

**Etnografia, Cinema e Colagem em “[*Historia de*] *Una Pelea Cubana Contra los Demonios*”:
De Fernando Ortiz a Tomás Gutiérrez Alea a Ivonne Ferrer¹**

Rodrigo Lopes de Barros²

Resumo: Este artigo parte da aparente homonímia entre obras de três figuras da cultura cubana, o etnógrafo Fernando Ortiz (1881-1969), o cineasta Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) e a artista plástica Ivonne Ferrer (1968) – cada qual portadora do título [*Historia de*] *Una pelea cubana contra los demonios* – para traçar o modo como tais intelectuais, vindouros de gerações distintas, encaram as complexidades, ambiguidades e inevitáveis bifurcações no caminho/tarefa da (re)construção/ficcionalização da “história” em épocas de guinadas radicais nas articulações entre cultura e política na Ilha de Cuba: a Revolução de 1959, os eventos prenunciados do *Quinquenio Gris* e o período que se seguiu à dissolução da União Soviética.

Palavras-chave: cinema cubano; arte cubana; novo cinema latino-americano.

Resumen: Este artículo parte de la aparente homonimia entre obras de tres figuras de la cultura cubana, el etnógrafo Fernando Ortiz (1881-1969), el cineasta Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), y la artista visual Ivonne Ferrer (1968) – cada cual portadora del título [*Historia de*] *Una pelea cubana contra los demonios*. El objetivo consiste en trazar la manera que dichos intelectuales, de generaciones distintas, han abordado las complejidades, ambigüedades e inevitables bifurcaciones en el camino/tarea de (re)construir/hacer ficcional la “historia” durante épocas de cambios radicales en las articulaciones entre política y cultura en la Isla de Cuba: la Revolución del 1959, los eventos que anunciaron el Quinquenio Gris y el período que se siguió a la disolución de la Unión Soviética.

Palabras clave: cine cubano; arte cubano; nuevo cine latinoamericano.

Abstract: This article departs from the apparent homonymy among works of three figures of Cuban culture, the ethnographer Fernando Ortiz (1881-1969), the filmmaker Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), and the visual artist Ivonne Ferrer (1968). Each of them produced a respective piece with the title [*Historia de*] *Una pelea cubana contra los demonios*. This article’s intention is to trace how such intellectuals, who came from distinct generations, faced the complexities, ambiguities and inevitable bifurcations in the path/task of (re)constructing/fictionalizing “history” during epochs of radical turning points in the articulations between culture and politics in the Island of Cuba: the 1959 Revolution, the anticipating events of *Quinquenio Gris* and the period that followed the dissolution of the Soviet Union.

Keywords: Cuban cinema; Cuban art; new Latin American cinema.

Os acontecimentos revolucionários ocorridos
ultimamente em Cuba, que já vão sendo irreversíveis,
dão de certo modo nova atualidade [ao] [...] velho

¹ Recebido em 17 de fevereiro de 2017. Aceito em 03 de agosto de 2017.

² Pós-Doutorado pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Assistente de Literatura Latino-Americana na Universidade de Boston (BU), EUA. Endereço eletrônico: rlbarrros@bu.edu. Esta pesquisa contou com apoio/bolsa: processo nº 2015/03207-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

assunto de três séculos atrás, as interessantes façanhas dos demônios em Cuba. Em rigor, todos os temas históricos, se é feito o aprofundamento em sua análise, pelo tempo e pelas ideias estão, um atrás outro, entre si encadeados. A imprensa dada às saudades medievais, está fazendo correr pelo mundo que em Cuba estamos “entregues a todos os demônios”. Esse cálculo é certamente muito hiperbólico. É impossível que todos eles estejam aqui.

Fernando Ortiz, *Historia de una pelea cubana contra los demonios*, 1959

Tomás Gutiérrez Alea conseguiu sempre andar no fio da navalha, algo que é evidente em sua obra mais conhecida, *Memorias del subdesarrollo* (1968), mas que se alastra a outras produções, criando assim, dentro de Cuba, uma construção cinematográfica extremamente dual, com pouco espaço dicotômico, acompanhada de seus escritos teóricos amplamente politizados, que o mostrava defensor muitas vezes do regime castrista e, de certa forma, crítico a certos aspectos limitantes da Revolução. Essa dualidade chega ao ponto de o termos como o mais importante cineasta cubano do século XX, assim reconhecido tanto por órgãos oficiais, como a Cinemateca de Cuba, quanto pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood: a primeira, sendo local privilegiado da indústria cubana do cinema, anunciou em 2015 que restaurará dois filmes de Gutiérrez Alea em parceria com a instituição estadunidense, *Una pelea cubana contra los demonios* (1971) y *Los sobrevivientes* (1978) (IZQUIERDO 2015). Este último filme trata também de certa abordagem a um tipo de primitivismo que seria inerente às formações não socialistas, mas no lugar de voltar aos primórdios da colonização, Gutiérrez Alea mostra a própria burguesia em pleno descenso rumo à barbárie, cujo gatilho foi ver-se confrontada com a Revolução: “me ocorreu fazer uma metáfora sobre [a involução das formações econômico sociais] usando uma família burguesa que fica entrincheirada dentro da Revolução. Parte-se do capitalismo até chegar ao estado selvagem.” (apud GARCÍA BORRERO 2015). Porém, os dois filmes estão intimamente relacionados naquilo que Michael CHANAN chamou de espécie de reprise do “tema da exclusão” (2003: 19). Ademais, devemos mencionar, como não poderia carecer, a indicação de Gutiérrez Alea ao prêmio Oscar por *Fresa y chocolate* (1994) (filme codirigido com Juan Carlos Tabío). Este último se consiste numa obra sobre homossexualidade e José Lezama Lima (dois até então aparentes tabus dentro da cultura

cubana revolucionária durante a segunda metade do século passado), mas que, apesar da aparente transgressão, trata-se, como afirma César SALGADO (2012), de um filme *sobre* Lezama, mas não *lezamiano*, e que, “embora crítico da homofobia revolucionária, expressou confiança na capacidade da revolução de reformar a si mesma ao reconhecer e retificar os seus erros” (SALGADO 2015), produzindo, assim, uma “iconização de Lezama e seu *Paradiso* – sua foto aparece na parede da guarida paralelizada com as de Martí, Che e Camilo Cienfuegos.” (SALGADO 1997: 175).

Para Remedios MATAIX, chega a ser espantosa a inclusão de parte de um “nacionalismo transcendentalista do grupo *Orígenes* [...] como font[e] ideológic[a] do discurso oficial.” (2011: 184). E essa prática de incorporação de um “nacionalismo transcendentalista” pela Revolução pode ser vista, em *Fresa y chocolate*, no culto que o personagem Diego proporciona a Lezama na aproximação iniciática ao outro protagonista David, um moço comunista. Na casa, entre as imagens espalhadas pelas paredes (não apenas de heróis nacionais, mas também religiosas), Diego explica, ao ser questionado sobre quem é o senhor retratado na foto com um charuto: “esse é Lezama, o mestre, [...] um cubano universal.” Isto é, temos um filme que resgata “um dos grandes escritores deste século” em seu viés transcendental. Contudo, esse tipo de resgate já pode ser visto pelo menos desde a obra *Una pelea...*, com a apropriação por Alea do nacionalismo de Fernando Ortiz (se entendemos *Fresa y chocolate* como a apropriação do nacionalismo lezamiano por meio do personagem Diego). São duas técnicas de resultados próximos: a primeira é alçar a herói um personagem marginal (Lezama), marginalidade por ser homossexual e religioso; a segunda se dá na adaptação de um texto (de Ortiz) que está entre o histórico, o ficcional e o etnográfico; ambas desencadeando uma semelhante apropriação de nacionalismos, pois o de Ortiz também possui elementos transcendentais, não no viés católico de Lezama e de alguns membros do grupo *Orígenes*, mas espiritista/kardecista, corrente religiosa/filosófica/científica que teve fundamental implicação no desenvolvimento intelectual de Ortiz, com desdobramentos tão profundos como em seu próprio conceito de transculturação (DÍAZ QUIÑONES 2011; LOPES DE BARROS 2012).

Fernando Ortiz, etnógrafo cubano mais importante do século XX, como sabido, flertou com Cesare Lombroso (italiano fundador da antropologia criminal), e até com o brasileiro Nina Rodrigues (considerado o grande expoente do racismo científico no Brasil da virada do século XIX para o XX) (PALMIÉ 2002; LOPES DE BARROS 2012), o que o levou ao espiritismo (especialmente por sua conexão lombrosiana), tendo escrito *La*

filosofia penal de los espiritistas: estudio de filosofia jurídica [A *filosofia penal dos espíritas: estudo de filosofia jurídica*] (que, por sinal, é o único livro de Ortiz traduzido ao português – por volta de 1951 – e que se trata de uma glosa do trabalho de Alan Kardec). *La filosofia penal de los espiritistas* se publicou originalmente em 1915, antes que Ortiz se dedicasse à antropologia cultural e desenvolvesse plenamente o seu conceito de transculturação. Seu último livro publicado em vida é justamente *Historia de una pelea cubana contra los demonios* (com primeira edição de 1959), que é mistura entre relato histórico e quase ficção sobre um sacerdote que inventa uma crise de possessão demoníaca numa vila litorânea para transferir o dito povoado ao interior da ilha, próximo a terras onde, coincidentemente, o próprio sacerdote tinha possessões. No entanto, nesse que acabou sendo o seu último livro publicado em vida, o antropólogo Ortiz, já então conhecido pela verve literária que o tomou de assalto em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, no qual “explora [como ele mesmo diz] ‘o poder carnal da palavra’” (ARROYO 2016: 136), se deixa prender menos ainda a uma pretensa verdade absoluta das fontes de pesquisa, para seguir a imaginação na criação da história/narrativa, como bem salientado por José Antonio GARCÍA (2009):

Estamos diante da obra de Ortiz que maior dose de criação artística apresenta, no sentido do uso da ficção literária. [...] É certo que o relato se arma a partir de fontes históricas escritas, mas também é verdade que a explicação dos acontecimentos – e de certo modo sua armação – devem muito à especulação erudita de Ortiz e à sua inesgotável imaginação. De maneira que aqui estamos diante de uma obra em que além de sentir o amplo conhecimento do etnólogo, do historiador, do jurista ou do linguista, sentimos como nunca antes um narrador hábil que experimentou a agradável necessidade de fabular partindo de um caudal de informação histórica mesclada com abundantes elementos de tradições populares, crenças religiosas e em general uma carga ideológica deslumbrante e heterodoxa, digna de uma detida análise multidisciplinar. Especificamente na ordem da literatura artística, *Historia de una pelea cubana contra los demonios* com segurança se insertaria no contexto do chamado “realismo mágico” latino-americano.

Justamente, é essa obra de Ortiz que Alea decide adaptar ao cinema. Mas, em vez de intensificar o lado também folclórico estabelecido pelo etnógrafo cubano, sobre um tempo ao qual ele próprio se referia como “idade média” em carta a Mariano Rodríguez Solveira de 10 de fevereiro de 1959 (ORTIZ *apud* GARCÍA 2009), Alea busca relevar outros significados para aqueles acontecimentos passados. Antes de ser o relato simplesmente uma denúncia das mazelas ocasionadas pela dominação espanhola, o que

poderia ser uma leitura plausível se considerarmos o republicanismo de Ortiz (cf. ROJAS 2004), [*Historia de*] *Una pelea...* (o filme) é apresentado pelo diretor como uma metáfora para toda a “história” cubana de libertação/luta [*pelea*], a qual culminou com a própria Revolução de 1959 – ainda que ORTIZ tenha uma interpretação semelhante ao expor que “em Cuba se sabe morrer” (1973: 2) ou ao descrever a caída de Fulgencio Batista e a chegada dos revolucionários em Havana dizendo que “dos mais altos picos de Cuba baixou o deus cubano *Furacão*, com bufadas e vertigens de revolução, e um hoste novo, intonso, com estampa de profetas” (1973: 554), Alea parece, no entanto, levá-la muito além. A “história”, aqui, mantém caráter central, como disciplina de decisão sobre o tempo revolucionário, tão caro aos regimes comunistas (cf. BUCK-MORSS s/d). Pois, apenas como exemplo, o “consultor histórico” do filme foi ninguém menos que Eusebio Leal, hoje ocupante do cargo de Historiador da Cidade de Havana e responsável pela preservação e restauração do centro histórico da capital cubana. Segundo María Dolores PÉREZ MURILLO (2012), no entanto, Alea tira o caráter econômico da força que move o sacerdote em sua busca de deslocar a vila ao interior da ilha – “há que se crer no [...] Diabo [...], insistia [...] o inquisidor, ansioso da transmigração de seus conterrâneos [...] às terras que ele possuía no Hato del Cupey” (ORTIZ 1973: 144) – e foca-se principalmente na questão espiritual e mística que suporta tal empreitada (cf. ALEMÁN 1987: 162; SCHROEDER 2002: 88). Nesse sentido, a adaptação cinematográfica já se inicia com o seguinte letreiro aos espectadores:

No século XVII tudo estava ainda começando no Novo Mundo. A Ilha já não era outra coisa que um lugar de passagem, uma pedra para cruzar um rio. Seus povoadores levavam una existência dura e difícil marcada pela ambição frustrada, a avidez insatisfeita, a superstição, o fanatismo, a cobiça. E também pela presença dos demônios que andavam soltos fazendo das suas como em todas as partes. Os fatos que aqui se narram, reais uns, imaginários outros, podem ser considerados entre as primeiras escaramuças dessa larga batalha pela liberdade que culmina trezentos anos depois, nos nossos dias, quando a Ilha é finalmente dona de seu próprio destino.

A mensagem é clara: ao criticar o misticismo colonial a que Cuba estava imposta sob o domínio espanhol – segundo ORTIZ (1973: 108), “época [século XVII] tão tenebrosa, terrorista, de autoritário absolutismo e ignorâncias e crueldades fanáticas” –, Alea pretende deixar claro que só a Revolução de 1959 (“trezentos anos depois”) pôde finalmente libertar a ilha de um destino marcado pelo subdesenvolvimento e pela

superstição – não é por acaso que ele faz um cambio estarrecedor na data dos acontecimentos históricos, o livro de ORTIZ (1973: 31) fixa os eventos a partir do ano de 1672, enquanto o tempo do filme se passaria em nada mais, nada menos que 1659, coincidentemente 300 anos precedentes à Revolução de 1959 (ALEMÁN 1987: 156; RODRÍGUEZ-MANGUAL 2003: 226; CABALLERO 2000: 256). O cineasta, no entanto, parece não ter ficado satisfeito com o resultado obtido. María ALZUGUIR GUTIÉRREZ (2013), valendo-se do trabalho de José Antonio Évora, *Tomás Gutiérrez Alea*, afirma que:

O cineasta avaliou que o filme não funcionava por ser “demasiado carregado de significações, cheio de ambiguidades, repleto de cabos soltos, muito exasperado de tensão desde o princípio” [...]. No entanto, as características que Gutiérrez Alea vê como defeitos de *Una pelea* parecem ser justamente aquelas que fazem deste filme uma obra tão instigante.

Ou seja, são justamente essas “ambiguidades” “intrigantes” que aproximam ainda mais as obras de Ortiz e Gutiérrez Alea e nos fazem enxergar, para além da simples *adaptação*, um suposto ajuste da linguagem etnográfica, do primeiro, à cinematográfica, do segundo. Ainda que os títulos do livro e do filme pareçam de fato “homônimos” (ALZUGUIR GUTIÉRREZ 2013), “intitulado [...] como o revelador livro de Fernando Ortiz” (ALEMÁN 1987: 155), ao pé da letra, não o são, pois o livro de Ortiz possui o vocábulo “história” antes do restante das palavras, e um largo subtítulo, formando a seguinte sentença, que de tão extensa, no seu melhor estilo filobarroco, deve aqui ser transcrita em caixa de texto:

História de uma luta cubana contra os demônios: Relato documentado e glosa folclorista e quase teológica da terrível contenda que, a finais do século XVII e junto a uma boca dos infernos, aconteceu na vila de San Juan de los Remedios por um inquisidor cobiçoso, uma negra escrava, um rei enfeitado e grande abundância de piratas, contrabandistas, mercadores, criadores de gado, prefeitos, capitães, clérigos, energúmenos e milhares de diabos a mando de Lúcifer. (ORTIZ 1973).

E depois, no “Prólogo”, acrescenta: “participaram outros personagens mais: a superstição, o fanatismo, a soberba, o lucro, a cobiça, a pirataria, o filibusterismo, a bucaneria, o contrabando, o criptojudaísmo... tudo isso impregnado de corrupção geral” (1973: IX). Vale ressaltar que esse livro se mostra concebido como espécie de *mea culpa*

de Ortiz: resposta direta (e também tardia, pois levou mais de 50 anos para constituir-se) ao seu primeiro livro *Los negros brujos* (1906), então caracterizado pela abordagem às religiões de origem africana em Cuba através da perspectiva (que viria a ser) problemática da antropologia criminal, derivada de Lombroso, o que se deixa ver nas entrelinhas, pois a calamidade mística, narrada em *Historia de una pelea...*, “não [aconteceu] entre os negros que trazidos da África pela escravidão e ainda submergidos em sua retrasada rusticidade, analfabeta e pagã, mas entre os brancos e ativos conquistadores, reis, governadores, bispos, clérigos, prefeitos, fazendeiros e mercadores” (ORTIZ 1973: VII). No “Prologo” ao livro *Brujas e inquisidores: defensa póstuma de un inquisidor cubano*, que acabou sendo publicado apenas em 2003 e que deveria servir como complemento ao *Historia de una pelea...*, Ortiz deixa claro: “Desde que, em 1906, publicamos nosso livro *Los negros brujos*, nos sentimos obrigados a escrever outro acerca dos *bruxos brancos* não dedicado à ‘magia branca’, mas à magia negra dos bruxos brancos. Este livro responde [...] a esse propósito” (ORTIZ 2003: 2). José Antonio MATOS ARÉVALOS (2003, p. VIII), de certo modo, confirma: “Fernando Ortiz considerou sua interpretação inicial de 1906 uma dívida intelectual que já havia sanado ao longo de sua obra antropológica, mas que ficaria totalmente sanada em um livro sobre ‘os Brancos Bruxos.’”. De fato, *Los negros brujos* parece apresentar-se como um fantasma que acompanha a vida intelectual de Ortiz: se sua dívida (pelo cunho, em alguns momentos, racializante daquele texto) “já havia sido sanada” pelos trabalhos posteriores, por que mais um livro para enfim deixá-la “totalmente sanada”?

Voltando, então, ao vocábulo “história” do título de *Historia de una pelea...*, esse se contrasta com a explicação quase narrativa que é o subtítulo do livro, mostrando-se ambos sumamente importantes, pois demonstram uma possível intenção de Ortiz: a de permanecer no interior de um marco das ciências sociais, a história que se delimitaria aos fatos do real (aqui as pretensões científicas, pois não é por acaso que o apêndice do livro traz transcritos documentos do século XVII ao redor dos eventos ocorridos em San Juan de los Remedios), mas já indicando que o seu “relato” acabará, muitas vezes, deixando-se contaminar pelo irreal ou irracional, a ponto de Antonio GARCÍA (2009) ter definido o seu livro como um dos precursores do “realismo mágico” na América Latina, ou ainda como expôs Miguel BARNET (2000: 5), na apresentação do livro de Ortiz *La santería y la brujería de los blancos*, publicado postumamente e também sendo uma espécie de suplemento ao *Historia de una pelea...*: “Aquela prosa pessoal e desbordante que se mostrou em *Historia de una pelea*[...] volta a luzir aqui [...], *La santería*[...] se lê como

um romance, o que converte o escritor num precursor do testemunho no continente americano”, ou seja, Ortiz carrega o trabalho com trejeitos de “ficção” – *Historia de una pelea...* constantemente, por exemplo, discute possíveis obras que o padre exorcista de Remedios poderia ter tido acesso, ainda que não há como saber com certeza. O próprio Fernando Ortiz coloca em xeque a relação documento/história dentro de *Historia de una pelea...*, já se defendendo de possíveis leituras dogmáticas do trabalho, pois o demônio na vila cubana foi de fato ouvido e registrado dentro de todos os meios legais exigidos em sua época:

Isso há que pensá-lo não por fábula folclórica, nem por lenda popular [...], mas pelos testemunhos de vários documentos levantados sob fé jurada e pelo respeitável dito que devia ser legalmente fidedigno de notários, sacerdotes e prefeitos; e até por um juramento prestado pelo mesmíssimo Lúcifer. Aqueles que escrevem de história com frequência costumam ser impugnados pelos que estimam que nada é histórico se não consta de um papel ou de uma pedra. A idolatria erudita do documento arquivado! Pois, aqui estão alguns documentos solenizados com todos os ritos da lei; e, aqui, há, ademais, cópia de autos governamentais, os quais não deixariam dúvidas daquela memorável vitória, que contra milhares de demônios, ganharam alguns moradores de Remedios na segunda metade do século XVII. (ORTIZ 1973: 3).

Estaríamos vendo uma aversão aos limites do cientificismo que o levaram a apoiar-se, quem sabe demasiadamente, em pressupostos que se tornariam mais tarde ideias em desuso e que o assombrariam em sua longa jornada de pensador da cultura? Ou ainda presenciamos uma exacerbação do racionalismo ao místico, pois na abertura de *Historia de una pelea...* encontramos tão peculiar apelo: “Assim, e só assim, com o racionalismo científico na mente e na conduta, cientificando a vida como pensava José Martí, poderão os terráqueos irem assegurando o seu progressivo destino” (ORTIZ 1973: XVII). Gutiérrez Alea que, por sua vez, também pretendia um filme de caráter “histórico”, acabou por criar uma “alegoria” (CHANAN 2003: 18; SHAMES 2015), ou “leitura alegórica” (ALZUGUIR GUTIÉRREZ 2004: 103), ou ainda, uma “alegoria alucinatória” (CHANAN 2004: 317): como dito, uma alegoria que sugere que a Revolução de 1959 teria redimido todos os anos de colonialismo, desde o Espanhol ao Americano, liberando Cuba de uma vez por todas da loucura, dos despautérios e abusos cometidos pelos que detinham o poder numa época anterior àquela nova fase então vivida pelos habitantes da ilha, o Estado socialista.

Essa, no entanto, trata-se da alegoria escancaradamente declarada por Alea através do letreiro inicial em *Una pelea*, uma alegoria de caráter “reviscionista” da história da colonização da América, “pela razão do cinema de onde se processe estas fitas, do controle absoluto pelo Estado e de sua visão do meio como eficaz instrumento do processo acelerado de transformação ideológico-social de um povo.” (TRELLES PLAZAOLA 1996: 117). De fato, “reviscionista” é a abordagem de Alea, já que a “re-escritura da história cubana [acontece] a partir de uma perspectiva materialista em que a Revolução poderia ser inserida nos filmes mediante a história das lutas nacionais.” (DÖPPENSCHMITT 2012: 58). Talvez, porém, o controle do Estado não tenha sido tão totalizador, ainda que o ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) tenha sido criado com a meta de “usar o cinema – um poderoso meio de comunicação de massa – para avançar os objetivos revolucionários, para mobilizar e educar o povo” (HERNANDEZ 1974: 365), possibilitando obras de alcance polissêmico que deixam em aberto leituras dissonantes e, até certo ponto, contraditórias. Tais contradições internas tornam tais produções mais férteis a leituras distintas, sendo complementadas pelo ofício da crítica. ALZUGUIR GUTIÉRREZ (2014) argumenta que há uma outra possível alegoria esperando a ser desvendada, a que trata de uma resposta ao crescente fanatismo revolucionário, que já dava sinais de avanço na década anterior à realização de *Una pelea...* – década em que há um “processo de deformação do marxismo” (SCHROEDER 2002: 77) – e que se configurou com plena força no *Quinquenio Gris* (1971 a 1975), estendendo-se, pelo menos, até a década de 90 naquilo que Jesús DÍAZ (1997: 201) chamou de “síndrome de demonização”. Esse processo já havia aparecido nos debates empreendidos por intelectuais cubanos ligados ao ICAIC, na primeira metade dos anos 1960, nos quais Alea intervém com a seguinte declaração: “Em mais de uma ocasião vimos como a atitude inquisitorial e a postura de assinalador de fantasmas teve como consequência uma esterilização da cultura muito semelhante à morte” (*apud* ALZUGUIR GUTIÉRREZ 2014: 87). Ou ainda, numa resenha de 1972 de Roberto BRANLY (1987: 166 *apud* CASTILLO, 2014): “Com *Una pelea* [...] nosso cinema alcança a maioria: a luta contra o liberalismo e o dogmatismo é resolvida dialeticamente, mediante uma nova dimensão de esperança.” ORTIZ (1973: 518), a propósito, já indicava em seu livro uma possível aplicação dessa metáfora a questões históricas posteriores ao fato em si (datado do século XVII): “[aqueles] episódios qualquer dia podem renovar-se em forma mais ou menos aberta, com linguagem mais conforme com estes tempos atuais, mas fundamentalmente com os mesmos espíritos”.

Estaria Alea mais uma vez apostando naquela aparente ambiguidade sua diante da Revolução? Ou, talvez, estaria Alea justamente tentando habitar esse dentro e fora (para usarmos aquela dicotomia tornada extremamente famosa por Fidel Castro), estar ao mesmo tempo dentro e fora, ou nem totalmente dentro nem completamente fora da Revolução, a fim de sobreviver às contradições de ser um artista não exilado, ou, ainda melhor colocado, *dentro/contra*, pois como Alea mesmo coloca: “não é melhor estar fora do jogo. Pode-se estar dentro ou contra, mas a outra opção é simples covardia.” (*apud* GARCÍA BORRERO: 2008). De todos os modos, a alegoria declarada abertamente por Alea no filme é a da Revolução que viria a conquistar a vitória na luta contra o fanatismo alguns séculos mais tarde. Sigamos com essa linha: Juan Contreras, personagem do filme, é, *dentro* de tal perspectiva – pois em outra poderia ser visto como uma reencarnação de Sérgio de *Memorias...* (PARANAGUÁ 1996: 80) –, o primeiro libertador da ilha: “as imagens parecem, claramente, inscrever Contreras numa linhagem de revolucionários que se sucederam para, em 1959, dar à Cuba sua verdadeira libertação” (ALZUGUIR GUTIÉRREZ 2013), remetendo, como não podemos deixar de fazer a conexão, ao ato semissuicida de Che Guevara. Atentemos para a definição do personagem dada por GUTIÉRREZ ALEA: alguém “que encarna uma necessidade de verdade, de felicidade, de amor, a qual não pode conseguir nessa sociedade. [...] A aventura de Juan Contreras começa realmente quando ele próprio se lança à destruição do seu mundo” (1987: 171 *apud* ÉVORA 1994: 40).

Outra personagem destacada do filme é a negra escravizada -- que no livro de ORTIZ é o corpo utilizado como meio de comunicação pelo demônio; ela leva o nome de Leonarda e “quicá, entre as cortinas daquele palco, [é] a pessoa na verdade mais inocente, ‘humilíssima’ e virtuosa, sem saber nada de letras, de vícios, de demônios, nem de cristandade” (1973: 565). Domina, porém, os ritos religiosos de origem africana e exerce sempre um olhar significativo durante o filme: está presente, por exemplo, na cena de violação, na qual uma dupla de piratas ataca uma das mulheres brancas da ilha e a força ao sexo contra a sua vontade (olhar testemunhal); também está presente quando a mulher branca tem um ataque de possessão demoníaca durante um sermão de Padre Manuel e, depois, essa mesma mulher é submetida a um ritual religioso pela personagem negra a fim de libertar-se do trauma de haver passado pelo anterior processo de dessubjetivação extrema (o que inclui um aborto, algo que podemos até ver anacronicamente como uma preocupação quase contemporânea do filme em si, ou seja, a possibilidade de terminar uma gestação por quem passou por violência sexual).

Há, assim, a heresia, bem observada, tanto metafórica quanto literalmente, em Alea (cf. CABALLERO 2000; RÍO 2011; PÉREZ MURILLO 2012; ALZUGUIR GUTIÉRREZ 2013b & 2014), é interna e externa, isto é: externamente, o contrabando com os não católicos que vêm à ilha, ou mesmo os saques por parte de piratas, e, internamente, a religiosidade africana – com sua “místic[a] herétic[a]” na visão da Inquisição (ORTIZ 1973: 144) – que já se mescla à europeia dentro de Cuba para responder a demandas psicossociais, ou, como colocado alhures, “[permitir] um espaço para a subjetividade afro-cubana que é constitutiva da própria identidade cubana” (RODRÍGUEZ-MANGUAL 2003: 225), ainda que, neste ensaio, busquemos falar mais em singularidades cubanas (nas quais o “afro” pode estar em vários níveis e distintas complexidades inserido) (sobre identidade e singularidade, cf. ANTELO 2004). O que igualmente chama a atenção, nos rituais de possessão espiritual, é que o exorcismo do padre não funciona para libertar a mulher do trauma: parece, ao contrário, agravar a situação. A *makumba* feita pela personagem negra, por outro lado, deixa a impressão de estabilizar um pouco mais o estado psíquico da mulher branca. Estaríamos observando a seguinte mensagem passada pelo filme de Alea: o africano dentro de Cuba não é, pelo menos, tão prejudicial quanto a “bruxaria” branca; do lado africano, ao menos havia ali um conhecimento prático, o aborto, enquanto que o Padre Manuel está apenas subjugado ao seu fanatismo. Essa leitura pode ser transplantada ao caráter metafórico do filme. O método crítico de Alea é, com pouca margem de dúvida, provocar um *transe da história*, aqui entendida não como relato, mas como disciplina de conhecimento humano. Algo até próximo de como Gilles DELEUZE (2005: 265) viu a obra de Glauber Rocha como aquilo que “faz entrarem em transe as partes, para contribuir à invenção de seu povo”. Sua abordagem ao personagem Contreras como um proto-Che Guevara, por exemplo, dá o recado. A revolução é um curto-circuito temporal. O que ela torna possível não é tanto uma nova possibilidade de futuro, mas a abertura de camadas do passado que podem agora se tornar legíveis retrospectivamente. A revolução é uma das maneiras pela qual se pode criar a possibilidade do “proto”, isto é, “[ela] antecip[a] formas posteriores de um modo mais geral.” (BUCK-MORSS s/d).

Estou deliberadamente realizando uma leitura de Alea a contrapelo, intensificando as suas próprias contradições internas, isto é, tensionando um primeiro discurso com relação à história, “marxista” e “hegeliano”, aquele que podemos ver no letreiro inicial do filme, com outro que se desenvolve ao longo da trama por meio da incorporação dos rituais de transe, muitas vezes com forte conotação africana, isso desde *Memorias...*,

evidenciando as protoformas que “não supõe[m] um *continuum* do desenvolvimento histórico nem tampouco uma necessidade determinista com respeito ao resultado.” (BUCK-MORSS s/d). Assim, a institucionalização de Ortiz por Alea, para o bem ou para o mal, faz com que o primeiro se transforme num intelectual protorrevolucionário (levando-se em conta a Revolução de 1959 como marco zero de um novo tempo, assim como o teriam sido José Martí e Contreras). De certo modo, se olharmos através da interpretação marxista e hegeliana, esse gesto normaliza Ortiz com os interesses da manutenção do *status quo* revolucionário – por meio de um *Gewalt*, violência/poder, conservador, para usarmos uma acepção de Walter BENJAMIN (2011); por outro lado, isso insere as contradições de Ortiz *dentro* da própria Revolução (se buscarmos a interpretação histórica baseada no transe): o republicanismo, o flerte com o racismo científico, a cisão da população implícita no próprio termo “afro-cubano”, a dominação preponderante crioula sobre os assuntos nacionais (desde os dirigentes Revolucionários aos intelectuais que se dedicaram à cultura negra em Cuba – o que, a meu ver, joga por terra empiricamente a versão cubana da democracia racial) etc.

Em resumo, Alea realiza um processo de institucionalização diante dos olhos dos espectadores e espectadoras, e não apenas uma institucionalização do cinema cubano em si, a qual ele defenderá num texto publicado em 1978, ao dizer que “a etapa de institucionalização que estamos vivendo é possível somente a partir do grau de desenvolvimento da consciência alcançada por nosso povo através de todos estes anos de luta incessante.” (GUTIÉRREZ ALEA 2009: 20). Mas, também, com *Una pelea...*, Alea executa uma *institucionalização* do próprio Fernando Ortiz que, tendo uma obra demasiado plural e pouco ortodoxa, necessitava de algum modo ser enquadrado dentro da/pela própria Revolução. Isto é, Fernando Ortiz precisava tornar-se útil, ou melhor, ser apresentado como uma etapa teleológica do desenvolvimento intelectual cubano até a chegada ao marxismo-leninismo como pensamento dominante e derradeiro. Nesse sentido, o que Alea faz está muito próximo a certas investidas de Glauber Rocha: a criação de um cinema revolucionário que passasse a limpo o papel do intelectual, do criminoso e do revolucionário, além do diálogo com uma Cuba profunda, assim como a obra de Rocha conversa com o motivo do *sertão* na cultura brasileira, reciclando-o.

Não sei quando comecei a achar o cinema brasileiro interessante, mas me lembro do momento de grande impacto. Estava trabalhando num tema a partir de um livro de Fernando Ortiz, eu começaria a desenvolver o enredo, um argumento ficcional baseado nos fatos que ele conta, comenta e analisa. [...] Eu vinha tendo

a ideia desse filme por anos quando vi *Deus e o diabo na terra do sol*, que teve um impacto tremendo sobre mim, me pareceu um filme extraordinário e me deu as chaves para desenvolver a história. [...] [Nós éramos] amigos próximos durante o tempo em que [Glauber Rocha] esteve em Cuba, nos comunicávamos bem, estávamos bastante juntos. No entanto, fizemos as coisas de maneira bem diferente – mas é óbvio que *Deus e o diabo* teve uma influência direta sobre o tom da narração em *La pelea*. (apud CHANAN 2003: 13).

Além do filme de Glauber Rocha, *Una pelea...* pode ser visto como um diálogo “não intencional” com outra obra do cinema novo: *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos, ambos sendo uma tentativa de recriação de uma proto-história nacional, como bem assinalado por CHACAN (1997; 2001: 66). Mas da mesma forma que o Cinema Novo teve a sua crise de não identificação – como nos conta Adela PINEDA, utilizando-se de um texto de Gonzalo Aguilar, pois se trata de um cinema que “faz o povo”, “não o representa”, e a pergunta “para quem devemos filmar?” era “frequente em muitos filmes da época” (2016) – Alea “sentiu-se mal porque o filme não comunicou com público” (CHANAN 2003: 19) e tornou-se uma obra demasiado fechada, sectária, refletindo a própria Revolução Cubana, que nos anos 70 se aproximava do estalinismo cultural, ou, como delineou PARANAGUÁ (1996: 81), de um maoísmo caribenho de retorno ao campo para “exorcizar os pecados urbanos” e “preservar o dogma da heterodoxia” como “faz o padre [de *Una pelea...*, que] pretende transladar a vila terra a dentro.” Segundo PÉREZ MURILLO (2012): “nos anos setenta havia que voltar ao passado histórico para ver os males da colonização e enfatizar as bondades da revolução, por isso em dita década predominara o cinema histórico”, ainda que essa volta ao passado não signifique simplesmente “restituir um fato histórico”, mas sim buscar “nossas origens”, como exemplifica o próprio Alea (apud PÉREZ MURILLO 2012). Ou seja: o que se pretende pode ser resumido em criar uma origem ficcional para o país a partir da “história”. A “história” já não é mais um dado absoluto. É agora um (pre)texto para dar sentido a uma narração do presente e corroborar as então atuais cadeias de poder.

Esse sectarismo, porém, o qual Alea tenta desmembrar através do período colonial, foi singularmente revisitado por uma artista contemporânea: Ivonne Ferrer – que trabalhou no começo de sua carreira no Ateliê de Serigrafia René Portocarrero, por volta de 1988, e saiu de Havana em 1990 para transladar-se primeiramente à Espanha e depois aos EUA, onde vive atualmente (MENÉNDEZ, 2003: 45). Ela produziu também uma obra, nesse caso um quadro/colagem, intitulado *Una pelea cubana contra los demonios*

(mídia mista sobre tela, 27x40”, c. 2012). Contudo, em vez de criticar o passado anterior à Revolução Cubana ou de, no máximo, criticar a Revolução por meio do passado (como fez Alea), ela coloca (*abertamente e sem rodeios*) em xeque a própria Revolução e seus aparentes misticismos. Em outras palavras, a Revolução não necessariamente retira os aspectos místicos da sociedade: ao contrário, pode intensificá-los ou ao menos deslocá-los a esferas distintas. Nesse quadro, vemos o que seria talvez uma convenção do Partido Comunista de Cuba, com retratos ao fundo destacando os líderes revolucionários Julio Antonio Mella, Camilo Cienfuegos e Che Guevara, que formam o emblema da Unión de Jóvenes Comunistas (UJC). No chão, há um coelho branco saindo da cartola, uma briga de galo ao meio coordenada por homens desenhados em preto e branco, os quais pelas vestimentas, são ainda da era anterior à Revolução da Ilha. Acima, numa espécie de arquibancada, homens de azul, que representam o inimigo, os EUA com a sua bandeira que se vê completamente presente (e são esses homens de azul que mais abaixo seguram a própria bandeira cubana, contra os comunistas, que empunham estandartes vermelhos). Vale ressaltar que o quadro é de c. 2012, isto é, antes da recente reaproximação entre os dois países, colocada em marcha pelo governo estadunidense de Barack Obama, em 2015. Enfim, em contraposição ao filme, o recado de Ferrer parece ser bem claro: a Revolução não liberou Cuba das práticas político-sociais do subdesenvolvimento (nascidas primeiramente da colonização) como promulgou Alea no começo de seu filme (ainda que leituras distintas relativizem essa mensagem do cineasta), mas é talvez uma continuação de tais lógicas.

Essa conexão que fazemos com os nomes das obras de Ortiz, Alea e Ferrer não é fortuita. Como notou Carlos M. LUIS, é de extrema importância conectar as obras de Ferrer com os títulos que ela nos brinda, a designação que leva o quadro é parte integrante de sua inteligibilidade, pois une “o visual e o conceitual” (2012), ou como escreveu Orlando Alomá: “o nome das obras é aqui mais consubstancial e tem mais ressonâncias do que de costume” (*apud* FERRER 2012: 20). O que há de se buscar nos quadros de Ferrer são essas “ressonâncias”, esses ecos históricos/políticos que reverberam do título à obra em si, da criação livre aos fatos ocorridos, da mentira artística (que se pretende verdade) à verdade histórica (que não é mais que um relato, uma ficção que serve a um propósito específico). O paradoxo de Alea, parece nos apontar uma leitura do filme realizada posteriormente ao trabalho de Ferrer, não foi nem tanto o esquecimento da ficcionalidade na etnografia de Ortiz, mas uma certa negligência da própria ficcionalidade intrínseca à Revolução, quando essa clama ser o fim da história, ser a derradeira parada

do caminho intelectual cubano. Por isso, a dualidade de Alea com relação à Revolução nunca pôde ser resolvida, ou melhor, nunca foi possível um rompimento, apenas tentativas de reformas. O cinema de Alea se mostra um cinema reformista apesar de repetidas vezes nos dar uma escandalosa veia crítica. A Revolução criou uma infinidade de outras respostas ao problema cubano do moderno, na forma de diásporas, ainda que não totalmente intencionais, já que os novos intelectuais cubanos muitas vezes se vêm obrigados a escreverem desde uma posição de exílio, um dentro/fora que não é necessariamente “covarde”. Como consta no próprio catálogo da exibição de Ferrer:

Com o correr do tempo e uma vez que a revolução tomou posse dos destinos da ilha, uma geração – a dos anos 80 – elaborou uma pintura sem papas na língua, ou melhor dito, nos pincéis. Muitos de seus representantes se instalaram eventualmente fora do país, não sem haver deixado um testemunho cheio de elementos transgressores onde não faltava o humor e, como é natural, esse “desembaraço” que um célebre político cubano costumava repetir em seus programas radiais. Dentro desse contexto, aparece a pintura de Ivonne Ferrer. (M. LUIS 2012)

Una pelea cubana contra los demonios faz parte da exibição *[R]evolution Comics*, composta por um total de 27 obras. Ivonne Ferrer – que levou seis anos trabalhando para compor o acervo de obras (HERRERA & CASTELLANOS 2012: 13) – explica, com as próprias palavras, o seu desejo de “buscar [...] um exercício de revisão desinibida da nossa história pátria, mestiçagem de acontecimentos, que chegam até o presente” (*apud* M. LUIS 2012). Ora, dois pontos são interessantes para se trazer à tona. Em primeiro lugar, a referência à “mestiçagem de acontecimentos” leva de imediato à teoria da transculturação de Ortiz, mas que agora está aplicada ao tempo presente. Se houve transculturação entre culturas europeias, indígenas e africanas no solo de Cuba, o que dizer, então, dos produtos gerados pelos constantes embates entre a ilha e a cultura estadunidense, sem mencionar a intervenção soviética como um terceiro contraponto político-cultural? As obras constantes em tal mostra de Ferrer são, assim, uma atualização visual do legado de Ortiz, no sentido de que buscam uma transculturação posterior ao falecimento do etnógrafo cubano, que está em um tempo histórico próximo ao estabelecimento vitorioso da própria Revolução (1959 é o ano da Revolução e o da publicação de seu último livro em vida, *Historia de una pelea...*). O próprio efeito de utilizar-se dos “comics” como base para uma releitura da história cubana, já se trata de

um gesto radical no sentido dessa transculturação, pois incorpora um elemento popular do “inimigo”, a arte dos quadrinhos, no mesmo sentido que Ferrer, como pintora, se dedica à técnica da colagem, que, como muito bem se perguntou Carlos M. LUIS (2012): “Em que se baseia a existência da colagem senão numa mestiçagem de formas atraídas entre si pelo magnetismo da imaginação?” Não seria a colagem de Ferrer uma vertente do transe aplicado às artes plásticas? Ou, então, Ferrer se colocaria de certo modo na tradição de Alea, que, mesmo sem *romper* com a Revolução, atinge um certo grau de transe da história, porém talvez ela estaria ainda mais no barco de Wifredo Lam, que fazia da colagem um momento de transe, como colocado por Dylon ROBBINS (2003: 103): “[Lam] usa a colagem e seus efeitos desestabilizantes para sugerir visualmente o transe e, dentro desse estado, equilibrar [...] elementos, objetos, fragmentos e figuras.”

Claro que aqui a palavra “*comics*” se faz presente nos dois significados do termo, tanto no sentido de desenho em quadrinhos, quanto na questão da comicidade da representação da(s) história(s) de Cuba, afastando-a meramente do factual para a esfera da “imaginação”, ou, se preferirem, do mágico. Esse caráter peculiar de parte das artes latino-americanas estabelecido na relação entre imaginação e realidade, que para o bem ou para o mal passou à “história” também com o nome de “realismo mágico”, faz-se presente, com pouca sombra de dúvidas, quando Ferrer coloca deliberadamente em seu quadro *Una pelea...* o coelho branco que sai da cartola, motivo típico dos truques circenses. Quanto ao título da exibição, ainda é preciso destacar a fragilidade do “R” que aparece em *[R]evolution...*, podendo ser a qualquer momento obliterado e, por consequência, tornando-se uma negativa da própria Revolução, que seria apenas uma “evolução”: uma evolução da luta histórica de Cuba contra o misticismo, contra o “mágico” que teima em não ser extinto, sendo a Revolução mais um passo em tal sentido do que uma ruptura histórica. Consistiria, então, o passo em falso da Revolução em não aceitar tanto o cômico quanto o mágico como elementos inerentes das forças da ilha, e retrabalhá-los, no lugar de buscar a sua extinção: como ocorreu, exemplarmente, na tentativa de supressão da religiosidade afro-cubana durante pelo menos parte da Revolução, ou no *Quinquenio Gris*, uma época cultural “cinza”: sem a aposta nas cores, na irreverência e na comicidade, tão caras a artistas da verve de Ferrer.

Se aceitarmos essas manifestações de Ortiz/Ferrer, então, como componentes de um arcabouço chamado “realismo mágico” latino-americano (propositalmente problematizando e esvaziando o conceito, para podermos utilizá-lo como forma interdisciplinar, que marca um fenômeno não apenas restrito à literatura, ou a uma visão

euro-estadunidense de certa produção cultural daquela região, cuja fala é eminentemente hispânica), veremos a “imaginação” outra vez mais como motor, senão único, ao menos destacado e possível, para se contar uma história não-oficial da perspectiva dos vencidos, perspectiva esta salientada por Walter Benjamin: “A exigência fundamental de Benjamin é escrever a história a contrapelo, ou seja, do ponto de vista dos vencidos — contra [uma] [...] tradição conformista [...] cujos partidários entram sempre ‘em empatia com o vencedor’” (LÖWY 2002: 203). É rejeitando não apenas a história oficial, ou até mesmo a História, a qual os curadores da exposição de Ferrer não esperam nem dois parágrafos para chamá-la de “puta” (HERRERA & CASTELLANOS 2012: 3), evocando o escritor argentino Tomás Eloy Martínez, mas também recusando qualquer pretensão de seriedade, que se pode desvendar as “mestiçagens”, ou melhor, as conexões muitas vezes obtusas que os detentores do poder impuseram sobre uma maioria através de mecanismos de força e de controle, trazendo para o debate a sexualidade exuberante, o racismo ainda presente na sociedade da ilha, o desejo de consumo onipresente e a política fundamentalista. Como bem definido por Adriana HERRERA e Willy CASTELLANOS (2012: 3), o que pretendeu Ivonne Ferrer com a exibição de 2012, *[R]evolution Comics*, foi “contar a história de Cuba da colônia até os dias de hoje através de cenas que fazem uso da tradição gráfica cubana e ousam ‘violar’ certos capítulos de séculos diversos [...] para soltar esse ‘potencial do obsceno’ revelado por Georges Bataille.” Assim, Alea respeita o interdito, não produz obscenidade, pois sua crítica à Revolução necessita sempre de *subentendimento*, enquanto Ferrer exhibe o que não deveria e o faz na superfície da tela, escancara o proibido.

Porém, como dito, esse obsceno apontado pelos curadores da exibição é – não se pode esquecer – altamente cômico, e não passa por uma aceitação de Sade, nem mesmo se apega incondicionalmente à violência de Bataille, pois há uma “transfer[ência] [...] do riso popular à arte contemporânea” (HERRERA & CASTELLANOS 2012: 5). Isso é evidenciado, por exemplo, na obra *La última crisis que pasé contigo* (mídia mista sobre tela, 27x40”, c. 2012), em que o ponto mais alto, não apenas da relação entre EUA e Cuba, mas também de toda a Guerra Fria, que foi a Crise dos Mísseis ou Crise de Outubro, é representado como uma “Cuba” deitada de bruços e nua, encarnada em corpo de mulher, recebendo os “mísseis” fálcos dos apoiadores russos, enquanto os jornais, principalmente os estadunidenses, anunciam o terror de uma catástrofe bélica. Porém, essa obra não mostra um clima de preocupação por parte dessa “Cuba” (uma vez mais, se entendemos “Cuba” como o que está representado pela mulher de bruços em sua cama), mas a vemos

ostentar um sorriso de prazer, de gozo até, como se estivesse sendo disputada tanto pela bélica russa quanto pelo poderio econômico dos EUA. O ponto que, por pouco, não levou a humanidade a uma guerra nuclear, torna-se um melodrama, um quadro que tem seu título remetente ao bolero interpretado pela cantora judio-estadunidense Eydie Gormé, *La última noche que pasé contigo*:

A última noite que passei contigo
Queria esquecê-la, mas não tenho podido
A última noite que passei contigo
Hoje quero esquecê-la por meu bem

A última noite que passei contigo
A levo guardada como fiel testigo
Daqueles momentos em que foste meu
E hoje quero apagá-la do meu ser

Por que te foste aquela noite?
Por que te foste sem regressar?
E me deixaste aquela noite
Com a lembrança de tua traição

Precisa-se reconhecer que há, na letra do bolero, não apenas gozo, mas algo de história trágica e passional: a voz narrativa reclama por sentir-se abandonada. A colagem de Ferrer também trata de uma visão que mostra os dirigentes de um país que, como a “história”, não se eximiram da entrega ao deleite do protagonismo, enquanto o seu próprio discurso oficial (como direção) veiculado no jornal *Revolución*, em edição extra de 23 de outubro de 1962, alardeava diretamente em suas manchetes: “A nação em pé de guerra” e “Alarme de combate”. Precisamente, o tema do principal filme de Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo*, é a Crise dos Mísseis/Crise de Outubro de 1962. No quadro de Ferrer, vemos de fato reproduções do jornal autêntico, datado do mesmo dia em que Fidel CASTRO (1963: 5) pronuncia o seguinte discurso na televisão: “Discutindo a situação com os companheiros, chegamos à conclusão de que é necessário [...] [dar] a ordem de alarme de combate. Alarme de combate é o grau máximo de alerta e de defesa das forças armadas.” Ou seja, a visão do prazer exposta por Ferrer, o qual emana desde essa “Cuba”, contrasta totalmente com o clima de *Revolución*, com a própria direção da Revolução, com os desfiles de tanques e armamentos militares em *Memorias...* de Alea,

e também com outros registros históricos, se a comparamos, por exemplo, com aquilo que relata o estudioso Adolfo Gilly através dos olhos de um cronista da época:

“Alarme de combate”/ “A nação em pé de guerra”, foram, no dia 23 de outubro, as duas manchetes em grandes caracteres do periódico *Revolución*. O governo mobilizou uns 300.000 homens e mulheres no exército, nas milícias, nos centros de trabalho e de estudo, nos bairros e nas ruas da cidade: o povo em armas. Em alguns centros de recrutamento – o Hotel Habana Riviera, por exemplo – puderam apresentar-se para ocupar o seu posto no conflito iminente os cidadãos de outros países que nesse momento estavam na ilha. Na saída de suas tarefas, os trabalhadores faziam exercícios militares nas ruas e praças, sob uma chuva persistente. (GILLY 2004: 217-218).

Seria esse um prazer quase cruel daquela mulher de *La última crisis que pasé contigo*, uma mulher *alter ego* de Fidel Castro? Líder que atinge um nível alto de protagonismo ao colocar a ilha como centro da Guerra Fria, ou até mesmo da humanidade, ao constatarmos que, como disse o dirigente: “Nós partíamos do pressuposto de que se houvesse uma invasão a Cuba, a guerra nuclear se instauraria. Disso, estávamos seguros. Aqui todo mundo estava simplesmente resignado ao destino de que teríamos que pagar o preço, que teríamos desaparecido.” (*apud* GILLY 2004: 221-222). Em outras palavras, essa “Cuba”, como mulher em situação de prazer no quadro de Ferrer, não parece preocupada. Pelo contrário, ela está a caminho do gozo provocado pelo caos e pela centralidade adquirida a partir dessa disputada entre amantes. Observa-se também uma reação de marido traído, a dos EUA, ante o contato erótico que Cuba mantém com a URSS. É evidente que se trata de um gesto iconoclasta o de Ferrer: representar, dentro de um ambiente militarista, o país “Cuba” como mulher em situação de deleite. Essa mulher que carrega a estrela da bandeira nacional (a qual representa o sentimento e desejo de liberdade) como um adereço em seu cabelo e como mais um estratagema de sedução. De modo irônico, os quadros de Ferrer, em especial *Una pelea cubana contra los demonios* e *La última crisis que pasé contigo*, são uma crítica muito próxima tanto às palavras de Alea quanto ao próprio enredo de seu filme *Una pelea...*, um enredo que se tornou parte da própria Revolução cubana: “Tentar conservar a pureza e até mesmo o bem-estar faz com que as pessoas sejam traídas por uma postura que é muito fechada, obtusa, fanática. Essa é a ideia do filme, essa relação dentro dele com imagens do futuro que é o presente.” (*apud* CHANAN 2003: 18-19). Como teorizou Timothy BARNARD (1997: 150) – do meu ponto de vista, talvez nem sempre intencionalmente ou, ao menos, declaradamente

– “Alea criou uma forma que lhe permitiu não retratar o passado, mas predizer o futuro do ponto de vista do passado.” Tanto o foi, que mais tarde Alea descreveu o processo de fazer o filme como um “grande exorcismo, um sai-capeta de verdade, uma espécie de dedetização espiritual.” (GUTIÉRREZ ALEA 1987: 174 *apud* GARCÍA BORRERO 2014), o qual Rufo CABALLERO (2000: 256) chamou de “poética do exorcismo”. Outro crítico, talvez o mais importante e também o mais alinhado a Alea, Michael CHANAN, reconheceu que o filme “**torna-se no processo** [...] uma crítica implícita ao dogma político **moderno**” (1996: 744, grifo meu). Significaria, então, esse “torna[r]-se no processo” o tempo da feitura do próprio filme, o que é a indicação de uma primeira leitura, ou podemos esticar esse **tornar-se** ao próprio desgaste (ocasionado pela passagem do tempo) desde uma primeira visão teleológica de Alea quanto à Revolução, a qual sofre uma ruptura incurável em 1989, fazendo surgir então o “futuro que é o presente”? O futuro que é o presente possui o nome de ruínas, é preciso dizer. Talvez por essa razão temos como um dos quadros da exibição de Ferrer (essa que com suas obras mostra o presente que já não é mais futuro, mas concreticidade) *Tabacos la ruina* (mídia mista sobre tela, 36x45 ½”, c. 2012), que une um dos símbolos nacionais, o tabaco e sua iconografia, ao arruinamento do Monumento a José Martí, apropriado pela Revolução.

Referências bibliográficas

ALEMÁN, Mario Rodríguez. Un filme riguroso, serio, de penetrante agudeza... In: FORNET, Ambrosio (Org.). *Alea: una retrospectiva crítica*. La Habana: Letras Cubanas, 1987.

ANTELO, Raul et al. Entre miradas. In: *Outra travessia*, n. 3, jan. 2004.

ALZUGUIR GUTIÉRREZ, María. Imagens de arquivo em “Una pelea cubana contra los demônios” (resumo expandido). In: *Anais Digitais do XVII Encontro SOCINE*, 2013. <http://www.socine.org.br/anais/2013/>. (20/05/2016).

_____. Uma estranha alegoria de Gutiérrez Alea. In: *Montajes: Revista de Análisis Cinematográfico.*, n. 3, jul/dec. 2013b.

_____. *Um “momento crítico de tomada de consciência latino-americana”*: o cinema moderno da América Latina e as letras. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ARROYO, Jossianna. Transculturation, syncretism, and hybridity. In: MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda; SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben; BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa (Org.). *Critical terms in Caribbean and Latin American thought: historical and institutional trajectories*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

BARNARD, Timothy. Death is not true: form and history in Cuban film. In: MARTIN, Michael T. (Org.). *New Latin American cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 1997.

BARNET, Miguel. Presentación. In: ORTIZ, Fernando. *La santería y la brujería de los blancos: defensa póstuma de un inquisidor cubano*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2000.

BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2011.

BRANLY, Roberto. Sem título. In: FORNET, Ambrosio (Org.). *Alea: una retrospectiva crítica*. La Habana: Letras Cubanas, 1987.

BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Trad. Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Ana Carolina Cernicchiaro. Florianópolis: EdUFSC, no prelo.

CABALLERO, Rufo. *Rumores del cómplice: cinco maneras de ser crítico de cine*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2000.

CASTRO, Fidel. Discurso pronunciado por el primer ministro, comandante Fidel Castro, en respuesta a las declaraciones al presidente de los Estados Unidos de América el 23 de octubre de 1962. 23 oct. 1962. <http://latinamericanstudies.org/fidel>. (21/07/2016).

CHANAN, Michael. New cinemas in Latin America. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (Org.). *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford UP, 1996.

_____. Remembering Titón. *Jump Cut*, n. 41, 1997. <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC41folder/TitonMemory.html>. (21/07/2016).

_____. Titón y lo intertextual. *Temas*, n. 27, out./dez. 2001. http://temas.cult.cu/articulo_academico/titon-y-lo-intertextual/. (21/07/2016).

_____. Interior Dialogue in the Work of T. G. Alea. *Framework: the journal of cinema and media*, v. 44, n. 1, Spring 2003.

_____. *Cuban cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

CASTILLO, Luciano. Fernando Ortiz-Tomás Gutiérrez Alea: Una pelea cubana contra los demonios. *Cubaliteraria*, 9 jan. 2014. <http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=16842&idseccion=77>. (20/05/2016).

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DÍAZ, Jesús. Otra pelea cubana contra los demonios. *Revista encuentro*, n. 6/7, 1997.

DÍAZ QUIÑONES, Arcadio. Fernando Ortiz e Allan Kardec: espiritismo e transculturação. Tradução de Pedro Meira Monteiro. *Lua Nova*, São Paulo, n. 82, 2011.

DÖPPENSCHMITT, Elen. *Políticas da voz no cinema em “Memórias do subdesenvolvimento”*. São Paulo: EDUC-Editora da PUC-SP, 2012.

ÉVORA, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea*. Huesca: Festival de Cine de Huesca, 1994.

FERRER, Ivonne. *[R]evolution comics*. Miami: An Aluna Art Foundation Project, 2012.

GARCÍA, José Antonio. Ortiz: Historia de una pelea cubana contra los demonios y su proceso de creación. *Indocubanos*, 2009. <http://desdecuba.com/indocubanos/?p=117>. (21/07/2016).

GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. Cine cubano post-68: los presagios del gris. *Conferencia leída por su autor, el 2 de septiembre del 2008, en el Centro Teórico-Cultural Criterios (La Habana), como parte del ciclo “La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión”*. <http://www.criterios.es/pdf/8borrercinepost68.pdf>. (20/05/2016).

_____. Una pelea cubana contra los demonios (1971), de Tomás Gutiérrez Alea (fragmento). *La pupila insomne*, 2014. <http://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2014/07/14/una-pelea-cubana-contra-los-demonios-1971-de-tomas-gutierrez-alea-fragmento>. (20/05/2016).

_____. Los sobrevivientes (1978), de Tomás Gutiérrez Alea (fragmento de la biografía “Hasta cierto titón”). *La pupila insomne*, 2015. <http://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2015/01/26/los-sobrevivientes-1978-de-tomas-gutierrez-alea-fragmento-de-la-biografia-hasta-cierto-tito-n>. (20/05/2016).

GILLY, Adolfo. A la luz del relámpago: Cuba en octubre. In: SPENSER, Daniela. *Especjos de la guerra fría: México, América Central y el Caribe*. México, D.F.: CIESAS, 2004.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. Sobre un exorcismo necesario. In: FORNET, Ambrosio (Org.). *Alea: una retrospectiva crítica*. La Habana: Letras Cubanas, 1987.

_____. *Dialéctica del espectador*. San Antonio de Los Baños, La Habana: Ediciones EICTV, 2009.

HERNANDEZ, Andres. Filmmaking and Politics: "The Cuban Experience". *The American Behavioral Scientist*, v. 17, n. 3, 1974.

HERRERA, Adriana; CASTELLANOS, Willy. La sonrisa del eros o de cómo tirarse la historia. In: FERRER, Ivonne. *[R]evolution Comics*. Miami: An Aluna Art Foundation Project, 2012.

IZQUIERDO, Jaisy. Por el cine cubano de todos los tempos. *Juventud Rebelde*, 25/04/2015. <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2015-04-25/por-el-cine-cubano-de-todos-los-tiempos/>. (20/05/2016).

LOPES DE BARROS, Rodrigo. From underworld to avant-garde: art and criminology in Cuba and Brazil. *Comparative Literature Studies*, v. 4, n. 2, 2012.

LÖWY, Michael. A filosofia da história de Walter Benjamin. *Estudos avançados*, v. 16, n. 45, 2002.

M. LUIS, Carlos. Ivonne Ferrer, una re-contextualización de lo cubano, 2012. *Miami.com*, 2012. <http://miami.com/arte-ivonne-ferrer-una-re-contextualizaci-n-de-lo-cubano>. (20/05/2016).

MENÉNDEZ, Aldo. *Colección Serigrafía Portocarrero de la Fundación Cristóbal Gabarrón: Cuba, la tradición de un taller*. Valladolid: Fundación Cristóbal Gabarrón, 2003.

MATAIX, Remedios. Aquí llegamos, aquí no veníamos: la poesía última de Lezama y las mutaciones de los cânones. In: MARIGÓ, Gema Areta (Org.). *José Lezama Lima: la palabra extensiva*. Madrid: Verbum, 2011.

MATOS ARÉVALOS, José Antonio. Prólogo. In: ORTIZ, Fernando. *Brujas e inquisidores: defensa póstuma de un inquisidor cubano*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2003.

ORTIZ, Fernando. *Hampa afro-cubana*. los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal). Madrid: Librería de F. Fé, 1906.

_____. *La filosofía penal de los espiritistas*: estudio de filosofía jurídica. La Habana: Imp. "La Universal" de Ruis, 1915.

_____. *A filosofia penal dos espíritas*: estudo de filosofia jurídica. Trad. de Carlos Imbassahy. São Paulo: Editora Lake, 1951.

_____. *Historia de una pelea cubana contra los demonios*. Madrid: Ediciones ERRE, 1973.

_____. *Contrapunteo Cubano del azúcar y el tabaco*. Barcelona: Ariel, 1973.

_____. *Brujas e inquisidores*: defensa póstuma de un inquisidor cubano. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2003.

PALMIÉ, Stephan. *Wizards and Scientists*: Explorations in Afro-Cuban modernity and tradition. Durham: Duke U Press, 2002.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996). Tensión y reconciliación. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 1, 1996.

PINEDA, Adela. Los límites del latinoamericanismo en el Nuevo Cine Latinoamericano: las décadas del sesenta y setenta. *Presentación en el XXXIV International Congress of the Latin American Studies Association (LASA)*, NY, 2016.

PÉREZ MURILLO, María Dolores. Cine latinoamericano e historia: poder de la iglesia y superstición a través de una pelea cubana contra los demonios (T. Gutiérrez Alea, 1972). *Metakinema*: Revista de Cine e Historia, n. 10, abr. 2012. http://www.metakinema.es/metakineman10s5a2_Dolores_Perez_Murillo_Latin_American_Cinema_Cuban_Fight_Alea.html. (21/07/2016).

RÍO, Joel del. Algumas memórias do cinema cubano mais polêmico. Trad. Diego Molina. *Estudos Avançados*, vol. 2, n. 72, 2011.

ROJAS, Rafael. Contra el homo cubensis: Transculturación y nacionalismo en la obra de Fernando Ortiz. *Cuban Studies*, v. 35, 2004.

ROBBINS, Dylon. *Elegua's Surrealist shroud*: Surrealism and Afro-Cubanism in the negrista works of Alejo Carpentier and Wifredo Lam. 2003. Mestrado, Rice University, Houston, 2003.

RODRÍGUEZ-MANGUAL, Edna M. Santería and the Quest for a postcolonial identity in post-revolutionary Cuban cinema. In: PLATE, S. (Org.). *Representing Religion in World Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

SALGADO, César. Las mutaciones del escándalo: paradiso hoy. *Revista Encuentro*, n. 4/5, 1997.

_____. *Origenes in context*. Seminar, The University of Texas at Austin, Spring 2012.

_____. Why we should watch Bitter Sugar again today. *Cuba Counterpoints*, 20 set. 2015. <http://cubacounterpoints.com/bitter-sugar-20yrs-later>. (20/05/2016).

SCHROEDER, Paul. *Tomás Gutiérrez Alea: the dialectics of a filmmaker*. New York: Routledge, 2002.

SHAMES, David. Entre la historia y la alegoría: coherencia ideológica de “Una pelea cubana contra los demonios”. *Presentación en el curso “Hispanic Cinemas: Cuban Experimental and Revolutionary Cinema”*, Boston University, primavera 2015.

TRELLES PLAZAOLA, Luis. *Imágenes cambiantes: descubrimiento, conquista y colonización de la América Hispana vista por el cine de ficción y largometraje*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1996.