrescentou, em vários momentos, o uso de imagens documentais. Sobre a cena da famosa invasão de Playa Girón, o diretor usa diferentes fragmentos de documentários da época e constrói uma minuciosa análise das classes sociais em Cuba. Tal sequência quase assume a forma de um ensaio dentro da narrativa ficcional. É possível dizer que aqui Alea, da mesma forma que Desnoes, estaria promovendo um parêntesis na narrativa. Se no livro observa-se que tal intervalo é realizado através das transcrições dos diálogos – como forma de chamar a atenção para aquilo que realmente aconteceu, no filme, é possível que o documentário esteja exercendo esta função.

A passagem, pois, do texto literário ao fílmico representou novas possibilidades estéticas para o livro de Desnoes, e não apenas a **permanência** da obra literária em outro meio. Entendendo o trabalho de Alea (juntamente com o próprio Desnoes no roteiro) como **tradução**, é possível pensá-la, conforme comenta Haroldo de Campos (1976), como um dispositivo que desencadeia ou como uma prática que desdobra a operação que se realiza no texto. Assim, temos:

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

Apesar de Haroldo estar se referindo às traduções meramente literárias, a tradução de textos literários para textos fílmicos também poderia ser pensada a partir de um processo análogo, uma vez

⁶ Os contos mencionados por Desnoes referem-se a *Jack y el Guagüero*, *Créalo o no lo crea!* e *Yodor*, escritos pelo narrador-personagem de *Memórias do Subdesenvolvimento* e que aparecem no final do livro. O personagem, um escritor frustrado, menciona em várias passagens as idéias que tinha para suas histórias, sem nunca ter tido a chance de publicá-las. No final da narrativa principal, podemos ter acesso à literatura produzida pelo personagem.

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

Primeiramente, seria necessário considerar alguns vínculos *a priori* entre o cinema e a literatura, pois a característica híbrida do cinema já comporta em si mecanismos de transferência de códigos de uma linguagem para outra. Sendo assim, o cinema nasce como uma arte híbrida desde o início, desde os seus dois elementos básicos componentes: espaço e tempo. Segundo Santos Zunzunegui (1995), com relação ao primeiro, são os seus laços com a fotografia, através da iconicidade que conectam o cinema com a tradição artística orientada à mimesis, por outro lado, a sua dimensão temporal o orienta às áreas da narratividade, como a literatura, por exemplo, ou a música.

Ao falar de **narrativa cinematográfica** é preciso verificar a persistência de alguns elementos que são próprios à linguagem literária, tais como instância narrativa, tempo da narração, níveis narrativos, narrador ou herói, funções do narrador e o narratário, enfim, todos os elementos daquilo que Genette chamou discurso da narrativa (GENETTE, 1995). Sendo assim, cabe a pergunta: onde estaria a possibilidade de encontrar mecanismos de verdadeira tradução, neste caso, de tradução intersemiótica de um livro para o filme, dado que a linguagem do cinema já nasce pautada numa retórica literária?

Para Plaza (2003), é do caráter permanente da transmutação do signo a signo que é possível considerar qualquer pensamento necessariamente como tradução, sendo a especificidade da tradução intersemiótica a de traduzir a linguagem de uma arte a outra. Isto posto, aposta-se na possibilidade de tradução, em algum nível, considerando a preocupação formal por parte do cineasta de relevar a predominância de algumas funções da linguagem sobre as demais.

Por conseguinte, concentrar esta análise particularmente na tradução da voz narrativa literária para a fílmica, possibilita compreender o filme a partir da combinação entre as imagens cinematográficas e as performances da voz, recriadas a partir do texto literário (pautado apenas no verbal). Assim, nesse processo de tradução, é possível que o cineasta não apenas tenha re-criado a narrativa a partir da função subjetiva da voz presente no livro para a tela (de subjetiva à subjetiva-objetiva, com a introdução dos recursos de voz *off* e voz *over*), como também tenha re-criado, através de recursos imagéticos e não apenas sonoros, a presença das demais vozes enunciadas na narrativa literária. Ao movimentar-se entre as temporalidades e espacialidades próprias das duas linguagens (verbal e audio-visual), Alea contribuiu para a ilustração de uma discussão crítica.

A tradução efetuada neste caso, pode ser observada em vários níveis e entendida como característica de todo e qualquer processo criador, o que implica que obra e processo abarcam infinitos códigos, provenientes de outras linguagens. Entretanto, especificamente quanto aos aspectos de intercalação entre sons e imagens, não se ignora que na leitura que Alea fez de Desnoes já estava implícito o caráter latente da crítica e da transmutação na linguagem adotada pelo escritor, ressaltadas por Alea na obra cinematográfica.

Em várias entrevistas e textos publicados sobre o processo de criação de Alea, vê-se que ele sempre tratou de definir a música e o som antes da filmagem, uma vez que, se por um lado a música poderia incorrer no risco de poder marcar em demasia o caráter do filme e desvirtuar o sentido de uma cena, por outro lado, é capaz de estabelecer uma inter-relação mais coerente entre imagem e som. Segundo alguns depoimentos de Alea, em entrevista, a música e o som deveriam formar parte da confecção inicial de um filme, podendo a partir dela conceber-se a cena: “Uma atmosfera sonora quando se está filmando é um passo dado, completa a idéia; se não há música significa que não se tem um objetivo claro, então corre-se o risco de que uma cena fique manca.” (ÉVORA, 2004.p.90)⁷. Nas cartas enviadas a Leo Brouwer (responsável pelas músicas nos filmes de Alea) ainda expressa:

⁷ Tradução minha.

Quero encontrar junto a você o caminho para chegar a conceber não somente uma música que integre o melhor possível ao filme já terminado, mas um filme que não seja uma simples soma de elementos mais ou menos coesos. Ou seja, em seu conjunto: estrutura, ritmo, posta em cena, atuação, fotografia, cor, música, etc... constituam um todo orgânico em que cada elemento se relacione com os demais coerentemente (...) Minha insatisfação não provém de tua música [referindo-se a que Brouwer não pode participar com seus aportes na época da filmagem], mas dos limites a que me vejo submetido no trabalho que a mim me cabe desenvolver ao não poder contar, desde um princípio, com a concepção de um elemento tão importante – tão determinante no caráter da obra – como o é a música (ou se você preferir para ser mais amplo e mais preciso: com tudo o que constitui o aspecto sonoro em geral). (ÉVORA, 2004. p.91-2)⁸

Do exercício de análise proposto neste artigo, ainda busca-se mostrar como se expressa o interesse pela palavra no cinema de Alea. No livro, o narrador fala de um lugar determinado, proferindo sua posição no mundo. A voz narrativa, em primeira pessoa, confere à história um caráter subjetivo e portanto um certo distanciamento do mundo que o personagem expressa na intimidade de seu diário. O presente e o passado misturam-se nas letras: ora nas descrições das lembranças daquilo que fora a vida do personagem, ora nas descrições de sua vida presente, permitindo ao mesmo a elaboração de **teses** sobre a história e a condição do homem latinoamericano. O principal valor do livro é esta subjetividade expressa na voz interior que confere toda a ambigüidade do narrador.

Ao transcriar a obra literária para o cinema, Alea decompõe a narrativa (tempo) em primeira pessoa em dois planos (espaço): subjetivos e objetivos, transformando o personagem em ator e observador ao mesmo tempo. O discurso que tem sobre si mesmo e sobre o mundo ultrapassam, assim como no livro, a voz subjetiva presente no diário de reflexões e se expande para além do simples relato. E é, então, nessa voz expandida (vozes de comentário do personagem e de outros narradores, vozes mediatizadas, vozes diegéticas e extra-diegéticas) que repousa agora a ambigüidade, pois do conjunto delas é possível remeter-se tanto às vivências quanto às recriações das vivências do personagem, através de uma memória que já não mais é única. Além disso e sob um outro ponto de vista, o filme conforma-se como um jogo entre aquilo que se vê e aquilo que se ouve, evocando a partir da multiplicidade de e da intermedialidade entre vozes uma outra memória – diferente daquela que está no livro –, pois agora a memória não só é narrativa, mas dramática. Ao evocar as vozes de poetas, de personalidades históricas, literárias, dos cantores populares ou das emissões radiofônicas – com imagens e sons concretos –, ascedemos a uma memória da mídia e da cultura, possíveis a partir dos mais diversos registros orais.

De maneira geral, no cinema de Tomás Gutiérrez Alea é possível observar um interesse direcionado para a fala: do discurso social comunicativo ao discurso individual e especulativo, o cineasta oferece vozes em confronto a partir do grande magma da oralidade (da instalação de vozes antigas, vozes imemoriais, vozes míticas, vozes interiores, vozes ditatoriais, etc.). Traz assim o embate de mundos, de tempos históricos, de cosmogonias, de gêneros, de classes sociais. Seu cinema tem por característica uma natureza mista: visual por suporte e por condição, mas contendo os princípios de oralidade na **recepção** e na **leitura**.

A relação de Alea com a palavra pode ser notada em toda sua trajetória fílmica, especialmente em seus nexos com a literatura, gosto pela teoria, propostas dramáticas: aristocratas que discutem teologia, burgueses que julgam a revolução, burocratas que se proclamam porta-vozes, bêbados que conversam com seus cachorros sobre a salvação eterna, etc... Aposta na **conversa** como antigo ritual de convivência e na virtude persuasiva da voz humana (ÉVORA, 1996). Seis de suas doze obras de ficção baseiam-se em textos narrativos e duas em idéias procedentes de fontes bibliográficas.

⁸ Tradução minha.

Assim sendo, o espectador, para Alea, seria conectado à obra pela fala e, portanto, é possível indagar se em sua proposta estética não estava a de que os espectadores podem ver na imagem a voz, sendo a fruição do filme um contínuo em que os signos se complementam, atraindo-se ou repelindo-se. Este cinema **em tensão** traz a presença de outros códigos para além daqueles próprios do texto puramente cinematográfico, promovendo intertextualidades e se realizando mediante dialogismos. É assim que a semiose entre os diferentes signos – do teatro, do cinema, da literatura – e as séries culturais aparecem refletidas em sua obra, permitindo um exame crítico das funções estéticas exercidas por cada uma das linguagens adotadas no novo meio.

Desse modo, algumas propriedades apontadas por Lotman (1998, vol.III) permitiriam considerar que a linguagem cinematográfica une dois pólos semióticos, ou seja, as coisas semióticas e a semiose mais desenvolvida. O cinema poderia então escapar do mundo dos signos, de certa organização própria de linguagem e ao mesmo tempo enriquecer a esfera semiótica social e artística.

Pensar na função que cumpre o texto cinematográfico, neste caso, é perceber que ele gera novos sentidos, uma vez que o **texto** significaria algo além do elo passivo de transmissão de informações, constituindo para o autor, um **dispositivo pensante**. Dentro deste intercâmbio semiótico são possíveis, segundo Lotman, processos comunicativos, a transformação da informação, a ativação da memória e portanto, a transformação do sistema como um todo.

Para o exercício proposto, seria possível dizer que o texto de Desnoes constitui-se para Alea como esse dispositivo a que Lotman se refere, uma vez que Alea encontra no texto literário e na voz subjetiva do personagem principal uma possibilidade comunicativa (a voz que reflete uma função didática) que poderia levá-lo a transformação do sistema (função do cinema no momento – cinema de alienação para cinema de reflexão-ação). A partir da preocupação ontológica sobre o cinema, o filme de Alea, critica de uma maneira ampla a condição do espetáculo, cabendo ao cineasta comprometido reintroduzir o poder do signo oral. Assim, recupera o discurso da narrativa – na literatura –, para diferenciar aquilo que se vê-ouve, daquilo que se deve ver-ouvir, contribuindo assim para o alargamento das noções de foco narrativo e contruindo, desta forma, interessantes espacialidades para a voz (a voz que fala do eu, a voz que sou eu, a voz que fala para o eu).

Sobre a inserção da voz narrativa cinematográfica, ainda estão presentes o lugar e o momento que abrigaram o acontecimento vocal, o contexto em que ela foi produzida, e a ideologia que perpassa os atos dos sujeitos que conduziram o processo de fala e apreensão da mesma. Neste sentido, evidencia-se a contribuição da literatura para o cinema, levando em consideração os fluxos comunicacionais existentes entre escritores e diretores, sendo possível relacionar alguns aspectos que possam enriquecer as teorias, tanto literárias quanto cinematográficas.

Retomando Plaza (2003) ainda é possível mencionar suas observações acerca da produção de linguagem em função estética. Para o autor, essa atividade permite efetuar uma reflexão sobre as próprias características e qualidades da linguagem em si, pois é no centro dessas qualidades que se cria a diferença entre um signo autônomo e auto-referente e a linguagem funcional de uso comunicativo. Assim sendo, Plaza conclui que o signo estético não comunica nada que esteja fora dele, dado que é ele próprio, objeto de comunicação, tornando-se portanto intraduzível. Entretanto, seria possível a todo tradutor, mediante outros meios, mídias e processos, preencher os espaços vazios de uma obra a outra, o que seguramente realizou Alea.

Gutiérrez Alea já era um diretor de reconhecimento em Cuba, mas seguramente foi *Memórias do Subdesenvolvimento* que o projetou internacionalmente. Não há como negar que o cinema que imaginou Alea tinha por objetivo ir além de uma mera concepção estética, esta devendo conter um fim que ultrapassasse as questões da arte, ou melhor dizendo, Alea imaginava uma arte vinculada a uma práxis social. Uma arte que levasse o indivíduo à consciência de sua condição de subalterno às leis burguesas das quais não podia libertar-se. Sendo assim, para ele, o principal personagem de *Memórias...* (que no filme chama-se Sérgio), não é Sérgio e sim o espectador, quem já não deve apenas contemplar a obra, mas reagir a partir e apesar dela, pois só assim estaria sendo possível questionar os valores da ideologia burguesa.

Via o cinema como um fator de desenvolvimento do espectador, um cinema onde a ficção deveria estar ligada à descoberta de algo novo e não à repetição de idéias pasteurizadas. Seu livro *Dialética do Espectador*, publicado em 1982 (La Habana, Ediciones Unión) era de alguma forma a tentativa de explicitar teoricamente o que pretendia com o seu cinema. Composto de ensaios, o livro não somente tratou sobre o filme *Memórias...* mas também apresentou seu posicionamento como cineasta militante dentro do Movimento Latinoamericano de Cinema Novo.

Para armar sua proposição traz como fundamento a teoria do distanciamento brechtiano para contrapor-se à identificação emotiva do personagem do drama e à catarse precipitada por atos que provoquem medo ou compaixão (elementos que, segundo ele, tornaram-se a doxa de um cinema mitificador). Por outro lado, aproxima-se de Eisenstein com relação à idéia de êxtase (reinvindicando a emoção legítima enquanto geradora de idéias). Ao fazer uma leitura intertextual de ambos (Brecht e Eisenstein), Alea encontra vínculos importantes para a feitura de seus filmes, considerando que é possível ir **da imagem ao sentimento e do sentimento à idéia**.

No capítulo dedicado à *Memórias do Subdesenvolvimento*, pontua sobre a possibilidade de que haja diferentes perspectivas acerca de sua obra. Mesmo considerando que seu objetivo era o de atingir um determinado espectador, relativiza ao aceitar que mesmo quando o filme chegasse a ser visto por um público diferente daquele ao qual era destinado, seria importante entender os novos processos comunicacionais estabelecidos entre a obra e seu possível interlocutor. Este texto, escrito mais de 10 anos após a primeira exibição do filme, revela algumas das reflexões do autor:

(...) *Memorias...* junto com *Lucia* de Humberto Solas (também de 1968) continua sendo visto pelo espectador e está muito longe de ser esquecido. Principalmente porque para nós tem uma significação especial, pois parece vemos nele da maneira mais diáfana e exemplar o funcionamento daqueles mecanismos que se podem desencadear na relação entre o espetáculo e o espectador e que propiciam a participação do público na crítica de si mesmo, como diria Gramsci. Por outro lado, a especial acolhida que o filme teve nos Estados Unidos remove todas as inquietações de então sobre a manipulação que um sistema essencialmente hipócrita pode exercer sobre uma obra. Isto nos convida a fazer algumas considerações sobre o filme e a definir alguns pontos de vista. (ALEA, 1984. p. p.91).

Alea passa então a discorrer como, para ele, o público norte americano não havia compreendido o que o filme queria significar. Mais adiante, ele comenta como este público identificou-se com o personagem Sérgio e viu no filme apenas uma confrontação das dúvidas do artista. Segue Alea:

(...) é necessário levar em conta a mudança de significação do filme de acordo com as circunstâncias concretas em que se produz a relação com o público. Os diferentes grupos de espectadores podem *entender* o conteúdo de maneira diversa conforme a ideologia imperante dentro de cada um deles (ALEA, 1984. p.97).

Cabe salientar que para Alea a ideologia à qual ele estaria se referindo não era apenas a ideologia norte-americana em especial, mas uma ideologia burguesa, um modo de pensar, produzir e analisar as obras de arte das quais nem mesmo o cinema de outros países poderia livrar-se e por isso o autor aposta que o componente principal de seu filme é a própria crítica. Segundo ele:

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

O aspecto crítico presente nas páginas de seu ensaio teórico, também pode ser visto em seus filmes. Em relação a *Memórias...* destaca-se, principalmente, o trabalho sobre o significante: díspares repetições, súbitas trocas de tom (do objetivo ao introspectivo), utilização de documentários dentro da ficção, câmera de grande mobilidade que acompanha impulsos anímicos do personagem e utilização de incidentes isolados dentro da trilha sonora. O personagem central, na figura de um anti-herói, é focalizado a partir do interior e do exterior de si mesmo, o que corrobora com sua idéia de dar consistência através de uma consciência.

O estudo da voz no filme *Memórias...* assume um papel fundamental, dado que não somente está em jogo o aspecto auditivo, senão também o narrativo, mediante o processo tradutório da linguagem literária para a cinematográfica. Nesse sentido, seria importante elucidar a combinação de imagem e som quando se analisa a questão do foco narrativo, uma vez que:

Com o correr do tempo, o uso do som aliado à montagem fílmica vai adquirindo graus maiores de sofisticação, na medida em que os subelementos constitutivos do som são distrinchados e trabalhados. Não somente as características de um som são exercitadas – timbre, altura, intensidade etc –, mas também os diferentes elementos sonoros – diálogos, música, ruídos/efeitos, ambiências – são combinados, contribuindo com novas e variadas possibilidades para a gramática fílmica (MANZANO, 2003.p.110).

É certo que a voz no cinema e a imagem no cinema não nasceram ao mesmo tempo, mas é possível pensar que sempre estiveram unidas, senão pelas possibilidades técnicas, pelo liame da representação, cada uma encontrando mecanismos próprios na construção da linguagem cinematográfica. Entre as muitas disciplinas do conhecimento com as quais o cinema tem estabelecido interface, a crítica literária e os estudos de oralidade parecem apontar para um campo bastante fértil para o entendimento de obras fílmicas. Embora a grande maioria das teorias do cinema privilegie a imagem, existe um ramo de investigação que deve ser urgentemente explorado: é o que toma a própria natureza do cinema como lugar de intersecção entre o visual, o sonoro e o oral.

Os estudos de Paul Zumthor acerca da oralidade são primordiais nesse sentido, pois permitem entender que não só a voz em presença, mas também a voz dentro de um ambiente determinado que a comporta – que neste caso é o filme –, leva à percepção de trânsitos com níveis e graus diferenciados de mediatização. Assim, podemos pensar que no cinema os **textos da voz** estão em constante elaboração, originando além de sonoridades, imagens, espaços e corporeidades. Já não mais a partir de uma voz viva, mas de uma voz recriada através do audio-visual, incorporando portanto seu registro, sua edição e sua amplificação.

É possível então pensar na construção de poéticas da voz, isto é, os lugares em que podemos identificar os sentidos que a voz propõe dentro dos filmes e, portanto as relação entre os **estados da voz** e as interpretações críticas de suas performances e estilos. Desta maneira, a voz passa a ser entendida em termos de narrativa, que pode ser construída não apenas pelo significado da palavra, mas também por sua sonoridade (ruídos e silêncios), enfim, segundo os **estados de oralidade** é possível entender o filme em sua arte de contar histórias.

Michel Chion (2004, p.18) defende a idéia de que “a presença de uma voz humana [no cinema] estrutura o espaço sonoro que a contém”. O seu livro *A voz no cinema* oferece uma importante reflexão sobre a construção do espaço cênico a partir de uma topologia da voz: vozes em campo, fora de campo e vozes de comentário. Ao mostrar a procedência dos diversos tipos de vozes para o cinema, o autor acaba por construir uma relação entre os tipos de vozes e seus diferentes meios: os diálogos oriundos do teatro, as vozes de acompanhamento a partir do melodrama e as vozes de comentário da lanterna mágica. Nesse sentido, já se nota que a voz que aparece mediatizada pelo cinema, realiza um importante processo de tradução pois que ela para aparecer já se vale de outros meios anteriores ao cinema.

Seus estudos tratam de evidenciar que a voz, antes de tudo, não deve ser confundida com a palavra. Assim, chega a formalizar o conceito de **acusma-ser**, ou seja, uma voz que não necessariamente precisa da imagem do personagem para ser entendida e construir espaço dentro do filme. Segundo o autor,

Quando falamos de um jogo ‘estrutural’, entendemos por isso determinada sintaxe de possíveis relações entre a imagem do cinema e a voz, relações cujas figuras e combinações parecem alcançar um número ilimitado. Mas assim como a música ocidental funcionou durante vários séculos com doze notas, o cinema está muito longe de ter esgotado todas as variações possíveis com estas figuras. E evidentemente a mais rica não é a que consiste em mostrar a pessoa que fala, senão aquela em que não se vê a pessoa a que se ouve, ao mesmo tempo em que sua voz sai do centro da imagem, procedente da mesma fonte que os demais sons do filme. *É a invenção do acusma-ser.*(CHION, 2004, p.22).⁹

Assim, é possível perceber níveis diferentes de relação entre a voz e a imagem, traçando o caminho que vai do discurso à presença: sua expressão, ser e poder e não uma sombra ou duplo da imagem, o que em tempos passados foi até mesmo interpretado como uma ameaça de fracasso para o cinema como arte.

Dentro desta perspectiva, onde se confere à voz um espaço maior de análise, surgem novas questões sobre as quais será possível avançar, considerando outros domínios teóricos. Uma delas é a proposta de um uso da voz em que todos os elementos sonoros e visuais dividam espaço no papel de narrar o filme. Assim, não há uma voz ou uma imagem que centralize essa função, mas a concorrência de ambos elementos. Entende-se, neste ponto, que isso significa dizer que a voz, em seus múltiplos aspectos: em palavras, como no texto literário, ou em performances corpóreas, como no teatro, mediatizadas ou não por outros equipamentos e categorizadas em diferentes níveis, ganham importância na narrativa cinematográfica.

Notas de Tradução das citações

(a) Acho que o gravador já está definitivamente quebrado, pelo menos está muito estragado. No vou me dar o trabalho de consertá-lo. É a coisa mais relaxante deixar que tudo quebre, se perca – e não se preocupar –, não se aferrar às coisas e às pessoas. O gravador e Laura se quebraram, estragaram. De tanto colocar a fita, acho que a resistência se rompeu ou algo assim. A voz vai e vem, mas de todas maneiras transcrevi toda a conversa. De tanto por a fita e ouvir Laura, consegui ver tudo como algo separado, independente de mim mesmo. Como se escutasse sofrer outras pessoas (...) Foi uma tortura sadista ter colocado o gravador e tê-la levado a discutir...(...) Laura estava lendo na cama quando conectei o gravador (...):

- O que você tá fazendo?

-Não vê, lendo...

-Não, quis dizer, o que você tá lendo?

-Uma coisa banal, frívola e decadente, *The best of everything*.

(b) Terminei de ler o romance de Eddy. É de uma simplicidade que me deixou boquiaberto. Escrever isso depois da psicanálise e dos campos de concentração e a bomba atômica é realmente patético. Acho que o fez por oportunismo. O argumento é infantil; um cubaninho desarraigado – com pretensões existencialistas –, depois de fracassar em suas relações com uma empregadinha e com uma norte-americana rica, decide integrar-se à vida cubana. Ninguém se integra; o homem é, será sempre um desarraigado.

(...)

Eddy quer que as pessoas leiam o romance e exclamem: “Isso, assim mesmo, eram as coisas antes em Cuba”. Para dizer o que as pessoas já sabem não é necessário escrever um romance. O que deve se fazer é ensiná-las aquilo que o homem é capaz de sentir e fazer.

(c) Sim, Eddy [o personagem] sou eu. Quis separar-me do texto, apresentar-me como um personagem dentro da narração e assim não ter que responder às inevitáveis perguntas sobre se era um diário autobiográfico. Para mim o chamado “realismo” é totalmente irreal, o verdadeiro realismo literário é a experiência definida pela imaginação, o diálogo entre

⁹ Tradução minha.

eu e minha circunstância. A única relação implacável que nos acompanha a vida inteira, é a que temos com nós mesmos, somos um, mas vivemos como dois, conversando o tempo todo: “não faça isso”, “você é um cretino”, “acho que você a conquistou”, “Você é um gênio”... Os contos no final são a mesma coisa: criar um mundo de espelhos, de ambi-
güidades... de realidade.

Referências Bibliográficas

- ALEA, Tomás Gutiérrez. **Dialética do Espectador**. São Paulo: Summus, 1984.
CAMPOS, Haroldo. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco Narrativo e Fluxo da Consciência**: Questões de Teoria Literária. São Paulo: Pioneira, 1981.
DESNOES, Edmundo. **Memorias del Subdesarrollo**. Sevilha: Mono Azul, 2006.
ÉVORA, José Antonio. **Tomás Gutiérrez Alea**. Madrid: Cátedra, 1996.
GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
_____. **Palimpsestes**: la littérature au second degré . Paris: Seuil, 1982 (Collection Poétique).
_____. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães & Maria Antônia Ramos Coutinho. In: **Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas**. 2005. Belo Horizonte. 99 p. Extratos: cap.1, 2, 7, 40, 41, 45, 80.
LOTMAN, Iuri. **La semiosfera III**: Semiótica de las artes y de la cultura. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1998.
MANZANO, Luiz Adelmo. **Som-Imagem no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2003 (Coleção Debates).
PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003 (Coleção Estudos).
SALLES, Cecília. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 2ª ed. São Paulo: Anablume/Fapesp, 2004.
ZUNZUNEGUI, Santos. **Pensar la imagen**. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1995 (Col. Signo e imagen).

¹**Elen DÖPPENSCHMITT**, mestre e doutoranda em Comunicação e Semiótica
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), COS/CPO – Centro de Poéticas da Oralidade do Departamento de Comunicação e Semiótica)
elen_doppen@hotmail.com