UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARCELO VIEIRA PRIOSTE

**O CINEMA DOCUMENTÁRIO DE SANTIAGO ÁLVAREZ
NA CONSTRUÇÃO DE UMA ÉPICA REVOLUCIONÁRIA**

**São Paulo
2014**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARCELO VIEIRA PRIOSTE

**O CINEMA DOCUMENTÁRIO DE SANTIAGO ÁLVAREZ
NA CONSTRUÇÃO DE UMA ÉPICA REVOLUCIONÁRIA**

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Linha de Pesquisa: Cultura Audiovisual e Comunicação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marília da Silva Franco

São Paulo

2014

PRIOSTE, Marcelo Vieira.

O cinema documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária
[manuscrito] / Marcelo Vieira Prioste, - São Paulo: SP, 2014.

248 f.

Orientadora: Marília da Silva Franco

Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes,
Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, 2014.

Referências bibliográficas: f. 206-216.

1. Revolução Cubana. 2. Arte e política. 3. Cinema documentário. 4. Santiago Álvarez. 5. Fidel Castro. 6. Che Guevara 7. Dziga Vertov. 8. Now 9. LBJ. 10. Mi Hermano Fidel I. FRANCO, Marília da Silva. II. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. III. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Marcelo Vieira Prioste

O CINEMA DOCUMENTÁRIO DE SANTIAGO ÁLVAREZ NA CONSTRUÇÃO DE UMA ÉPICA REVOLUCIONÁRIA

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Linha de Pesquisa: Cultura Audiovisual e Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Agradecimentos

À profa. Marília Franco, pela confiança depositada

Ao prof. Eduardo Morettin, pelo conhecimento compartilhado

Ao Léo Rosa, por todo o auxílio e generosidade

Ao Reinaldo Cardenuto, pela amizade e pelo apoio moral

Aos meus pais, Claudete e Ernesto, pelo carinho e compreensão.

E a Maíra, por tudo e muito mais.

RESUMO

Esta tese analisa algumas das estratégias discursivas presentes na obra documentária do cineasta cubano Santiago Álvarez Román (1919-1998), no sentido de identificar qual o papel do seu cinema como instrumento na formação arquetípica do heroísmo revolucionário latino-americano entre as décadas de 1960 e 1970, tendo como epicentro a Revolução Cubana e o *Nuevo Cine Latinoamericano*. Questão que foi desenvolvida baseando-se em documentários curtos-metragens reconhecidos pela sua repercussão e empenho retórico como: *Muerte al Invasor* (1961), *Ciclón* (1963), *Cerro Pelado* (1966), *Hanói, Martes 13* (1967), *Hasta la Victoria Siempre* (1967), *El Tigre Salto y Mato...Pero Morira...Morira* (1973) e *Mi Hermano Fidel* (1977). Filmes que, no transcurso desta pesquisa, mostraram-se componentes de um arco narrativo basilar para a formação de uma épica revolucionária, que englobou do herói coletivo, aquele que representa os anseios por uma nova ordem social, ao herói mártir, aquele reconhecido por sacrificar-se em nome desta ordem, até os esboços de um herói romanesco, que abdica deste protagonismo ao, como indivíduo, entronizar a subjetividade como valor na sua reconciliação com o mundo.

Palavras-chave: documentário, Santiago Álvarez, América Latina, cuba.

ABSTRACT

The present thesis analyzes some discursive strategies that are present in the documentary work of the Cuban filmmaker Santiago Álvarez Román (1919-1998). The objective is to identify the role of his movies as an instrument in the archetypal formation of the Latin American revolutionary heroism between the 1960s and 1970s, having the epicenter in the Cuban Revolution and *Nuevo Cine Latinoamericano*. The development of that issue was based on documentaries and short films recognized by their impact and rhetorical commitment as: *Muerte al Invasor* (1961), *Ciclón* (1963), *Cerro Pelado* (1966), *Hanói*, *Martes 13* (1967), *Hasta la Victoria Siempre* (1967), *El Tigre Saltó y Mató...Pero Morirá...Morrá* (1973) and *Mi Hermano Fidel* (1977). Some movies were components of a basic narrative arc to the formation of a revolutionary epic, during the present research. It comprises from the collective hero, who represents the desires for a new social order, to the martyr hero, who is recognized by sacrificing himself on behalf of that order. Also, even the outlines of a romanesque hero, who abdicates his protagonism as individual to enthrone subjectivity as a value, in his reconciliation with the world.

Key words: documentary, Santiago Álvarez, Latin America, Cuba.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
1. POLÍTICA E COMBATE NO CINEMA LATINO-AMERICANO DOS ANOS 1960.....	19
1.1 Sob o peso da realidade: o neorrealismo, os cinejornais e a formação dos <i>nuevos cines</i> ..	28
1.2 O sentido político do <i>NCL</i>	30
2. SANTIAGO ÁLVAREZ: UM VERTOV LATINO? APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS ENTRE O MUNDO ESLAVO E O CARIBENHO.....	45
2.1 A presença de Joris Ivens e a concepção de um cinema político.....	74
3. NEM VERDADE, NEM DIRETO: MÚSICA E EMOÇÃO NA PERSPECTIVA DIALÉTICA DE UM “PELICULERO”.....	80
3.1 <i>Now!</i> e <i>L.B.J</i> como proposições para um cine-confronto.....	97
4. A CONSTRUÇÃO DE UMA ÉPICA REVOLUCIONÁRIA PELO CINEMA DOCUMENTÁRIO DE SANTIAGO ÁLVAREZ: AS TRÊS DIMENSÕES DO HERÓI.....	
4.1 O herói coletivo em <i>Muerte al invasor</i> (1961), <i>Ciclón</i> (1963), <i>Cerro Pelado</i> (1966) e <i>Hanoi, Martes 13</i> (1967).....	112
4.2 O Herói Mártir em <i>Hasta La Victoria Siempre</i> (1967), <i>El Tigre Salto Y Mato...Pero Morira...Morira</i> (1973).....	145
4.3 O delinear de um herói romanesco em <i>Mi Hermano Fidel</i> (1977).....	172
CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	206
ANEXOS	
ANEXO I – Ficha técnica dos filmes analisados.....	217
ANEXO II – Cronologia biográfica de Santiago Álvarez.....	220
ANEXO III – Filmografia de Santiago Álvarez.....	230
ANEXO IV – Memorial descritivo: Memory of the World Register Original Negatives of the Noticiero Icaic Latinoamericano – UNESCO/ONU.....	239

INTRODUÇÃO

Tenho a impressão que a arte cinematográfica, inclusive a do documentário (e sou tentado a dizer: sobretudo a do documentário), consiste fundamentalmente em ver e filmar carneiros e ovelhas como se fossem guerreiros, cavaleiros, gigantes e magos.

Geraldo Sarno¹

Em 2009, em depoimento no *I Encontro de Documentaristas* promovido pela EICTV², o documentarista ítalo-mexicano Guillermo Monteforte³ contou sobre uma equipe de filmagem que estava numa pequena cidade brasileira no Estado do Mato Grosso: a incumbência era o registro em vídeo de uma cerimônia indígena que iria compor mais um de seus projetos ligados à educação por meio da produção e difusão audiovisual em comunidades de índios da América Latina. À noite, como era costume, eles exibiam para o grupo o que haviam filmado. Porém, a equipe notou que, desde a primeira exibição, a insatisfação da comunidade com o resultado daquele material era grande. Em um primeiro momento, a equipe imaginou que a causa fosse por terem invadido algum espaço sagrado, o que os inquietaria. Mas, conversando com o grupo naquele segundo dia, foi descoberto qual era o mal-estar, e estava relacionado ao conteúdo. Os índios consideravam que tudo o que fora filmado até então estava mal feito. Não a técnica de filmagem em si, mas aquilo que ela havia registrado. Os próprios indígenas então se dispuseram a refazer a coreografia das danças, a rever o vestuário, em suma, não estavam nada satisfeitos com seu desempenho frente às câmeras. Ou seja, “[...] o material contribui neste momento para fortalecer a identidade, a autodeterminação, simplesmente convergindo para eles mesmos na análise do que veem na tela, que é uma maneira muito interessante de testemunhar” (MONTEFORTE, 2012, p. 107).

¹ O cineasta Geraldo Sarno (1938-) compara a atividade do documentarismo às interpretações de mundo feitas pelo personagem de Miguel de Cervantes, o Dom Quixote, quando este convence Sancho Pança (o público) de que, por meio de um enfeitiçamento (o cinema), mesmo que os olhos e ouvidos vejam carneiros e ovelhas, estes são, na sua essência, realmente guerreiros (SARNO, 2003).

² *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños*, Cuba.

³ Nascido na Itália e vivendo no México desde os anos 1980, Guillermo Monteforte é um dos fundadores da ONG *Ojo de Agua Comunicación* (<http://ojodeaguacomunicacion.org/>) de Oaxaca e fundador diretor do Centro de Vídeo Indígena. Desde 1998, trabalham com ensino e produção de audiovisual em comunidades indígenas na região de Chiapas, Oaxaca e em localidades pela América Latina. Fonte: PONJÚAN, Maykel Rodríguez; MÜLLER, Marcelo (orgs.). Documentário: o cinema como testemunha. Registros do I Encontro de documentaristas da EICTV 2009. São Paulo: Intermeios; San Antonio de los Baños: EICTV, 2012.

Na sua experiência de campo, Monteforte por vezes se deparou com este fenômeno, que ele denominou de “espelho mágico”, como uma oportunidade, livre de embaraços técnicos ou de qualquer outra ordem, para que um grupo social possa ver a si mesmo representado na tela com suas tradições, seu conhecimento, seus critérios de julgamento, suas conquistas, suas derrotas, suas memórias e suas inquietações para com o futuro. Esta foi apenas uma breve menção a respeito da propensão que o documentário carrega, como forma narrativa audiovisual, em reforçar identidades coletivas, reafirmando valores comuns. Observações que são encontradas pelos relatos de iniciativas similares, como a do grupo brasileiro Vídeo nas Aldeias (VNA)⁴ ou, retrocedendo no tempo, nas produções que desde os anos 1960 são conduzidas pelo diretor boliviano Jorge Sanjinés, em seu anseio por valorizar as tradições andinas ao “filmar junto al pueblo”⁵.

Portanto, como gênero cinematográfico multifacetado, capaz de atuar na composição de uma identidade coletiva, o documentário analisado nesta pesquisa é aquele que colabora com a formação de um imaginário coletivo que ultrapassa a natureza do mundo conceitual. São formas que representam e dão sentido à vida em sociedade, definem papéis, classificam valores e legitimam comportamentos. Estão amalgamados às práticas sociais cotidianas, das mais singelas às mais elaboradas, e são subentendidas como pressupostos de convívio e interação. Na opinião do filósofo Edgar Morin, ao ter o cinema como meio, tipificado na sua essência por uma imobilidade contemplativa, é que estes imaginários se consolidam mais facilmente, pois,

⁴ Vídeo nas Aldeias (VNA) é uma iniciativa que desde 1986 faz uso do audiovisual como instrumento de fortalecimento às culturas indígenas no Brasil. Iniciado por Vicent Carelli na ONG Centro de Trabalho Indigenista, inicialmente o trabalho foi feito com os índios Nambiquaras, que eram filmados em sua rotina e depois assistiam aos resultados, fomentando discussões sobre seus hábitos e a própria identidade da tribo. Em 1997 deu-se início às oficinas de formação, quando se passou a distribuir equipamentos de filmagem e exibição, com os resultados em vídeo sendo compartilhados por entre as diferentes tribos, promovendo encontros e identificando afinidades entre os grupos. Desde 2000 a VNA é um centro de produção de vídeos e escola de formação audiovisual para povos indígenas com um importante acervo com mais de 70 filmes, muitos premiados dentro e fora do país. Fonte: <http://www.videonasaldeias.org.br/>

⁵ Nascido em La Paz, Bolívia, em 31 de Julho de 1936, o diretor e roteirista Jorge Sanjinés desde o início dos anos 1960 destaca-se pela busca por uma linguagem singular que transite entre o documentário e a ficção, fazendo uso de atores não profissionais e uma metodologia de criação coletiva. Na valorização da cultura andina, inclusive seus aspectos linguísticos, como a presença dos idiomas quechua e aimará, o diretor do grupo Ukamau foi premiado em 1966 no Festival de Cannes na categoria Jovens Diretores, com o filme *Ukamau* (Bolívia, 1966). Em 1992 a Unesco escolhe *Yawar Mallku* (Bolívia, 1969) como uma das 100 melhores películas já realizadas. Atualmente o grupo Ukamau tem mais de 30 prêmios internacionais. Fonte: INSURGENCIAS: ACERCAMIENTO CRÍTICO A INSURGENTES DE JORGE SANJINÉS. La Paz: Cinemas Cine; Escuela Popular para la Comunicación, 2012.

Não podendo exprimir-se por actos, a participação do espectador interioriza-se. A cinestesia do espectáculo escoa-se na cenestesia do espectáculo, isto é, na sua subjectividade, arrastando consigo as projecções-identificações. A ausência de participação prática determina, portanto, uma participação afectiva intensa: operam-se verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espectáculo do ecrã (MORIN, 1997, p.119).

Assim, entende-se a magnitude que a arte cinematográfica foi conquistando ao longo da história das revoluções do século XX. O cinema, que ainda na precariedade de seus primórdios documenta a Revolução Mexicana (1910-1917) como registro de “atualidades”, logo em seguida tornar-se-ia motor difusor das ideias bolcheviques na Rússia de 1917. Neste sentido, a Revolução Cubana de 1959 seria mais um capítulo em que o meio cinematográfico foi convocado a dar o estofamento necessário ao novo imaginário social que entraria em vigência com a experiência cotidiana de uma sociedade em revolução. Por isso não seria mero acaso que a fundação do ICAIC⁶ tenha sido logo na sua alvorada. Uma época em que já se havia passado pelas vanguardas artísticas, pela formação da URSS e por toda a profusão da propaganda nas duas grandes guerras, conhecendo-se, no bom e no mau sentido, o potencial persuasivo de uma arte engajada. No caso cubano, potencial em favor de um grupo vitorioso, cujo legado irá se manifestar em debates estéticos pelos campos da cultura e da arte e que, de alguma maneira, foram nutridos pelas imagens cinemáticas provenientes das mais de 600 produções audiovisuais, dentre cinejornais, filmes e vídeos, dirigidas pelo cubano Santiago Álvarez Román (1919-1998), durante todo o período em que chefiou o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, o cinejornal oficial de Cuba.

Inserido em um duplo contexto revolucionário: o interno da revolução em si e o externo de costumes e valores da sociedade ocidental dos anos 1960, Santiago Álvarez produziu naquele período um cinema que se alimentou da realidade por um viés capaz de interpretá-la e re(a)presentá-la nas suas histórias, personagens e situações, assumindo o papel de um gerador de discurso (oficial) sobre o mundo histórico.

Pela perspectiva daquela nova ordem estatal, configurou uma enunciação que cumpriria sua função ao longo da primeira década de implantação da Revolução. E o fez movido por influências contrastantes, que abarcariam desde uma

⁶ O Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) foi criado em 24/03/1959, 83 dias após vitória das tropas lideradas por Fidel Castro.

experiência nos EUA quando jovem, no início dos anos 1940, conhecendo a propaganda de guerra, as técnicas publicitárias e os anúncios de TV, até, posteriormente, pelo contato com a nata do cinema experimental europeu, como o francês Chris Marker, a belga Agnès Varda, o holandês Joris Ivens e o ucraniano Roman Karmen. Apenas são relacionados alguns, dentre tantos outros realizadores que influenciaram os cineastas cubanos, ou dos possíveis cineastas, como no caso de Álvarez, que começou a filmar somente quando ingressou no ICAIC, aos 40 anos⁷.

Se fosse dissecado o conjunto das obras dirigidas por Santiago Álvarez, por entre os muitos cinejornais e documentários, e apenas uma ficção e uma animação, veríamos toda a variedade destas influências sendo manifestas. Da linguagem publicitária – construída pelo mundo capitalista do pós-guerra – paradoxalmente veríamos a ousadia de uma cinemática a serviço da persuasão explícita anticapitalista. Pelo campo experimental de Marker poderíamos ver a força da montagem e uma retórica pela imagem, como alegoria e ressignificação, com uma abertura para o filme-ensaio. De Ivens e Karmen, o uso do documentário como instrumento político, e de Varda, a cinemática simplificada, criativa, acessível e rítmica da montagem conduzida pela música, como em 1963, quando a cineasta belga realiza *Salut les Cubains*, seu filme sobre a Revolução feito logo após visitar a Ilha. Montado só com fotografias, aponta um caminho técnico/estético de baixo custo que, um ano depois, estaria na base do curta-metragem *Now!* (1965), o libelo antirracista de Santiago Álvarez, feito em grande parte por imagens estáticas, os *stills*. Uma absorção de técnicas e estilos tão espontânea a ponto de matérias como a do jornal sueco *Aftonbladet*, em 1968, atribuir a Santiago a invenção da técnica: “Ele mesmo criou (por falta de material) um estilo muito dinâmico e expressivo á base de fotos fixas, onde a música desempenha um papel muito importante, como, por exemplo, no filme *Now!*, que trata sobre a luta dos negros na América do Norte, tal qual temos visto na TV Sueca”⁸ (ALLROTH apud ARAY, 1983, p. 44).

Esta desenvoltura em absorver competências fez até com que alguns autores

⁷ Em anexo consta a biografia de Santiago Álvarez Román (1919-1998).

⁸

“El mismo ha creado (por falta de material) un estilo muy dinámico y expresivo a base de fotos fijas, donde la música juega un papel muy importante, como por ejemplo en la película NOW, que trata sobre la lucha de los negros en Norteamérica, el cual hemos visto en la T.V. Sueca”.

o colocassem como precursor latino-americano da linguagem audiovisual dos videocliques que, de qualquer maneira, não deixava de refletir uma disposição geral do momento na Ilha para aproveitar “[...] antropofagicamente, o alimento da cinematografia ocidental e reprocessá-lo em Cuba” (VILLAÇA, 2010, p. 138).

Na década de 1960, temáticas ligadas à luta pelos direitos civis, como *Now!* (1965), significativas pela sua forma contundente, ou outras com críticas à ação militar imperialista, como *Hanói, Martes 13* (1967), podem ser compreendidas, tanto como a propaganda política de uma revolução que lançava olhos ao internacionalismo, quanto, também, como uma resposta, uma contrapropaganda no interior do quadro midiático que se instalava no contexto internacional dos anos de 1960, mergulhado na Guerra Fria.

Intitulando-se um “peliculero”, um “fazedor de filmes”, Santiago eximia-se da condição de intelectual, diferentemente de grande parte dos cineastas que integraram o *Nuevo Cine Latinoamericano* e teorizaram em manifestos e artigos sobre suas obras e sobre o papel social do cinema como um todo. A militância de adesão plena o fez muitas vezes ser estigmatizado como “panfletário”, o que, supostamente, em certa medida, inibiu maiores estudos sobre sua produção como produto audiovisual, além da sua dimensão no campo político.

Mas este arrebatamento pela causa revolucionária talvez tenha contribuído para que Santiago, na sua práxis cinematográfica, investisse com vigor na construção deste novo universo mitológico, habitado por heróis e mártires. Desta maneira, o que esta pesquisa busca é observar aspectos deste empenho na criação desse novo conjunto mitológico, um panteão revolucionário formado ao longo dos anos, que não só delineou figuras emblemáticas para a manter a perseverança no cotidiano cubano, como ultrapassou fronteiras e realimentou o ideal revolucionário em escala latino-americana, e até, em certo sentido, global, como é o caso de Che Guevara e a repercussão do filme *Hasta la Victoria Siempre* (1967), rodado logo após sua morte.

Apesar de não pertencer ao escopo desta pesquisa, o fato de ela enveredar por uma produção cultural cubana também ecoa questões que repercutiram nos meandros políticos da sociedade brasileira nos últimos 50 anos. Ao se atentar para os ideais que motivaram figuras como Carlos Marighella, Carlos Lamarca, dentre

tantas outras que, por diversos agrupamentos, enveredaram pela luta armada contra o regime militar, não apenas no Brasil, mas contra todas as ditaduras latino-americanas nos anos 1960 e 1970, vê-se que era a revolução cubana com seus heróis que quase sempre estavam no horizonte.

O fascínio que os combatentes de Sierra Maestra ocupavam no âmago do imaginário da guerrilha latino-americana transparece com frequência no depoimento de seus envolvidos (ROLLENBERG, 2001). No Brasil, a adoção da luta armada como reação natural à ditadura foi várias vezes justificada pelo êxito cubano, fazendo inclusive com que muitos assumissem plenamente uma “persona guerrilheira” após irem treinar na Ilha, conforme o breve relato de um deles, Domingos Fernandes, membro do grupo Aliança Libertadora Nacional, a ALN:

As pessoas iam para Cuba achando que voltariam como comandantes guerrilheiros [...] Tinha muita mitologia sobre isto, porque os cubanos passaram uma ideia para as organizações da América Latina que você ia lá, passava um período, fazia um treinamento e voltava meio Che Guevara, meio comandante... (FERNANDES apud ROLLENBERG, 2001, p. 43).

Do outro lado da contenda ideológica, tanto os militares no poder como a (ampla) parcela da sociedade civil que os apoiava, também davam contornos mitológicos ao poder estratégico que teria uma presença cubana nas ações guerrilheiras em curso no país. Como se sabe bem hoje, a crença numa “ameaça comunista promovida por jovens barbudos”, serviu como um perverso pretexto para as inúmeras torturas, mortes e “desaparecimentos” promovidos pela Ditadura, principalmente após o AI-5, em 1968.

No livro *O Fantasma da Revolução Brasileira* (1993), o pesquisador Marcelo Ridenti recorda que o feito ocorrido na ilha caribenha despertava mais do que uma admiração pela execução de um projeto político de esquerda. Era a materialização de um sentido mais profundo de transformação, a aurora de uma nova ordem social,

A ideia de revolução política, e também econômica, cultural, pessoal, enfim, em todos os sentidos e com os significados mais variados, marcou profundamente o debate político e estético, especialmente entre 1964 e 1968. Enquanto alguns, por exemplo, inspirados na Revolução Cubana, restringiam-se a propostas de mudança nas estruturas econômicas, outros faziam a antropofagia do Maio francês, do movimento *hippie*, da contracultura e de outras experiências internacionais, propondo uma transformação que passaria pela revolução nos costumes. Rebeldia contra a ordem e revolução social por uma nova ordem mantinham diálogo tenso e criativo nos anos 60, interpenetrando-se em diferentes medidas na prática dos movimentos sociais,

expressa nas manifestações artísticas e nos debates estéticos (RIDENTI, 1993, p. 79).

Nestas manifestações artísticas e debates estéticos da época, de certa maneira, inclui-se aquilo que o próprio Santiago denominava como “cinema urgente”. Filmes baseados em um discurso incisivo, muitas vezes carregados por um tom irônico ou sarcástico, que durante um período fizeram uma espécie de reflexão (opinativa) com a manipulação e ressignificação de imagens de arquivo sobre os assuntos do cotidiano nacional cubano e, principalmente, da política internacional. Mais circunscritos à primeira década da revolução, tinha-se um discurso cinematográfico marcado por uma opacidade (XAVIER, 2005), na qual assumia-se a tela de exibição como uma superfície a ser explorada pela composição sonora-imagética, uma espécie de “cine-cartaz”, no sentido de uma síntese informacional altamente persuasiva. Não muito diferente em termos de linguagem do que foi feito em outros meios de comunicação, como a radiodifusão e a arte dos cartazes, nas diversas manifestações político-ideológicas que transcorreram ao longo do século XX. Características estas que, se inibiam a imersão do espectador numa trama com personagens, enredo e *mise-en-scène*, promoviam uma forma distinta de arregimentação: a da conscientização e engajamento político.

Esta tese parte da premissa de que, ao encabeçar o *Noticiero ICAIC Latinoamericano* durante três décadas, mantendo-se numa fidelidade aparentemente incontestada ao discurso oficial, a obra de Santiago espelhou toda a dinâmica histórica do processo revolucionário pelo qual atravessou o seu país. Ao nascer e viver dentro deste contexto, sua cinematografia absorveu, desde a fase de celebração, até os revezes econômicos, a dependência soviética e a centralização do poder, com a institucionalização da Revolução na metade dos anos 1970, dentro dos limites temporais que balizaram esta pesquisa. Portanto, se por um lado seus filmes investiram na construção de exemplos para os novos papéis sociais por meio das figurações de heroísmo, por outro, estes mesmos personagens heroicos foram sendo modelados de acordo com as condições correntes de governabilidade. Ou seja, a figura do heroísmo para o cinema documentário de Santiago Álvarez oscilou entre uma idealização de sociedade, e para isto ele retrocedeu às “narrativas primordiais”, e a necessidade de fornecer a voz oficial do regime em versão

cinemática, que com o passar dos anos foi sendo feita dominante.

Assim sendo, o recorte metodológico adotado orientou-se por três critérios basilares: A opção pelo gênero documentário, em virtude de sua liberdade de criação ao estar na condição fronteira entre o artístico e o informativo; a seleção de curtas-metragens de repercussão que estivessem no âmago destas circunstâncias, no caso: *Muerte al Invasor* (1961, 15'30"), *Ciclón* (1963, 22'), *Cerro Pelado* (1966, 34'), *Hanói, Martes 13* (1967, 38'), *Hasta la Victoria Siempre* (1967, 19'30"), *El Tigre Salto y Mato...Pero Morira...Morira* (1973, 16') e *Mi Hermano Fidel* (1977, 17'); e por fim, adentrando o cerne da construção simbólica de valores sociais, fazendo incidir, por distintos modos, a figura do personagem herói.

Segundo o filósofo húngaro Georg Lukács (1885-1971), em sua obra *Teoria do Romance*, publicada originalmente em 1920, em sentido geral seria possível observar correspondências entre o desenvolvimento político-econômico das sociedades ocidentais e as formas narrativas que por elas circulam. Indícios que emergiram desde os primórdios, na cultura helênica, com a prevalência da épica e da tragédia, e foram até a modernidade, que enveredou pela multifacetada forma do romance e fez a figura do heroísmo, que originalmente simbolizava o poder de conquista dos povos, diluir-se por entre personagens obedientes a uma trajetória individual de desenvolvimento, momento na história da literatura e do teatro em que questões de ordem psíquica e subjetivas se sobrepuseram às suas relações com o mundo e o destino dos povos.

Apesar de ter sido em parte reavaliada pelo próprio autor nos anos 1960, que identificara ali algumas deduções um tanto totalizantes⁹, há uma dimensão analítica conservada nesta obra de Lukács que foi útil para a apreciação dos filmes selecionados. Ela reside nas considerações de que as narrativas produzidas nas entranhas de uma sociedade carregam a capacidade de, dialeticamente,

⁹ Escrito entre os anos de 1914 e 1915, *Teoria do romance* foi publicado na forma de livro em 1920, como um dos típicos frutos do pensamento nascente no âmago da Primeira Guerra Mundial. Em 1962, Lukács escreve um novo prefácio em que explica e analisa alguns aspectos do ambiente em que sua obra foi elaborada. Movido à época por um sentimento antibelicista e um ainda difuso anticapitalismo, em contraposição ao ambiente da época, ele admite que um ímpeto juvenil pelas “ciências do espírito”, concentradas nos estudos de Kant e posteriormente de Hegel, o incentivaram a enveredar por algumas generalizações, reconhecendo sua pretensão na busca por uma “dialética universal dos gêneros fundada historicamente” e baseada numa essência das formas literárias. De certa maneira, neste prefácio de 1962 Lukács fez uma espécie de revisionismo de si mesmo, numa tentativa de alinhar o jovem impetuoso autor de *Teoria do Romance*, que havia até sido questionado em carta por seu amigo Max Weber pelo tom demasiadamente ensaístico “[...] quase ininteligível para todos, exceto aqueles que o conhecem intimamente” (WEBER apud LUKÁCS, 2009, p. 168), ao marxismo que passaria a fazer parte do horizonte intelectual do futuro teórico investigador da estética, inspirador de Theodor Adorno, Walter Benjamin e posteriormente de Fredric Jameson.

espelharem o sistema de valores por ela cultivado, e, portanto, os protagonistas destes enredos seriam, em última instância, os entes heroicos que forneceriam pistas sobre visões de mundo que muitas vezes estariam encobertas por aparências.

Isto posto, foi necessário colocar em prática uma análise fílmica flexível o bastante para abarcar tanto a heterogeneidade das obras a serem estudadas como suas respectivas condições históricas, procurando identificar, por meio de uma morfologia sensível a manifestações plásticas e retóricas, seus possíveis sentidos como metáfora ou metonímia. E então, para melhor explorar este domínio do protagonismo heroico que foi sendo construído pelo cinema documentário de Santiago Álvarez, foi dividido o texto da pesquisa em quatro capítulos, sendo que os três primeiros tecem análises de maior abrangência sobre obras do diretor e sua inserção na história do documentarismo mundial, para que o quarto adentre efetivamente a problematização central, conforme descrição a seguir.

No primeiro capítulo, “Política e combate no documentário latino-americano dos anos 1960”, o intuito foi traçar alguns parâmetros para reposicionar o cinema de Santiago Álvarez para além do que a historiografia do cinema documentário na América Latina algumas vezes o coloca, como apenas o “cronista de uma revolução”. Para isto foi preciso ampliar as fronteiras e repensá-lo como manifestação do documentarismo no interior do *Nuevo Cine Latinoamericano*, uma denominação que por si só pode não ser muito precisa quanto ao que abarca, por envolver diversos modos de fazer cinema, em diferentes países e por um longo e politicamente conturbado período. Porém, o chamado *NCL*, na sua “unidade na diversidade”, revestiu-se de preceitos na direção de um cinema que fosse reagente ao modelo de produção e exibição vigente na América Latina, mantendo-se em completa sintonia com os “cinemas novos” que floresciam pelo mundo. Seguindo por este caminho, deparou-se com diversas leituras sobre a obra do realizador cubano, sendo que muitas confluíam numa comparação com outros cineastas, por vezes um tanto simplistas e eurocêtricas, principalmente envolvendo aqueles inscritos na história do documentário por sua militância política, como aponta o próximo capítulo.

No capítulo dois, “Santiago Álvarez: um Vertov latino? Aproximações e distanciamentos entre o mundo eslavo e o caribenho”, envereda-se por uma questão

que comumente incide nas análises da obra do “peliculero” Santiago Álvarez: a comparação de sua produção com a de um dos precursores do cinema documentário, o soviético de origem polonesa, Dziga Vertov. Identificando pontos de aproximação que vão, desde analogias contextuais, até aspectos relacionados a posturas similares em relação ao cinema e ao quadro político das respectivas épocas, este capítulo também destaca alguns distanciamentos entre o conjunto da obra do cineasta caribenho e o do realizador de *O Homem com a Câmera* (URSS, 1929).

Por fim, este mesmo capítulo faz algumas reflexões sobre a presença do documentarista holandês Joris Ivens em Cuba, que foi referencial para Santiago e decisivo na alvorada da Revolução no que diz respeito a uma conscientização sobre o documentarismo militante. Mas se a identidade de seus filmes tem uma fundamentação política imanente, apenas isto não a encerra. Por isso que no capítulo seguinte será mostrado como alguns aspectos na composição de sua linguagem documentária traziam um arrojo que atendeu às expectativas em torno das novas convicções fomentadas pela Revolução.

Sendo assim, no capítulo três, “Nem verdade nem direto: a música, a emoção e a perspectiva dialética de um ‘peliculero’”, são apresentados alguns elementos que diferenciaram a obra de Santiago Álvarez em termos de renovação de linguagem nos anos 1960, ápice de uma intensificação entre a arte cinematográfica cubana e o processo revolucionário, presentes nas experiências, tanto da ficção, quanto, principalmente, do documentário. Dentro deste cenário transitório, é identificado na obra de Santiago Álvarez o momento em que a emoção começa a torna-se elemento constituinte em seus filmes, mais precisamente a partir de 1963, com um *noticiero* sobre a morte e os rituais fúnebres do cantor cubano Benny Moré (1919-1963), o *Bárbaro del Ritmo*.

Naquela ocasião, o diretor cubano se conscientizou de que a narrativa documentária poderia ser composta por uma enunciação mais diversificada, além do então tradicional distanciamento enunciativo – e afetivo – do narrador sobre os fatos narrados, procedimentos herdados do jornalismo e do cinema educativo. Também neste capítulo são identificados aspectos que o tornaram reconhecido pelo *sui generis* agenciamento de elementos informacionais das mais variadas origens, que,

tanto na montagem como na temática, fizeram de curtas-metragens como *NOW!* (1964) e *L.B.J.* (1968) exemplos de uma possibilidade de se criar “[...] obras de arte que podem ser consideradas como armas de combate”¹⁰ (ÁLVAREZ, 1988 (a), p. 29) no campo midiático. Isto por meio de um duplo confronto: na forma, ao recuperar a *assemblage* artística como expressão para o documentarismo, e no conteúdo, ao hostilizar instituições veneradas pelo mundo ocidental capitalista, como a democracia norte-americana (*Now!*) e sua presidência (*L.B.J.*).

Após estes três primeiros capítulos que refletem sobre o alcance do trabalho do diretor cubano, adentra-se no capítulo quatro, “A construção de uma épica revolucionária pelo cinema documentário de Santiago Álvarez: as três dimensões do herói”, no qual estão as argumentações a respeito da problematização central desta pesquisa, que gira em torno das formas heroicas que Santiago Álvarez foi desenhando ao longo de seus filmes entre 1961 e 1977. Sintetizada em três perfis, apresentados em três subcapítulos, temos o herói coletivo, o herói mártir e o herói-personalista, termo especialmente cunhado para designar uma versão peculiar de culto à personalidade, que tangencia uma forma romanesca de heroísmo.

O primeiro subcapítulo trata da representação construída a partir de um coletivismo heroico, demarcada por filmes como *Muerte al invasor* (1961), *Ciclón* (1963), *Cerro Pelado* (1966) e *Hanói, Martes 13* (1967). No segundo subcapítulo, o herói mártir latino-americano tem seus contornos delineados pelas figuras do argentino Che Guevara e do chileno Victor Jara, respectivamente em *Hasta la Victoria Siempre* (1967) e *El Tigre Salto y Mato...Pero Morira...Morira* (1973). Por fim, depara-se com a convergência na direção de um heroísmo autocentrado. Em *Mi Hermano Fidel* (1977), aquele personagem que em *Muerte al Invasor* (1961) aparecia conduzindo as tropas contra os invasores da praia Girón e diluía-se por entre uma representação de coletivismo heroico, na qual nem seu nome era citado, dezesseis anos depois, neste curta-metragem colorido, Fidel Castro é um sujeito que parte novamente em busca de um lastro histórico. Atuando como entrevistador, agora recua no tempo para legitimar-se continuador do mártir pela independência, José Martí.

Desta maneira, este outro contexto de necessidade de reafirmação da identidade nacional, agora diante de uma dependência econômica dos países

¹⁰ “posibilidad de crear obras de arte que puedan ser consideradas como armas de combate”.

socialistas, na contramão dos tão almejados anseios de independência plena que vinham desde os tempos coloniais, somados à centralização do poder e à tutoria soviética para a condução da gestão pública, fizeram o personagem sair da condição de protagonista de uma épica tropical que os conduziria ao futuro para o indivíduo heroico e cultuado que tem de se fortalecer no passado, deixando entrever laivos de seu mundo interior. Tudo isto por meio de um filme revestido de uma carga emocional no qual não falta assistencialismo a necessitados e suaves arranjos de violinos.

Uma mudança completa, mas perfeitamente condicionada por um cinema que sempre esteve a serviço de uma causa, institucionalizada ou não. Pela constante preocupação em preservar os vínculos com seu público, o código desenvolvido pela linguagem de Santiago Álvarez foi sempre cambiante, dialeticamente ligado às mudanças sociais na ilha. A entronização de um protagonismo heroico que foi útil na reformulação de uma identidade nacional foi pendendo, com o passar do tempo, na direção de uma sustentação de poder governamental, simbolizada pela efígie de Fidel Castro. Se no início (1961) os imperativos da revolução forjaram um cinema e um cineasta documentarista com a tarefa de serem indutores da nova ordem, dezesseis anos depois (1977) a questão inverter-se, e a fórmula daquele cinema persuasivo agora é a mantenedora do mando institucional, conforme assinalam os filmes que são analisados no transcurso desta tese.

CAPÍTULO 1 – POLÍTICA E COMBATE NO CINEMA LATINO-AMERICANO DOS ANOS 1960

Este capítulo traça alguns parâmetros objetivando realinhar o cinema de Santiago Álvarez para além do carimbo com que a historiografia do cinema documentário na América Latina normalmente o marca: “cronista de uma revolução”. A intenção é observá-lo no interior do *Nuevo Cine Latinoamericano*, denominação, aliás, que por si só pode não ser muito precisa, por envolver diversos modos de fazer cinema em vários países por um longo e politicamente conturbado período. Mas sua inspiração no Neorrealismo italiano como manifestação dos “cinemas novos” que floresciam pelo mundo, somada a um viés político que o identificou, decorrente da perseguição sofrida por parte dos regimes ditatoriais que se foram impondo na região, revestiram o *NCL* dos preceitos necessários para forjar um cinema que fosse rebelde ao modelo hegemônico imposto pelo circuito exibidor na América Latina ao longo do século XX.

Na América Latina, desde os anos 1920 o cinema autóctone veio disputando espaço com o modelo hollywoodiano que já se colocava em hegemonia. Observam-se ao menos três grandes episódios na política mundial que interferiram nesse quadro em formação: a Primeira Grande Guerra, quando o corte de fluxo comercial com a Europa abre espaço pela primeira vez à indústria de cinema em formação dos Estados Unidos; a grande depressão econômica de 1929, que transformou definitivamente o cinema norte-americano em um lucrativo produto de exportação, incrementado pela novidade do sistema sonoro; e a Segunda Guerra Mundial, quando a redução da presença dos Estados Unidos no mercado latino-americano de cinema abriu um espaço momentâneo para o cinema de língua hispânica feito no México, mas que logo após o fim do conflito seria novamente suplantado pelos norte-americanos, que os haviam patrocinado.

Dentro destas circunstâncias, muitas das produções locais tentaram recuperar seus espaços perdidos, tanto literalmente, no circuito de exibição, quanto, principalmente, no gosto do público, mimetizando a prática cinematográfica de Hollywood, que já se havia estabilizando como linguagem deste a década de 1910. Durante muito tempo, para países latino-americanos a saída seria parametrizar-se

nos Estados Unidos como modelo de negócio, construir uma indústria nacional de cinema e então partir em busca de uma linguagem internacional capaz de estabelecer-se em novos mercados, o que resultou, na grande maioria dos países da América Latina que a adotaram, num afastamento do público local.

Outra forma de lidar com a adversidade de um mercado restrito, foi de a “negociar” com a forma dominante, absorvendo alguns modos de produção e linguagem, mas cuidando de incorporar valores locais. São experiências que se renovam até hoje, muito dependentes dos meios de comunicação de massa operantes a cada época; se no passado foi do rádio hoje é da televisão.

Porém, sempre houve episódios, esparsos e localizados, de iniciativas pessoais ou de coletivos, em que realizadores se opuseram a esses pressupostos condicionantes de público e mercado e criaram alternativas discrepantes do modelo vigente. Muitas, inclusive, ao efetivarem suas práticas como ações, além de artísticas, políticas, foram sistematicamente perseguidas pelas ditaduras militares que se instalavam a partir dos anos 1960.

A frase “[...] nada nos é estrangeiro, pois tudo o é”¹¹, do crítico Paulo Emílio Sales Gomes, ao tratar da impregnação dos filmes norte-americanos à imaginação do público no contexto brasileiro, poderia ser perfeitamente ampliada para toda a América Latina desde o final dos anos 1920, com o advento do cinema sonoro. Até então, quer dizer, durante as duas primeiras décadas no século, havia um quadro para o desenvolvimento de cinema em harmonia com o crescimento das grandes metrópoles latino-americanas, ou seja, como forma de entretenimento urbano, em que se formava um público cujo hábito de frequentar salas cinema sinalizava modernidade, que os mantinha em sintonia com as grandes metrópoles mundiais.

Eram muitas as salas de cinema em cidades como Buenos Aires, Rio de Janeiro, Cidade do México, Havana ou Montevideu que atendiam a uma produção local, muitas vezes realizada por imigrantes que já dominavam a técnica fotográfica e tiveram mais facilidade em adotar o cinematógrafo. Além de que, produzir fotos e depois o cinema, se constituiria numa interessante forma de inserção social, uma vez que seus clientes eram principalmente as elites econômicas locais e, numa fase

¹¹ “Não é que tenhamos nacionalizado o espetáculo importado como os japoneses o fizeram, mas acontece que a impregnação do filme americano foi tão geral, ocupou tanto espaço na imaginação coletiva de ocupantes e ocupados, excluídos apenas os últimos estratos da pirâmide social, que adquiriu uma qualidade de coisa nossa na linha de que nada nos é estrangeiro pois tudo o é” (GOMES, 1996, p. 93).

posterior, seria, também, o público (burguês) para os temas históricos e sucessos literários (MORETTIN, 1997). Como exemplo brasileiro desta fase, há o trabalho do italiano Vittorio Capellaro, que dirigiu diversos filmes, estendendo-se até a metade dos anos 1930, como *Inocência* (1915), *O Guarani* (1916), *Iracema* (1917) e o *Caçador de Diamantes* (1934).

Cabe ressaltar novamente que fazer cinema e assistir a filmes eram símbolos de inserção na modernidade do início do século XX. A tecnologia envolvida no processo de filmagem como a posterior exibição eram uma aplicação ao cotidiano de algumas das tecnologias que transformavam o mundo naquele momento, a mecânica e a eletricidade. As grandes cidades ganhavam iluminação em seus espaços públicos que ajudavam a formar este novo perfil de audiência urbana, que passava a inserir nas suas rotinas outra opção de lazer, muito mais acessível, além dos teatros e cafés.

O primeiro grande abalo a este ciclo que se formava entre produção, público e exibição local ocorre com a 1ª Guerra Mundial (1914 – 1918). A matéria-prima para a produção dos filmes torna-se escassa e as produções importadas da Europa rareiam, pois na época os interesses comerciais em torno do cinema ainda se concentravam na venda dos equipamentos e películas.

Esta quebra no fluxo de exibição de novos filmes nas salas impacta diretamente a consolidação deste novo público, o trabalhador assalariado urbano. Os filmes precisavam ser renovados, uma vez que a circulação pelos grandes centros, que começa a ser contingenciada pelas normatizações trabalhistas, criava grandes deslocamentos humanos em determinados horários, ainda hoje uma das características mais marcantes na rotina das grandes cidades. Como se estabeleciam novos hábitos de consumo, tornava-se imperativo preservar a novidade na programação dos cinemas, na intenção de reavivar constantemente o interesse do público.

Esta descontinuidade na produção europeia abriu espaço na América Latina para a presença mais constante das películas provenientes dos grandes estúdios norte-americanos. Seus filmes chegavam por um preço muito mais atraente para o exibidor, e este precisava manter sua sala ocupada, uma vez que o adensamento dos grandes centros urbanos também impactou nos aluguéis, encarecendo-os,

ameaçando as salas de projeção como negócio. O preço acessível das produções vindas dos EUA é explicado pelo seu mercado interno fortalecido que, com suas cerca de 20 mil salas à época, já pagava os custos de produção antes do filme sair de suas fronteiras (ROSENFELD, 2002) e; assim, venciam a competição pelo melhor preço ao mesmo tempo em que saciavam a sede do espectador pelas novas produções.

Segundo o teórico britânico Raymond Williams, foram características como a reprodutibilidade intrínseca ao processo produtivo e esta possibilidade de alcance transnacional, principalmente na sua fase silenciosa, em que a língua não era um grande obstáculo, as principais responsáveis pela conjunção tão estreita entre cinema e capitalismo pois,

Tampouco é surpreendente, dado o fator básico da produção centralizada e da rápida distribuição em larga escala – tão diferentes de muitas tecnologias culturais anteriores –, perceber o desenvolvimento de formas relativamente monopolistas (em termos mais estritos, formas corporativas) de organização econômica em uma nova fase significativa do capitalismo, movendo-se da propriedade da mídia para a escala transnacional. Muitas tentativas foram feitas, ao menos para a preservação das corporações domésticas, mas a escala transnacional reprimiu muitas delas de modo significativo. O caminho para Hollywood estava, de certa forma, já inscrito [...] (WILLIAMS, 2011, p.113).

Deste modo, a presença dos filmes norte-americanos vai se tornando cada vez mais constante, sendo auxiliada por uma das particularidades deste modelo de negócio em que se transformava o mundo do cinema: desde a década de 1910, os filmes já não eram mais vendidos, mas sim locados por períodos pré-determinados, fechando-se o elo entre exibidor e importador, o que resultou no contínuo estrangulamento dos mercados locais (PARANAGUÁ, 1984). Apenas um episódio é suficiente para não deixar dúvidas quanto ao êxito comercial deste sistema. Em 1919, a fundação da *United Artists* por Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford e D. W. Griffith ocorreu após o sucesso do filme *O Nascimento de uma Nação*, em 1914, o qual rendeu, em valores da época, 50 milhões de dólares, o equivalente hoje a mais de um bilhão de dólares¹².

Apesar de tudo, as produções nacionais latino-americanas ainda resistiram, mesmo com a forte competição, porém ocupando um espaço cada vez mais exíguo.

¹² Cálculo de atualização feito pela ferramenta do *Bureau of Labor Statistics* (BLS) uma agência de pesquisas e estatísticas vinculada ao Governo Federal dos Estados Unidos:
http://www.bls.gov/data/inflation_calculator.htm

Como ocorreu em 1924, quando 83% dos filmes projetados no Brasil eram norte-americanos (PARANAGUÁ, 1984, p. 24). Assim, cada vez menos frequentes, as produções nacionais buscam por alternativas, sendo que uma delas foi tentar copiar os modos de filmagem das películas importadas. Um mimetismo que, se por um lado sinalizava uma busca pela sobrevivência dentro de um mercado em que era cada vez mais difícil de competir, por outro, também não deixava de ser uma forma de manter-se em sintonia com a época, um sinal claro de hodiernidade.

Uma das consequências deste quadro, acentuado a partir da consagração dos recursos sonoros, é que, ao se considerar o cinema de uma maneira geral como “um sistema que tende a integrar o espectador no fluxo do filme. Um sistema que tende a integrar o fluxo de filme no fluxo psíquico do espectador” (MORIN, 1997, p. 125), forma-se um público cativo de afeição apenas a produtos forâneos, uma vez que a produção local sempre será considerada “diferente” e até mesmo “estranha”, no sentido mais etimológico do termo que, derivado do latim “*extranĕus*”¹³, corresponde aquilo “que é de fora”. Consequentemente, ao classificar algo como sendo “de fora”, por dedução, haveria algo “de dentro”, levando a uma inversão lógica nascida, primeiramente, muito mais de uma logística econômica bem aplicada e atenta a condições circunstanciais favoráveis, do que necessariamente a um fazer artístico de excelência.

E, avançando nesta inversão lógica do interesse da audiência, cultiva-se no imaginário da América Latina, tanto na população em geral, como nos seus dirigentes, uma relação “natural” de que o acesso ao cinema, norte-americano, no caso, significaria uma vinculação instantânea a um ideal status de modernidade e progresso. Esta configuração, de certa forma, circula até hoje pelos shopping centers do senso comum.

Tal condição se agrava, conforme a observação do filósofo Edgard Morin, ao enfatizar que a “obra de ficção é uma pilha radioativa de projeções-identificações”, atuante diretamente na projeção das subjetividades de seus autores (diretores/produtores) em direção à plateia, ou seja,

É o produto objetivado (em situações, acontecimentos, personagens, atores), reificado (numa obra de arte) dos “devaneios” e da “subjetividade” dos seus autores. Projeção de projeções, cristalização de identificações, apresenta as características

¹³ Segundo definição colhida no *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, publicação que atualmente pode ser consultada *on line* em: <http://houaiss.uol.com.br/>.

alienadas e concretizadas da magia. Mas essa obra é estética, isto é, destina-se a um espectador que continua consciente da ausência de realidade prática do que está a ser representado: a cristalização mágica reconverte-se pois, para este espectador, em subjetividade e sentimentos, isto é, em participações afetivas (MORIN, 1997, p. 121).

Portanto, esta “participação afetiva” por parte do público ocorre em algo que culturalmente não lhe pertence. Mitos, desejos e medos serão vivenciados de fora para dentro, não refletem seu mundo, sua realidade. Não se estranhando em estranhos, o espectador latino-americano não se vê na tela como sujeito e mesmo assim vai compartilhar algo que não é seu. Intensificado por uma linguagem cinematográfica que, sonora, torna-se mais naturalista, mais verossímil, atua na construção de um espaço diegético mais fidedigno, como um espelho de mundo, de um mundo que não lhe pertence.

O livro do pesquisador Paulo Antonio Paranaguá, *Cinema na América Latina: Longe de Deus perto de Hollywood* (1985), contém uma série de dados sobre a trajetória do cinema na América Latina dominada por este cenário ao longo de quase todo o século XX. Com fulcro na análise de Paranaguá, serão destacados a seguir alguns países que detinham estruturas de produção mais organizadas e reagiram, com variações, ao quadro descrito. A saber, Brasil, Argentina, Chile e México.

O sucesso internacional de *Jazz Singer* de Alan Crosland (1927) dá início à consagração do cinema sonoro. Seria preciso adaptar as salas para incorporar a novidade técnica, o que requereria investimentos e conhecimentos incomuns para a época. Com a crise de 1929, como já mencionado, o cinema (sonoro) vai se tornar um rendoso produto de exportação. Principalmente após a indústria norte-americana ter desenvolvido um otimizado processo de produção em diversos idiomas, com a inserção de dublagem e legendas. Uma decisão tomada após experiências onerosas em uma primeira fase, quando os estúdios da *Paramount Pictures* se instalaram no subúrbio parisiense de Joinville em 1930, para realizar 150 filmes em 14 idiomas diferentes, um modelo de negócio que foi inviável como produto de exportação.

Nos países da América Latina, as produções autóctones demoram a incorporar o som devido aos custos de produção e exibição. No Brasil, só em 1929 isto acontece em *Acabaram-se os otários*, filme de Luiz de Barros. Na Argentina porém, ao trazer elementos da cultura local para suas telas, o cinema sonoro passa

a ter um forte aliado, o tango. O ritmo musical já convivía com o hábito portenho de frequentar cinemas; as casas de tango e as salas de cinema coabitavam as mesmas regiões da cidade. O filme *Luces de Buenos Aires* (1931) produzido pela *Paramount* trazia a imagem de Carlos Gardel para um público habituado a ouvi-lo apenas no rádio. É o encontro entre música e cinema por meio de personagens e temas populares que se desenvolve por alguns países da América Latina, abrindo-se também para uma relação vantajosa entre cinema e rádio. Este último fornecendo sua matéria-prima de maior valor, a música e seus respectivos intérpretes, formando uma espécie de versão latino-americana de *star system* e, também, colhendo os resultados da divulgação com o incremento de sua audiência.

Esta pungência na produção argentina seguiu até a 2ª Guerra Mundial, sendo suplantada pelo México, nos países de língua espanhola. Isto ocorreu devido à distribuição, que permanecia em mãos estrangeiras, as quais insistiam na necessidade de uma “internacionalização” dos filmes, para disputar outros mercados, no momento em que os Estados Unidos voltavam-se ao conflito mundial. Assim, ambicionando novas conquistas, o cinema argentino passou a perder seu sotaque (o lufardo) e criou roteiros em cima de adaptações de textos clássicos para que, em suma, mimetizasse outros cinemas, deixando de lado sua autenticidade, o que não funcionou, mesmo com certo apoio do governo de Juan Domingo Perón, que, entretanto, nunca teve uma política muito forte para o cinema local.

A partir de 1938, a ausência do cinema produzido na Espanha abriu espaço para a produção mexicana, mais estruturada e apoiada pelos EUA. É a época das “comédias rancheras”, gênero consagrado pelo ator e cantor Jorge Negrete e depois pelo comediante Cantinflas. Filmes leves com ênfase na música e ambientados em um interior pré-revolução mexicana, retratado de forma idílica e com a simplificação típica dos produtos de massa. Com o fim da guerra, volta a pressão norte-americana sobre o mercado mexicano, com a restrição no fornecimento de películas e em sequência a oferta de seus próprios filmes dublados em espanhol. O país então se fecha à produção exterior e funda a PELMEX (1945), sua própria companhia de distribuição. Este é o período dos melodramas e seus heróis derrotados, como em *Campeón sin Corona* (1946), dirigido por Alejandro Galindo, que conta a história inspirada no boxeador Rodolfo “Chango” Casanova. Na película, Roberto “Kid

Terranova" é um promissor boxeador que enriquece pela luta até terminar em franca decadência. São personagens arquetípicos, no momento em que,

Foi criado um star-system com diversos gêneros narrativos, como o melodrama (e suas variadas sub-categorias, como o urbano, o rural, o de cabareteras...), o romance policial, a comédia, a comédia ranchera (repleta de números musicais de matriz folclórica e popular) e paródias de outros sucessos (PARANAGUÁ, 1985, p. 58).

Mas mesmo com apoio estatal, talvez por tornar-se cada vez mais esquemático e previsível, este lampejo do cinema mexicano acabou novamente cedendo espaço a Hollywood. Exceção à trajetória singular do espanhol naturalizado mexicano Luís Buñuel (1900 – 1983), que, vindo do surrealismo europeu, transitou por diversos gêneros, do filme experimental e o documentário ao drama e ao romance. Mas, dentre as influências do cinema mexicano na cultura latino-americana, cabe destacar a película inconclusa que o cineasta letão Sergei Eisenstein filmou no país, reverenciado em grande parte pela inusitada junção do cinema soviético com tradições de uma cultura nacional latino-americana.

Tudo teve início em Dezembro de 1930, quando financiado pelo escritor norte-americano Upton Sinclair, Eisenstein vai ao México filmar *Que Viva México!*, uma produção sobre a história e os valores culturais mexicanos desde os tempos pré-hispânicos. Neste período Eisenstein teve contato com os principais nomes do muralismo, movimento artístico fortemente envolvido com questões sociais e políticas, encabeçado pela tríade: Diego Rivera, Jose Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros.

O resultado seria uma construção temática e visual incorporando tradições populares locais, festejos e celebrações pagãs, muito inspirada na arte muralista que, por sua vez, reverenciava o trabalho do gravurista José Guadalupe Posada (1852-1913), cujas caveiras e esqueletos ilustravam os *corridos*, semelhantes à literatura de cordel do nordeste brasileiro, que representavam, tanto uma crítica aos poderes vigentes e às elites da época, como serviram de metáforas para princípios de igualdade e transformação da sociedade, a revolução social.

Dentre estas festividades que seriam retratadas, estava o “dia dos mortos”, uma antiga comemoração, originária nas culturas pré-hispânicas, que muito empolgou Eisenstein, a ponto dele roteirizar todo o final de *Que Viva México!* a

partir de uma celebração para o “dia dos mortos” que, segundo o roteiro, transfigurada em metáfora política: “[...] iria começar no ‘domínio da morte’ (ruínas que evocam o passado pré-hispânico, ritos funerários) e iam terminar com a vitória da vida sobre a morte, sobre as influências do passado [...]” (ALFARO, 2006, p. 90). Numas das sequências que foram preservadas, o que vemos são pessoas com máscaras de papel representando a morte preparadas para o momento em que uma dança frenética “[...] substituiu os ritmos fúnebres, entre carrosséis e teatros de feira, feiras populares nas alamedas, nas praças das cidades grandes e pequenas, nos enormes povoados e nas pequenas aldeias. Giram os carrosséis e as rodas da fortuna. Dança-se febrilmente a rumba” (ALFARO, 2006, p. 91), e assim a morte iria sendo misturada à dança e ao ritmo.

Mas atrasos na produção e custos elevados fizeram com que o produtor Sinclair cancelasse a produção e levasse os negativos para os EUA, que mais tarde seriam usados como material de base para outras produções de Hollywood. Anos depois, trechos do filme foram reorganizados pelo diretor russo Grigori Aleksandrov numa versão lançada em 1979. Entretanto, mesmo inconclusa, toda esta iniciativa acabou por impregnar por muito tempo o cinema mexicano de uma fotografia mais dramática, visível em filmes como *La Perla*, dirigido por Emilio Fernández em 1947, com a direção de fotografia de Gabriel Figueroa (1907 –1997).

No transcurso da 2ª guerra e mesmo nos anos seguintes, nota-se como algumas alternativas são feitas de ocupação do “espaço cinematográfico” deixado momentaneamente pelos esforços de guerra dos EUA, principalmente mimetizando o mesmo modelo de linguagem ditado por Hollywood, uma garantia de sucesso junto ao público, já devidamente condicionado. Como por exemplo no caso do Chile, que fundaria a *Chile films* (1942), na disputa pelo desejado mercado hispânico, também fracassando nos anos seguintes ao tentar enveredar por um formato narrativo e idiomático de alcance internacional.

No Brasil, Adhemar Gonzaga fundaria a Cinédia em 1930, famosa pelos filmes de Carnaval com artistas do rádio, como Carmem Miranda e tantos outros, que depois dariam origem às notórias chanchadas. Um modelo que teve seu êxito até o final da Segunda Guerra, como atesta o sucesso do melodrama *O Ébrio* (1946), estrelado pelo cantor Vicente Celestino. Em 1941, Moacyr Fenelom funda a

Atlântida que, no seu primeiro filme, *Moleque Tião* (1943), dirigido por José Carlos Burle, inovou ao colocar o jovem negro Grande Otelo como protagonista. Mas em 1947, ao ter como acionista o maior distribuidor brasileiro, Luis Severiano Ribeiro, a Atlântida também passa a investir nas comédias cariocas baratas, as chanchadas, na certeza de sucesso junto ao público.

Em 1949 surge em São Paulo a Companhia Vera Cruz, com a pretensão de fazer um cinema superior na cidade. Inspirada no sistema de estúdio da *Cinecittá* italiana, naufragou em dívidas alguns anos depois, devido aos altos custos de produção. Suas produções, apesar de algumas terem sido premiadas e haverem obtido relativo sucesso de público, foram muito criticadas pela nova geração – encabeçada pelo jovem Glauber Rocha e a primeira geração do Cinema Novo – sobretudo pela mesma perseguição à “linguagem internacional”, uma opção que comprometia a interpretação dos atores e contaminava os filmes de um certo artificialismo, principalmente se colocados em contraste com outra corrente cinematográfica que tomava corpo na Europa e repercutiria fortemente na América Latina, o neorrealismo italiano.

1.1 Sob o peso da realidade: o neorrealismo, os cinejornais e a formação dos *nuevos cines*

A influência que o neorrealismo italiano promoveu naquilo que depois viria a ser denominado como *Nuevo Cine Latinoamericano* pode ser compreendida como uma reviravolta na mentalidade dos realizadores latino-americanos ao se depararem com outro paradigma sobre o fazer cinematográfico. Tornar-se-ia possível fazer filmes sem dispor de uma superestrutura aos padrões de Hollywood e, também, do ponto de vista ideológico, trazer para as telas problemas sociais como o desemprego, o subemprego e a luta de classes. Uma originalidade tão contagiante que motivou alguns dos futuros diretores a irem conhecer de perto o processo de produção italiano, visitando, em Roma, o *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Um entusiasmo que se tornara recíproco quando, em contrapartida, um de seus

principais roteiristas e propagador dos princípios neorrealistas, Cesare Zavattini (1902-1989), visitasse o México e Cuba a partir de 1953 para compartilhar sua experiência sobre este novo modo de fazer, e pensar, cinema (STAM, 2006).

Lembrando que este tratamento social feito pelo cinema na forma “filme denúncia” já tinha episódios anteriores. Um deles pode ser visto no documentário feito em 1932 por Luis Buñuel, na sua fase pré-mexicana, quando se afastou do cinema surrealista. Em *Las Hurdes*, cujo título em português é “*Terra sem pão*”, observa-se pela temática centrada sobre a pequena aldeia espanhola isolada na região de Estremadura, um prenúncio por onde seguiria o neorrealismo. Se a narrativa em *off* seguiu aos padrões do documentarismo clássico inglês da época, o retrato da precariedade na vida rural, quase selvagem, foi contundente a ponto do governo espanhol proibir sua exibição até 1935.

Mas este fascínio desencadeado nos jovens realizadores latino-americanos pelo neorrealismo também se daria pelo fato dele desenvolver-se por uma lógica de oposição. Ligado à intelectualidade de esquerda, de predominância comunista, foi um dos caminhos trilhados pela Itália na reinvenção de sua imagem nacional em fase pós-guerra de superação ao período fascista. Além disso, serviu como resistência cultural à produção norte-americana, que passava a predominar nos cinemas italianos pelos desdobramentos das ações econômicas do plano Marshall.

Mesmo que o neorrealismo não tenha sido uma escola ou movimento formalmente estruturado, o conjunto das obras de seus principais expoentes entre 1945 e 1952, como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti, apresentam uma estilística relativamente uniforme (FABRIS, 2006). Um procedimento de filmagem que é facilmente reconhecível em *Roma, Cidade Aberta* (Itália, 1945), *Ladrões de Bicicleta* (Itália, 1948) e *A Terra Treme* (Itália, 1948), dentre tantos outros. Ao adotarem o gênero documentário como “escola de formação”, tem-se uma filmagem em que a câmera não se preocupa em gerar enquadramentos dramáticos. A preocupação passa a ser o registro dos fatos em andamento, como nos jornais de atualidades da época que se difundiram muito durante a guerra, gerando um quase contato físico entre personagens e câmera, que estão integrados por um mesmo ambiente banhado por luz natural e imperfeito, destruído pelos combates. Um espaço marcado pelas diferenças sociais e

acentuado por uma recusa ao uso deliberado de efeitos visuais ou qualquer outro tipo de intervenção de pós-produção.

A *mise en scène* neorrealista que se faz com a utilização de não atores na composição dos personagens e uma abertura para improvisação, afrouxam o rigor nas regras de interpretação com diálogos mais naturais, que absorvem dialetos e acentos linguísticos locais. É o caso dos pescadores da Sicília em *A Terra Trema* (1948), de Luchino Visconti.

Em síntese, uma maneira de filmar que se reconciliava com um mundo em transformação ou, como explicou o escritor Ítalo Calvino,

Não sei quanto o cinema italiano do pós-guerra mudou nossa maneira de ver o mundo, mas com certeza mudou nossa visão do cinema (de qualquer um, até mesmo o americano). Não existia mais um mundo na tela iluminada na sala escura e, fora dela, um outro, heterogêneo, separado por uma clara descontinuidade, oceano e abismo. A sala escura desaparecia, a tela era uma lente de aumento que focalizava o cotidiano de fora, obrigada a se fixar naquilo sobre o que o olho nu tende a passar sem prestar atenção (CALVINO apud FABRIS, 2006, p. 217).

Na América Latina este “cotidiano de fora” mencionado por Calvino vai transparecer inicialmente em filmes como *Rio, quarenta graus* (Brasil, 1955) de Nelson Pereira dos Santos e *Tire dié* (Argentina, 1958) de Fernando Birri. Em Cuba, o representante desta passagem é *El Mégano* (Cuba, 1955) de Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea, um drama ficcional sobre as mazelas do trabalho dos carvoeiros feito antes da Revolução e consequente criação do ICAIC, que só ocorreu quatro anos depois.

Como foi colocado na introdução, o *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos*, foi a primeira instituição cultural criada pela revolução, sendo, desde o seu início, um dos principais ambientes para a discussão sobre quais seriam as políticas culturais a serem implantadas na Ilha. Um dos poucos aspectos consensuais nestes debates era o papel do cinema e do audiovisual como um todo no processo da revolução. Na Lei de criação do Instituto já estava embutido o conceito de um produto que deveria almejar ser revolucionário e conscientizador: “O cinema deve constituir um chamado à consciência e contribuir para liquidar a ignorância, solucionar problemas ou formular soluções, e apresentar dramática e contemporaneamente os grandes conflitos do homem e da humanidade.”¹⁴

¹⁴ “El cine debe constituir un llamado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a solucionar problemas

A criação da *Rádio Rebelde* nos altos da Sierra Maestra já evidenciava a consciência que os guerrilheiros liderados por Fidel Castro tinham a respeito da importância dos meios de comunicação no êxito da Revolução. Antes da fundação do ICAIC já havia um setor dentro do Exército Rebelde responsável pela formação de uma imagética que fosse capaz de criar e celebrar a imagem da revolução em curso. Isto se observa em filmes como *Esta tierra nuestra* (Cuba, 1959) de Tomás Gutierrez Alea e Julio Garcia Espinosa e *La vivienda* (Cuba, 1959) de Espinosa. Havia a consciência de que era importante registrar e, mais do que isso, configurar em forma de narrativa o que estava ocorrendo a fim de inscrever aqueles personagens nos feitos que se sucediam.

Com certa frequência, a historiografia oficial do cinema cubano coloca o ICAIC como uma instituição pautada por um pensamento homogêneo, alheio às contradições que permeavam as discussões sobre os rumos da cultura audiovisual pós-Revolução, e também como marco zero da produção cinematográfica na ilha caribenha. Esta abordagem costuma desqualificar a presença de iniciativas anteriores a 1959, como a instauração do curso de cinema na Universidade de Havana em 1942 e a fundação da Cinemateca em 1951. Porém, estudos mais recentes, como os da brasileira Mariana Villaça¹⁵ e o do cubano Garcia Borrero¹⁶ questionam esta determinante e analisam o Instituto nos seus contrastes e diferenças, marcado por meio de uma política cultural pontuada por muitas indefinições e contradições. Uma instituição fadada desde o seu início a promover uma acomodação das diversas linhas políticas que tentavam se assentar após a fuga do ditador Batista.

Na constituição do Icaic, além dos comunistas, também participaram cineastas que tinham outro tipo de experiência política, fosse como “ex-simpatizante” do PSP, como Néstor Almendros, fosse na condição de colaborador do M-26, caso de Tomás Gutiérrez Alea, que esteve à frente da Direção Nacional de Cultura do Exército Rebelde, criada em janeiro de 1959. A somatória de forças em prol de projetos ambiciosos, como o desenvolvimento do Instituto e a criação de uma nova cinematografia, sustentavam a “comunhão” necessária à equipe (VILLAÇA, 2010, p.

o formular soluciones y plantear dramatica y contemporaneamente las grandes conflictos del hombre y de la humanidad”. Trecho selecionado da lei de Criação do ICAIC n.169. publicada oficialmente em 20/03/1959 na Gaceta Oficial de la República. Fonte: VILLAÇA, Mariana. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 44.

¹⁵ VILLAÇA, Mariana. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

¹⁶ GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Madrid: Ocho y medio; Libros de cine, 2007.

Enquanto disputas internas transcorriam, por vezes transformando-se em artigos publicados na imprensa, com suas réplicas e tréplicas, o ecletismo na produção fílmica do Instituto muitas vezes também refletia estes debates. Contudo, o cinejornal que passou a ser produzido a partir de 1960 parecia estar mais alheio a estas oscilações, principalmente aquele que se tornaria o mais reconhecido, o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*. No início, os *noticieros* do ICAIC não eram os únicos produzidos na ilha, havia outras distribuidoras e outras produções, como o *El Nacional*, o *El Noticiero América* e o *el Noticario Noticolor* (BUSTOS, 2011), que faziam com que a sala de cinema fosse uma arena na disputa pelo “poder simbólico” da informação. Porém, nenhum dos três cinejornais refletia, em termos de linguagem cinematográfica, as transformações que estavam ocorrendo no País, como faria o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*.

Isto ocorreu devido em muito à manutenção do seu diretor, Santiago Álvarez, que ao longo dos trinta anos de sua produção assumiu esta incumbência quando convidado pelo então diretor do ICAIC, Alfredo Guevara, seu antigo colega dos encontros da *Sociedad Nuestro Tiempo*. O convite era para assumir um veículo difusor oficial dos feitos da Revolução que o fizesse por meio de uma linguagem fílmica reconhecida pela “agitação e propaganda, conscientização e contra-informação” (BUSTOS, 2011, p. 123), um grande desafio pela sua inexperiência, conforme seu relato em 1969,

Não tínhamos equipamento, não tínhamos película nem gente que operasse as câmeras, mas nos lançamos na ideia de começar a filmar um cinejornal para acompanharmos aqueles que existiam naquele momento, que ainda se manteriam meses depois. Nós pensávamos antes deles serem suspensos, que devia haver um cinejornal revolucionário que não fosse no estilo dos que neste momento existiam em Cuba¹⁷ (ALVAREZ apud BUSTOS, 2011, p. 129, tradução do autor).

Os *Noticieros ICAIC Latinoamericano* foram exibidos de 6 de Junho 1960 até 19 de julho de 1990. Mesclando informações locais com notícias internacionais, foram feitas 1.493 edições com cerca de 10 minutos, incluindo algumas edições

¹⁷ No teníamos equipo, no teníamos película ni gente que manejara las cámaras, pero nos lanzamos a la idea de empezar a filmar un noticiero para salirle al paso enseguida a aquellos que existían en ese momento, que todavía subsistieron meses después. Nosotros pensávamos antes de que fueran intervenidos, que debía haber un noticiero que fuera revolucionario no a la usanza de los que en ese momento existían en Cuba.

especiais de 20 minutos que englobavam um só tema. Filmados em película 35 mm branco e preto, os curtas eram distribuídos em todos os cinemas do País e, em cópias de 16 mm eram enviados para os “cine-móveis” que acessavam os rincões mais distantes da Ilha. Uma atividade que foi registrada com afeto pelo curta-metragem *Por Primera Vez* (Cuba, 1967) de Octávio Cortázar.

Depois de seu fim, com a crise econômica dos anos 1990 causada pela dissolução do bloco socialista, a equipe que os produzia ainda realizou outros 13 filmes, intitulados *Revistas del Noticiero*, mas sem o impacto que o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*¹⁸ havia causado ao longo dos seus 30 anos de existência.

De qualquer maneira, o papel do ICAIC, mesmo na sua condição de órgão governamental imbuído em difundir os valores e princípios do poder vigente, destacava-se pelo estímulo a uma produção autóctone latino-americana ante a presença ostensiva da cinematografia estrangeira em todos os outros países da região, de origem norte-americana principalmente, conforme já apontado. A estabilidade estatal fornecida pelo ICAIC quebraria com as frequentes inconstâncias sofridas pelas produções dos demais países que prejudicavam não só a formação de um corpo profissional experiente, mas também atravancavam a consolidação de uma audiência que fosse interessada pelas produções locais.

Posteriormente, o Instituto iria se transformar num dos principais centros de produção para aquele que seria o novo cinema da América Latina. Porém, em um primeiro momento, não houve um diálogo efetivo entre os realizadores destes diferentes países. Este fato só começou a ocorrer a partir da exibição dos filmes em festivais europeus e a repercussão pela crítica. Segundo alguns autores, foi o interesse da crítica estrangeira que fez com que os realizadores comesçassem a se enxergar como grupo, observando anseios e proposições comuns (NÚÑEZ, 2009).

A época em que nasce o *Nuevo Cine* é a mesma que aspirou por uma nova ordem política, econômica e comportamental para a sociedade. Anseios que se difundiram em boa parte do mundo ocidental no momento em que a primeira

¹⁸ Em 2009 o *Noticiero ICAIC Latinoamericano* foi reconhecido pela UNESCO, a Organização das Nações Unidas para a promoção da Educação, Ciência e Cultura como um acervo a ser incorporado como "Memória do Mundo" um programa criado em 1992 que visa preservar o patrimônio documental da humanidade (fonte: <http://www.unesco.org/>).

geração *baby boomer* chegava à adolescência e uma série de transformações sociais estava em marcha, como a industrialização e a drástica redução do campesinato, pautadas pelas agressivas políticas desenvolvimentistas (HOBBSAWM, 1995).

De diversas maneiras, esta inclinação à mudança se refletirá na América Latina com a organização dos movimentos populares, nas ações de grupos guerrilheiros e nas revoltas estudantis. Inspirados não apenas pela Revolução Cubana, mas em todos os movimentos de libertação anticoloniais, principalmente na África, que somados à intervenção dos Estados Unidos na Ásia pela guerra do Vietnã, terminariam por recrudescer um sentimento anti-imperialista e antiburguês, no sentido de procurar identificar uma classe dominante como a detentora do discurso de poder econômico e político nos países latino-americanos.

São fatores que fundamentam o entusiasmo crescente daqueles jovens cineastas com o potencial desperto pelo neorrealismo, como os cubanos Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa e o argentino Fernando Birri, este que depois criaria na Argentina a Escola Documental de Santa Fé, em 1956; estes fatores inauguram um cenário em que despontariam os *nuevos cines* em trajetórias distintas, como o *Cinema Novo brasileiro*, o *Nuevo Cine Argentino* e o *Nuevo Cine Cubano*.

A expressão *Nuevo Cine Latinoamericano* só vai aparecer com frequência nas publicações especializadas a partir de 1967. É a revista *Cine cubano* (n. 42) que a utiliza pela primeira vez (NÚÑEZ, 2009, p. 20) para divulgar o *Festival de Viña del Mar*, no Chile, realizado naquele mesmo ano. Iniciado em 1963, só adquiriu seu caráter internacional em 1967, quando exhibe produções de diversos países, com destaque para Bolívia com *Revolución* (1963) de Jorge Sanjinés, do Brasil com *Maioria Absoluta* (1964) de Leon Hirszman e *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, de Cuba com os curta-metragens *Now* (1965) e *Cerro Pelado* (1966) de Santiago Álvarez e do Uruguai com *Carlos: cine retrato de un caminante en Montevideo* (1965) de Mario Handler.

Deste festival fez parte o *I Encontro dos Cineastas Latino-Americanos*, que se transformou em um fórum para expressar as afinidades entre diretores, produtores e intelectuais, dando os contornos ao pensamento transnacional sobre o cinema. Ao

reunir os representantes dos diversos movimentos que estavam aflorando em cada região do continente, a expectativa era de fomentar a criação de centros nacionais do *nuevo cine* que, por sua vez, selecionariam filmes para mostras de cinema internacionais que seriam inscritos como representantes dos *nuevo cine latinoamericano*.

Na sua segunda edição, em 1969, o festival também exibiu alguns dos notórios representantes do *nuevo cine* como *Memorias del subdesarrollo* (Cuba, 1968) de Tomás Gutiérrez Alea, *Sangre del cóndor* (Bolívia, 1969) de Jorge Sanjinés, *El chacal de Nahueltoro* (1969) do chileno Miguel Littín e o *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) do brasileiro Glauber Rocha.

Em Setembro de 1968, outro evento vai balizar os contornos dos *nuevo cine*, principalmente em torno do documentário. É o *Primer Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos*, na universidade de Mérida, na Venezuela, em que se destaca a participação de documentaristas da Argentina, como Raymundo Gleyzer e Fernando Solanas, do Uruguai, como Mario Handler, do Brasil, como Thomas Farkas, do Chile, como Miguel Littín, do México, como Arturo Ripstiel, e da Venezuela, como Carlos Rebolledo. Neste evento em Mérida, alguns dos filmes exibidos foram *Aysa* (1965) de Jorge Sanjinés, *Ocurrido en Hualjin* (1966) de Raymundo Gleyzer, *A Opinião Pública* (1967) de Arnaldo Jabor, *Hasta la victoria siempre* (1967) de Santiago Álvarez, *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas e Octavio Getino e *Me gustan los estudiantes* (1968) de Mario Handler. Apesar do enfoque do evento ser o documentário, algumas ficções também foram exibidas, como *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos e *El romance del Aniceto y la Francisca* (1965), do argentino Leonardo Favio, uma vez que o mais relevante era que as obras trouxessem algum elemento para análise, seja ela de ordem sociológica ou política, que refletisse a realidade social do continente.

Quase na metade da década de 1970, ocorre em Caracas outro evento de importância para esta aglutinação em torno de alguns princípios do NCL. Em 1974, o *IV Encuentro de Cineastas Latinoamericanos* marca o nascimento do *Comité dos Cineastas da América Latina* (C-CAL), formado inicialmente por Miguel Littín, Manuel Pérez Paredes, Pastor Vega e Carlos Rebolledo. Organizado para promover a solidariedade entre os cineastas da América Latina na forma de encontros,

seminários e debates sobre a questão da produção, distribuição, exibição e preservação de acervos. Em apoio aos países que viviam sob ditaduras, o *Comité dos Cineastas* propunha a preservação destas cinematografias como um processo símbolo de resistência à infiltração ideológica norte-americana na cultura latino-americana. Mas, após o “desaparecimento” do cinegrafista chileno Jorge Müller junto com sua esposa Carmen Bueno em 1974 pela DINA, a polícia política de Pinochet, e o do cineasta argentino Raymundo Gleyzer, fundador do grupo Cine de la Base, por conta da ditadura argentina em 1976, o Comitê tornou-se não apenas um núcleo de discussão e preservação de filmes, como também um veículo para denúncia das violências que vinham ocorrendo nesses países.

Mas apesar de todas estas iniciativas de convergência em torno de alguns princípios que estavam esboçados deste o encontro de Montevideu em 1958, o *NCL* nunca foi um movimento homogêneo, isento de tensões ou contradições. Uma das preocupações na época era que este cinema fosse um espelho da própria América Latina, reconhecendo e abarcando suas diferenças conjunturais, mas formando uma identidade reconhecível,

[...] o cinema latino-americano deveria ter cara própria. Essa cara, hoje já não mais pensada em termos de unicidade, assim como a própria construção do que seja a América Latina (compreendida em sua “unidade dentro da diversidade”), era ferozmente perseguida nos anos sessenta e foi a “liga” responsável pelos laços entre as diferentes *opções estéticas* (VILLAÇA, 2002, p. 492).

Dessa forma, é natural que este empenho por encontrar uma “unidade dentro da diversidade” gerasse tensões e impasses. Isto porque, inicialmente, muito do que se definiu a respeito do *Nuevo Cine Latinoamericano* foi fruto de um discurso que foi sendo alinhado entre seus realizadores ao longo dos anos 1960, como Fernando Birri, Octavio Getino e Fernando Pino Solanas na Argentina, Glauber Rocha no Brasil, Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea em Cuba e o boliviano Jorge Sanjinés, que percebiam as afinidades, mas também preocupavam-se com suas respectivas identidades locais ou, como afirmou Alfredo Guevara em 2008:

Uma das características da primeira etapa do Novo Cinema Latino-americano, a partir do encontro de Viña del Mar de 1967, é que praticamente de um modo ou outro, um com uma escala, outros com outra, de acordo com as características de suas possibilidades, de sua formação, do país onde estava, da situação de sua sociedade, ficou claro para todos nós que se dava uma inquietude social, mais combativa, menos combativa, de denúncia, de afirmação e identidade, mas começava a ser feito um

cinema separado das normas habituais. Isto incluía até cineastas que não o sabiam. Parecia um denominador comum do que estavam fazendo todos os cineastas dessa geração da América Latina, em lugares afastados e sem se conhecer. Para mim refletia a situação do continente e da ilhazinha esta, onde vivemos (Cuba), em um momento dado. Havia um tipo de emergência do espírito revolucionário e de afirmação de identidades e de descobrimento de rasgos das identidades que todo o mundo destacava. Havia desde um cinema tão diretamente combativo como o de Jorge Sanjinés, na Bolívia, até outro que era de crítica social ou de lembrança de revoluções, etc., mas o espírito de desafio e de aceitar desafios, estava generalizado. (GUEVARA, on line).

Inspirados nas publicações francesas, estes cineastas/autores muitas vezes cumpriam uma função analítica, que por convenção sempre foi desempenhada pela crítica especializada. Um fato que para um leitor contemporâneo dos artigos e manifestos publicados à época pode até se revelar como "[...] uma apologia sem ressalvas, ou até mesmo uma monumentalização do projeto" (DÁVILA, 2013, p. 15), mas que não deixa de ser a emergência de um produto resultante de um conjunto de forças conjunturais que se debatiam na década de sessenta, e que, por mais que se lancem instrumentos de investigação amparados em conceitos metodológicos para perscrutá-las, sempre sobrar um componente insondável que as próprias entranhas do tempo passado encerram.

As temáticas recorrentes nestes textos versavam muito sobre a incorporação de temas sociais e políticos aos enredos, inserindo-se neste bojo uma discussão sobre o papel do intelectual na sociedade e sobre quais seriam os novos parâmetros para análise de uma produção cinematográfica, diferentes daqueles adotados para o cinema norte-americano, ou mesmo para o europeu. Quanto aos procedimentos do fazer cinematográfico, contestava-se o roteiro como eixo norteador de uma produção, entendendo-se que um filme poderia também ser a resultante de um processo contínuo e dialético de troca de influências entre roteiro, filmagem e montagem. Também havia uma preocupação com os rumos do cinema na América Latina, desde a conservação e a preservação das películas, como a garantia de sua circulação, numa crítica contundente à ocupação de mercado pelos EUA. Essa análise se desdobraria em críticas à produção de períodos anteriores, que não teriam mais legitimidade para serem enaltecidas naquele momento histórico, seja do ponto de vista estético ou do ideológico. Seria, portanto, imprescindível reavaliar e reescrever a história da cinematografia em cada país, resgatando nomes esquecidos

e reduzindo a importância de autores consagrados.

Dentre todos estes conceitos, alguns que estão no centro dos textos do *NCL* ainda são atuais por tratarem de “[...] conceitos-chave das teorias de comunicação, como 'cultura popular', 'cultura de massa', 'cultura erudita' e outros” (NÚÑEZ, 2009, p. 29) e, de certa forma, refletirem pelo olhar do cinema as grandes transformações que ocorriam com a penetração dos meios de comunicação de massa no meio social e político da década de 1960.

Se os textos escritos pelos cineastas do *NCL* podem não ter sido muito precisos em relação à forma que os filmes deveriam adotar, por outro lado, as oposições estavam bem estabelecidas. Se não se sabia exatamente como deveriam ser os filmes, tinham uma ideia de como eles **não deveriam ser**, e quais opções deveriam ser evitadas.

Assim, as produções dessa época, apesar da heterogeneidade, podem ser vistas a partir de uma confluência de diversas linhagens cinematográficas: Do cinema soviético dos anos 1920, tanto pelo viés ficcional (Eisenstein) quanto pelo do documentário (Vertov), ao neorrealismo italiano, não apenas no que diz respeito à maneira de filmar, mas também pelas temáticas e personagens centrados na identidade nacional e na valorização das culturas populares locais. E, assim, se produziu em meio ao dilema: “incorporar a realidade” ante as possibilidades oferecidas pela montagem em desconstruí-la.

As formas de composição que surgem na América Latina da relação entre as vontades das pessoas – pensar o cinema como modo de agir na realidade, agir no cinema como modo de pensar a realidade – e as quase inexistentes condições materiais propõem uma representação obtida através da montagem de rerepresentações: reúnem numa imagem só o desejo de nos revelar através de um documento informado pela experiência neorrealista – *as coisas estão ali, por que manipulá-las?* – e o desejo de nos revelar através de uma ficção informada pela montagem – *as coisas estão ali manipuladas, por que não desmontá-las?* (AVELLAR, 1995, p. 34).

Perspectivas que também herdavam a concepção de “cinema de autor”, advinda da crítica francesa, como abriam-se ao plástico e discursivo do cinema experimental: Joris Ivens e Chris Marker, dentre tantos outros. Tudo isso convergindo numa recusa ao melodrama, ao efeito ilusionista e ao discurso invisível da narrativa clássica que, em suma, eram inerentes ao cinema hollywoodiano que dominava as telas até então.

Em 2002, Erik, cineasta filho de Glauber Rocha, dirigiu *Rocha que Voa*, um filme que, mesmo estando sob a ótica da subjetividade presente no documentarismo contemporâneo, arregimenta muito destes conceitos sobre o *Nuevo Cine Latinoamericano* pelo discurso de seu pai, um dos pensadores centrais do movimento. Usando trechos das falas do mentor da “estética da fome” e percorrendo “camadas de memórias afetivas, coletivas e individuais” na intenção de que elas “[...] formassem uma projeção do futuro” (ROCHA, Erik, 2002, p.11). O resultado, apesar de envolto por uma harmonia ideológica e estética em virtude de ser a materialização cinética de uma memória afetiva, traz para o público contemporâneo um pouco deste ideal de integração política e cultural latino-americana que embasava o NCL, tema que será melhor abordado no capítulo seguinte.

1.2 O sentido político do NCL

Na América latina dos anos 1960, a relação entre cinema e política se intensifica por diversos outros fatores. As notícias sobre os movimentos anticolonialistas na África e na Ásia, a presença dos EUA nos meios econômicos e culturais, somado ao apoio às ditaduras que viriam a surgir nos países vizinhos, além da revolução cubana em 1959, foram o cenário e o combustível para fomentar esta aproximação que aconteceu no NCL. Um ambiente que foi propício para difusão do pensamento do antilhano Frantz Fanon (1925-1961)¹⁹, cuja síntese pode ser representada por dois aspectos centrais,

[...] a definição de colonialismo como violência e o processo de descolonização como uma transformação total no comportamento e na estrutura do colonizado, dando-lhe um outro sentido e outra função para a sua existência sobre a terra, o que redefine o Homem e a sua relação com o mundo. Em suma, a descolonização é um processo global que se caracteriza como “criação de homens novos” (NÚÑEZ, 2009, p. 23).

¹⁹ Frantz Fanon foi um psiquiatra, escritor e ensaísta nascido nas Antilhas (1925), cujos textos trataram da descolonização e da psicopatologia causada pelo processo de colonização, inspirando diversos movimentos de libertação anticoloniais. Suas análises foram fruto de uma atuação como médico psiquiatra na Argélia durante o período de ocupação francesa e estão no livro “Os condenados da terra”, publicado no ano de sua morte, 1961.

Fanon enfatizava que a luta contra o colonizador deveria ser literal, e não apenas restringir-se ao plano simbólico e metafórico, uma vez que “[...] o colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. Ele é a violência em estado natural, e só pode se inclinar diante de uma violência maior” (FANON, 2005, p. 79); assim, por meio deste processo de descolonização, haveria de florescer um “novo homem” o que justificaria a elaboração de uma nova linguagem, pois, caso contrário, o intelectual colonizado “[...] no mesmo momento em que se preocupa em fazer obra cultural, não vê que utiliza técnicas e uma língua tomadas por empréstimo ao ocupante” (FANON, 2005, p.257).

Desta forma, observa-se como o pensamento anticolonialista de Fanon foi sendo assimilado pelo meio cinematográfico latino-americano, uma vez que ele está

[...] presente no Glauber da *Estética da Fome* e mais presente ainda no Solanas e Getino de *Hacia un tercer cine*. A partir destes dois pontos se irradia para todos os nossos cinemas, voz indignada que pensa como colonizador “leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado”; que pensa como “ao dar-se conta da impossibilidade de manter seu domínio nos países coloniais a burguesia colonialista resolve iniciar um combate de retaguarda no terreno da cultura”; e pensa “o programa de desordem absoluta” necessário para a descolonização (AVELLAR, 1995, p. 118).

E, conforme já exposto, ao observá-lo pelo âmbito da distribuição e circuito de exibição de cinema pela América Latina, que era, e ainda é, dominado por uma espécie de braço cultural aos moldes de um “capitalismo neocolonial” (FERNANDES, 2007), percebe-se que,

A cinematografia norte-americana, porém, foi ocupando os espaços de lazer e cultura na América Latina desde os anos 1920. Isso significa que os mercados para o cinema, criados em todos os países latino-americanos desde essa época, formaram-se assentados apenas sobre distribuição e exibição, constituindo-se numa deformação incontornável do fundamento da indústria cinematográfica baseado na articulação produtiva entre produção, distribuição, exibição (FRANCO, 2008, p.2).

No Brasil, este aspecto foi abordado em diversas publicações, como a do historiador Gerson Moura, *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana* (1984), e na mais reconhecida, inclusive integrante de várias bibliografias internacionais sobre o tema: *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, do crítico e professor Paulo Emílio Sales Gomes. Enfático ao tratar da dominação exercida pela

indústria de cinema norte-americana na cadeia produtiva nacional, englobando produção, distribuição e exibição, Paulo Emílio descreve como este sufocamento, presente durante praticamente todo o século XX, e até os dias de hoje, modelou o gosto do público, como já foi colocado. Algo não muito diferente do que aconteceria em outros países latino-americanos, como explicado no início do capítulo feito a partir do livro de Paulo Paranaguá: *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Porém, algumas vertentes no meio acadêmico brasileiro não reconhecem a relevância do *Nuevo Cine Latinoamericano* como, além de um movimento cultural, um agente articulador de ações reativas ao quadro, hoje secular, instalado no meio cinematográfico latino-americano. É o caso de publicações como a do pesquisador Fernão Pessoa Ramos, *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* Ramos não observa o NCL como movimento, fundamentalmente por este não possuir uma homogeneidade de intenções que, segundo o autor, caracterizavam outros movimentos cinematográficos que ocorriam concomitantemente nos EUA e na Europa (RAMOS, 2008, p. 381).

Na sua argumentação, o pesquisador também questiona a produção inicial na *Escola de Santa Fé*, marco inaugural do NCL, fundada e dirigida por Fernando Birri em 1956, por esta se basear no neorrealismo italiano e no documentarismo clássico inglês. Fato que, segundo o autor, a distanciava das práticas do cinema direto, fazendo com que “[...] o chamado ‘novo cinema latino-americano’ – conceito muito popular em Cuba nos anos 1980, e depois nos meios norte-americanos – resiste pouco se for pensado enquanto movimento de organicidade histórica, para além de sua validade como bandeira política” (RAMOS, 2008, p. 385). Porém, curiosamente, nota-se que o autor faz uma distinção entre “organicidade histórica” e “bandeira política” em plenos anos 1960, a década do século XX que, sem dúvida, ficou marcada pelo desfoque dos contornos entre visão política e produção cultural. Uma época em que produzir ou mesmo falar de cultura era visto, antes de tudo, como forma de ativismo político. E, além disso, a própria origem do *cinema direto*, prática desenvolvido nos EUA por nomes como Robert Drew, Richard Leacock, pelos irmãos Albert e David Maysles e por D. A. Pennebaker, dava motivos de sobra para que fossem ideologicamente incompatíveis com o pensamento latino-americano²⁰,

²⁰ Uma das exceções foi o cineasta brasileiro Joaquim Pedro de Andrade, que em 1962 estagiou na produtora dos irmãos Maysles em Nova Iorque. Porém, no conjunto de sua obra documentária, a estilística no cinema direto não fica evidente. Numa entrevista dada em 1976 ele explica: "Quando fiz Garrincha, fiz uma

ou, como nas palavras de Fanon, seriam como manifestações da “linguagem do colonizador”.

Entretanto, mesmo reconhecendo a distinção da polêmica, é possível observar um enlace conceitual e muitas vezes formal perpassando a produção intelectual do *NCL*, presente naquilo que Santiago Álvarez chamaria de “Cinema Urgente”, Glauber Rocha de “Cinema Novo”, Fernando Solanas de “Tercer Cine” e Julio Garcia Espinosa de “Cine Imperfecto” (VILLAÇA, 2002). Com o uso da linguagem cinematográfica assumidamente no sentido político, de acordo com uma declaração de García Espinosa feita em 1970 a respeito do contexto cubano,

Entendemos que nosso cinema tem sido até agora um cinema militante. Tem sido na medida em que tem relatado o trabalho e os feitos da Revolução, na medida em que tem divulgado os feitos revolucionários que ocorrem internacionalmente. Este cinema não tem usado a linguagem como um objeto independente, como um elemento fetichista, muito menos como um agente que esconde falsidades ou ambigüidades. Tem conseguido trabalhar “artisticamente” conceitos revolucionários, mas conceitos que, como revolucionários, que já possuímos. Por outro lado – e isto tem sido seu ponto forte – tem conseguido vigorosamente denunciar tudo o que se opõe ou obstrui o movimento revolucionário²¹ (GARCÍA ESPINOSA et al, 1975, p. 118, tradução do autor).

O reconhecimento de uma “unidade na diversidade” foi uma postura política que, ao mesmo tempo, na opinião de seus integrantes, seria uma reação a um processo cultural neocolonialista, que procurava preservar trajetórias culturais, respeitando as peculiaridades de cada país e assim deixando as cinematografias locais obedecerem a sua lógica interna. Algo semelhante às proposições de Fanon sobre a África, ao destacar que mesmo nações em luta contra um mesmo colonizador devem seguir preservando suas distintas culturas nacionais

Não há comunidade de destino das culturas nacionais senegalesa e guineense, mas comunidade de destino das nações guineense e senegalesa, dominadas pelo mesmo colonialismo francês. Se quisermos que a cultura nacional senegalesa se

experiência na linha que eu trazia dos irmãos Maysles de cinema direto. Eu já estava preocupado com a realidade, querendo uma captação direta, então arranjei esse negócio de estudar com eles para tentar fazer um filme diretamente afinado com a realidade. Não consegui. Por inadequação do material e por inadequação minha com o tema não consegui fazer um filme de cinema direto” (Fonte: <http://www.filmesdoserro.com.br/>).

²¹ Entendemos que nuestro cine ha sido hasta ahora un cine militante. Lo ha sido en la medida en que ha divulgado la obra y los hechos de la Revolución, en la medida en que ha divulgado los hechos revolucionarios que se producen internacionalmente. Este cine no ha utilizado el lenguaje como un objeto independiente, como un elemento fetichista, mucho menos como un agente que encubre falsedades o ambigüidades. Ha sabido trabajar “artisticamente” los conceptos revolucionarios pero los conceptos que, como revolucionarios, ya poseemos. Por otra parte – y éste ha sido su plato fuerte – ha sabido denunciar vigorosamente todo lo que se opone u obstaculiza al movimiento revolucionario (GARCÍA ESPINOSA et al, 1975, p. 118).

assemelhe à cultura nacional guineense, não basta que os dirigentes dos dois povos decidam levantar os problemas em perspectivas vizinhas: problemas de libertação, problemas sindicais, problemas econômicos. Mesmo então, não poderia haver identidade absoluta, pois a cadência do povo e a dos dirigentes não são uniformes (FANON, 2005, p. 269).

Na biografia do cineasta Orlando Senna escrita por Hermes Leal, o co-diretor de *Iracema* (Brasil, 1974) nos lembra da importância desta questão para o *Comité dos Cineastas*, cuja ação culminou com a criação, em 1987, da *Escuela de Cine e Tv de Santo Antonio de Los Baños*, em Cuba,

O movimento Cinema Novo, como se sabe, não aconteceu apenas no Brasil, foi um fenômeno continental envolvendo cineastas da Argentina, Bolívia, Cuba, Chile, batizado em espanhol como *Nuevo Cine*. No andar da carruagem desse movimento foi organizado o Comitê de Cineastas de América Latina, com representantes de todos os países. O Comitê, sem sede, nômade, reunindo-se nos festivais de cinema ao redor do mundo, atuava politicamente no sentido da permanência de uma identidade audiovisual do continente e da proteção do mercado consumidor frente ao avanço da hegemonia de Hollywood. Eu não fazia parte do Comitê (os representantes do Brasil eram Nelson Pereira dos Santos, Geraldo Sarno, Silvio Tendler e Cosme Alves Neto), mas estava muito próximo a ele, às vezes fazia pontes, estabelecia contatos entre os representantes de distintos países devido à minha intensa circulação pelo continente (SENNA apud LEAL, 2008, p. 299).

Foi desta forma que o *Comité de cineastas* promoveu uma forma de ação política sob a pressão das ditaduras militares que estavam eclodindo pela região, em vários países, como Brasil, Bolívia, Chile, Peru, Argentina, México, Venezuela, Panamá, Uruguai e Porto Rico, dentre outros, de forma que,

[...] cineastas, professores, jornalistas, diretores de cinematecas, sempre entre telefonemas, contatos telegráficos, cartas ou mensageiros, ocupando-se de viabilizar uma filmagem, um serviço de laboratório, uma moviola em lugar seguro, uma casa de abrigo a um cineasta com necessidade de segurança. Ou mesmo a guarda segura de um filme ameaçado de desaparecer ou ser confiscado. Isso representou e representa a unidade do *Nuevo Cine Latinoamericano* até os dias de hoje (FRANCO, 2008, p.6).

Com o passar do tempo, Cuba se tornaria o centro estratégico para o *NCL* pela convergência de duas condições: Uma política, pela própria Revolução, que converteu a Ilha no principal centro de oposição ao modelo dominante da política econômica dos Estados Unidos, tornando-se referência para as esquerdas dos demais países latinos; e outra cultural, pela importância destinada ao cinema, veículo fundamental na formação e conscientização popular que se foi convertendo

em instrumento de resposta e combate no campo ideológico da cultura.

É nesta circunstância que a visibilidade trazida pelo protagonismo de Santiago Álvarez inevitavelmente provoca diversas leituras sobre sua atuação, sendo que muitas recaíram numa comparação com outros documentaristas que, ao longo da história do documentarismo, também foram guiados por princípios ideológicos declarados, como se verá no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2 – SANTIAGO ÁLVAREZ: UM VERTOV LATINO? APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS ENTRE O MUNDO ESLAVO E O CARIBENHO

Este capítulo envereda por uma questão que comumente incide nas análises da obra de Santiago Álvarez: a comparação entre a sua produção e a de um dos precursores do cinema documentário na segunda década do século XX, Dziga Vertov. Identificando pontos de aproximação que vão desde coincidências contextuais até aspectos relacionados a posturas similares em relação ao cinema e ao quadro político das respectivas épocas, também destaca alguns distanciamentos entre o conjunto da obra do cineasta caribenho e a do realizador eslavo. Por fim, recupera a importância da presença do holandês Joris Ivens em Cuba, referencial para Santiago e decisivo para a conscientização do que seria um documentarismo militante na alvorada da revolução.

Quem acessa a seção de Cultura do jornal britânico *The Guardian* para acompanhar a coluna do crítico de cinema Derek Malcolm, lê no artigo intitulado “Santiago Alvarez: LBJ” quais são as recomendações de curtas-metragens que ele faz aos jovens cineastas que querem se aventurar na profissão. Malcolm começa apontando o curta-metragem *L.B.J.*, com seus 18 minutos de duração ou “para os mais impacientes” *Now!* com seis minutos, ou então para aqueles que tem mais tempo, *79 Primaveras*, *Hanói*, *Martes 13* e assim por diante. Em suma, recomenda todos os filmes de Santiago Álvarez, a quem, no artigo publicado em Junho de 1999, o crítico inglês resolve sintetizar como

[...] um comprometido filho da revolução de Castro e um sucessor natural do grande russo Dziga Vertov, que seria classificado como um documentarista se ele não tivesse sempre negado isso. Em vez disso, ele chamou a si mesmo de um “panfletário de notícias” que, como Vertov, teve de reagir aos eventos o mais rápido possível, já que ‘quem bate primeiro bate duas vezes’²² (MALCOLM, 1999, online, tradução do autor).

²² Álvarez, a committed son of Castro's revolution and a natural successor to the great Russian Dziga Vertov, would be classed as a documentarist if he hadn't always denied this. Instead, he called himself a "news

Derek Malcolm, assim como inúmeros outros críticos especializados e teóricos do mundo acadêmico, comumente associam a trajetória do diretor cubano à do documentarista soviético. Uma comparação que acaba por gerar mais uma coincidência com Dziga Vertov, uma vez que o próprio também havia passado por situação similar, a de ser comparado a esse outro cineasta, como se dele fosse um herdeiro involuntário, que apenas seguisse trilhas já previamente desbravadas. Uma apreciação que no final dos anos 1920 indignou o criador dos *Kino-Pravda*, que naquele momento já encontrava uma forte rejeição a suas ideias sobre cinema em seu país.

Em 1929, o cineasta soviético envia uma carta ao jornal alemão *Frankfurter Zeitung*, declarando sua indignação com o que lia ultimamente na imprensa alemã. Basicamente sua revolta concentrava-se na crítica de alguns jornalistas que enxergavam todos os seus trabalhos em torno do conceito de *Cine-olho* (*Kino-Glaz*) como uma continuidade, uma cópia, um tanto mais “fanática” das obras realizadas há cerca de dois anos pelo diretor de *Berlim: Sinfonia de uma Grande Cidade* (Alemanha, 1927). No caso, tratava-se do alemão Walter Ruttmann²³, um dos pioneiros do cinema experimental, morto em 1941. Em resposta, Vertov acusa a imprensa alemã de desconhecer as suas práticas em torno dos procedimentos do *Kino-olho* que, bem antes do filme de Ruttmann, tanto no aspecto prático, como no teórico expresso em diversos manifestos, devotava-se ao desenvolvimento de novas formas de narrativa cinematográfica, além da ficcional. Na sua refutação ele aponta que

Somente através da informação equivocada e mentirosa, ou, alternativamente, por meio de uma completa falta de uma ou outra informação relevante, pode ser

pamphleteer" who, like Vertov, had to react to events as fast as possible since "he who hits first hits twice".

²³ Walter Ruttmann (1887–1941) começou como artista plástico e posteriormente enveredou por uma criativa trajetória pelo cinema alemão. Passou pelas obras experimentais mais abstratas (*Lichtspiel Opus 1,2,3 e 4*) no início dos anos 1920, pela publicidade, como o anúncio de bebida em animação *Das Wunder* (1922), chegando até as experiências com o som sincronizado e captação ótica de áudio, exploradas em filmes como *Weekend* (1929) e *Melodia do Mundo* (1928). Ficou reconhecido pela sofisticação da montagem e ritmo do filme *Berlim: Sinfonia de uma Grande Cidade* (1927). Foi assistente de Fritz Lang em *Os Nibelungos – A Morte de Siegfried* (1924) e *Metropolis* (1927) e mais tarde de Leni Riefenstahl em *O Triunfo da Vontade* (1935) e *Olympia 1. Teil – Fest der Völker* e *Olympia 2. Teil – Fest der Schönheit*. Época em que também dirigiu documentários para o regime nazista que, inclusive, lhe causaram a morte em 1941, ao ser ferido no front durante as filmagens sobre a frente russa do exército alemão na Segunda Guerra Mundial. Fonte: ALTER, Nora M. *Berlim, "Symphony of a Great City (1927): city, image, sound"*. In: ISENBERG, Noah William (org.). *Weimar Cinema: an Essential Guide to Classic Films of the Era*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2008. p. 193-216.

explicado que na crítica ao Kino-Olho, um segmento da imprensa de Berlim não possuía qualquer senso de orientação no que diz respeito ao desenvolvimento cronológico do Kino-Olho, nem em relação à investida de dez anos contra às fortificações do filme de ficção empreendidas pelo Kino-Olho²⁴ (VERTOV, 2006, p. 221, tradução do autor).

Ao final da carta, Vertov solicita aos editores que a publiquem, não por vaidade ou patriotismo, mas para “se fazer justiça à verdade histórica”, esclarecendo ao público leitor quais eram as intenções do *Kino-olho* e que todas aquelas produções resultavam de um pensamento coletivo no interior de um processo revolucionário, um fator determinante para uma nova concepção no fazer cinematográfico. Como uma “sinfonia de trabalho, uma sinfonia do Estado Soviético como um todo” e não apenas como um exercício estético. Assim Vertov propõe uma inversão na ordem dos fatos, para que as experiências soviéticas feitas desde 1918 fossem consideradas como as referências para o que viria posteriormente no segmento que ele mesmo denomina de “cinema abstrato”,

É por isso que se tem que ver as tentativas de Ruttmann, que só foram realizadas no ano passado, e como também as últimas tentativas feitas por representantes da vanguarda, como consequência da influência duradoura do ativo trabalho de imagem que o Kino-Olho tem exercido sobre os realizadores de cinema abstrato (e não significa o contrário, o que seria um absurdo, tanto em ordem cronológica e, tanto quanto a natureza da questão que está em causa)²⁵ (VERTOV, 2006, p. 221, tradução do autor).

Publicada numa versão mais condensada na edição de 12/7/1929 do *Frankfurter Zeitung*, esta missiva revela que o realizador de *O homem com a Câmera* precisou reagir e impor seu argumento, para que não fosse considerado mero “continuador” de uma linha de pensamento inaugurada pelas vanguardas europeias da época, das quais Ruttmann fazia parte.

Obviamente que hoje, no privilégio do distanciamento, ao analisar o conjunto transnacional da produção artística daquele período, podem-se encontrar diversos pontos de intersecção em torno daquilo que ficou conhecido como as vanguardas

²⁴ Only through mistaken and mendacious information, or alternatively through a complete lack of some piece of relevant information or other, can it be explained that in its review of Kino-Eye one segment of the Berlin press possesses no sense of orientation whatsoever with regard to the chronological development of Kino-Eye, nor in relation to the ten-year assault on the fortress of the fiction film undertaken by Kino-Eye.

²⁵ That is why one has to view the attempts of Ruttmann, which were only undertaken last year, and as also the latest attempts made by representatives of the avantgarde, as a consequence of the enduringly active influence that the work and the image of Kino-Eye has exerted upon the composers of abstract film (and by no means the other way round, which would be absurd both chronologically and as far as the nature of the matter is concerned).

artísticas do período entre guerras²⁶. Com destaque para o enaltecimento do progresso científico-tecnológico, em que o cinema seria tanto o instrumento de captação e registro de todas as transformações sociais relacionadas aos processos de industrialização e reformulação dos centros urbanos, como também uma das tecnologias que melhor simbolizaria esta nova ordem da modernidade.

A arte das vanguardas dos anos 1920 foi, talvez, a última a apreciar o mundo tanto no seu todo como um só, embora esta visão de mundo universalista fosse essencialmente utópica. Acreditou-se na unidade do mundo para anunciar o alvorecer de uma revolução global, que poderia muito em breve engolir o planeta²⁷ (NEPEVNYJ apud VERTOV, 2006, p. 8, tradução do autor).

É o início do processo de combate que está no bojo do conjunto de práticas artísticas das vanguardas, um duelo entre o ideário modernista contra as antigas estruturas de pensamento que ainda vicejavam pela Europa. Na URSS, o Construtivismo, dentre vários outros movimentos, deu os contornos iniciais à produção artística daquela transição, seja na poesia, nas artes plásticas, no cinema ou no teatro. Todos apostando na direção de uma investigação de linguagens para compor novas diretrizes do olhar. Um olhar idealizado, que não apenas fosse capaz de ver, mas que desse forma àquilo que observasse, impregnando de sentido e inventando novas realidades pelo ato da visão.

As estratégias para este intento não passavam apenas por uma nova formulação de imagens e códigos que carregassem mensagens políticas de contestação. Seriam, antes, a resultante de um processo mais profundo, que afetasse diretamente os modos de produção de linguagem e, dialeticamente,

²⁶ Nos estudos do teórico de arte Giulio Carlo Argan, o período entre 1880, quando se acentua o processo de industrialização, e 1940, quando o arrebatamento da 2ª Guerra Mundial torna-se incontestável, há uma sucessão de movimentos artísticos que se sobrepõem, fundados em, pelo menos, quatro aspectos basilares: A intenção de ruptura plena e integral com as tradições, adotando o mote “moderno” como denominação chave deste intento. A busca por novas formas de expressão “européias”, ou seja, internacionais, que não se sustentassem apenas no âmago cultural das suas raízes nacionais. A composição e alternância de grupos regidos por uma dinâmica sempre transitória, de constante transfiguração ao sabor dos acontecimentos. Os agrupamentos de artistas que se comportavam como instituição política, como um partido, orientado por manifestos, aforismas e preceitos. Neste espectro, se inserem diversos movimentos e suas respectivas repercussões no universo da Arte dali em diante, como o *Expressionismo* e o valor da subjetividade; o *Cubismo* e o anseio pela materialidade e pela não-representação; o *Futurismo* com a identidade do “ser-artista” e a ode a tecnologia; o *Dadaísmo* e a anti-arte, a colagem, o ready-made e a desconstrução; o *Surrealismo* e a relevância do inconsciente e do irracional no fazer artístico; o *Construtivismo* e a reinvenção da sociedade pela arte, o *Suprematismo* e a perseguição pelas formas puras, dentre outros mais. Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

²⁷ The avant-garde art of the 1920s was perhaps the last to appreciate the world as both whole and one, although this universalist world-view was an essentially utopian one. The unity of the world was believed to herald the dawn of a global revolution, that would very soon engulf the planet.

envolvesse o público para o qual estavam destinados. No caso de Vertov, um processo de criação artística derivado de uma organização coletiva em detrimento das costumeiras iniciativas individuais.

Todavia, ao longo do século XX, muito do que foi proposto em torno desta nova ordem modernista encabeçada pelas vanguardas artísticas do período entreguerras foi absorvido apenas como aparência e estilo. Foi sendo incorporado justamente pelas estruturas de pensamento que estavam em oposição à construção desta nova sociedade, ou seja, por uma perspectiva mais formalista do que conceitual.

Mais de 30 anos depois, em um cenário completamente distinto do ponto de vista geográfico e social, mas semelhante se considerarmos o contexto revolucionário que aspirava a uma identidade nacional por meio de novos arranjos sociais, evoca-se novamente a obra de Vertov, mas numa situação invertida.

Frequentemente pesquisadores e cinéfilos em geral comparam a produção de Vertov à de Álvarez. Também é comum que, para enaltecer o primeiro, encontre-se em revistas, sites especializados e materiais de divulgação de mostras a expressão “Vertov latino”. Assim, colocam Santiago Álvarez em posição similar àquela em que os críticos alemães colocaram Vertov em relação à Ruttmann no final dos anos 1920. Michael Chanan é um dos autores que parametrizou muitos outros ao comparar a primeira década da produção de Santiago Álvarez com o cinema soviético, dizendo que: “[...] Álvarez amalgamou uma cleptomania criativa com a habilidade de um *bricoleur* para reinventar a montagem soviética em um cenário caribenho”(CHANAN, 1996, p. 430)²⁸.

Porém, em mais de uma entrevista, quando indagado sobre essas aproximações, o cineasta cubano, ao contrário da indignação do soviético com a crítica alemã à sua época, não parecia se ofender com a comparação, apesar de muitas vezes refutá-la, afirmando só ter tomado conhecimento dessa filmografia no início dos anos 1970, e ainda que, segundo ele, “[...] qualquer semelhança é pura coincidência” (ÁLVAREZ apud LABAKI, 1994, p. 41).

Nos diversos depoimentos dados sobre esta questão ao longo de sua vida, Santiago também parecia sentir-se orgulhoso, principalmente a partir da década

²⁸ “[...] Alvarez amalgamated creative kleptomania with the skills of a bricoleur to reinvent Soviet montage in a Caribbean setting. ”

de 1970, com a intensificação dos vínculos com o bloco socialista. Mesmo que não se encaixasse no perfil dos “dogmáticos”²⁹, que era a denominação dada aos comunistas mais ortodoxos que fizeram parte dos quadros iniciais do ICAIC, mas talvez por manter-se coerente ao seu passado de membro do Partido Socialista Popular (PSP) que, em 1965, se fundiria ao Movimento 26 de Julho e ao Diretório Revolucionário para compor o Partido Comunista Cubano (PCC). Em 1978, no texto “El periodismo cinematográfico” divulgado no *Festival de Cine Joven* em Havana, Santiago assume essa continuidade.

Dziga Vertov e seu Cine-olho, viajando por todo o país com uma equipe de filmagem, imprimindo para a posteridade aquele novo mundo que se avistava, validou este chamado de Lenin que constitui o antecedente mais legítimo do que 50 anos mais tarde, na circunstância de se fazer no continente americano a primeira revolução socialista da América, fez-se o cinema cubano³⁰(ALVAREZ (b), 1988, p. 117, tradução do autor).

Sentia-se, portanto, enaltecido por ser comparado a um dos grandes difusores do pensamento bolchevique pela União Soviética, que hoje também é referência incontestada na história do documentarismo, como fundador de uma narrativa capaz de refletir sobre si mesma como forma de expressão. Porém, no mesmo ano (1978), ele seria mais evasivo, dizendo que chegou a conhecer “filmes revolucionários clássicos da União Soviética”, sem indicar exatamente quais, no período em que se reuniam na *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*³¹,

Pertencia a uma associação cultural, “Nuestro Tiempo”, que tinha um cine-clube onde assistimos e discutimos teoricamente, os filmes clássicos. Outros companheiros que trabalham atualmente no ICAIC – Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea – também pertenciam ao cine-clube.

²⁹ Segundo Villaça (2010), a qualificação de “dogmáticos” foi dada pelo então diretor do Icaic, Alfredo Guevara, para identificar o grupo que seguia fielmente as diretrizes traçadas pelo Partido Comunista da União Soviética que, inclusive, havia hesitado em apoiar ao *Movimiento 26 de Julio* (M-26) nos tempos da guerrilha na Sierra Maestra.

³⁰ Dziga Vertov y su cine-ojo, recorriendo todo el país con un equipo de filmación, imprimiendo para la posteridad aquel nuevo mundo que se avizoraba, hizo válido este llamado de Lenin que constituye el antecedente más legítimo de lo que cincuenta años después, en la circunstancia de realizarse en el continente americano la primera revolución socialista, ha realizado el cine cubano.

³¹ Fundada em 1951, ligada ao PSP – Partido Socialista Popular que mais tarde seria dissolvido para dar origem ao Partido Comunista e dirigida pelo compositor Harold Gramatges, a *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo* foi uma entidade que atuou na música, nas artes plásticas, na literatura, no teatro e no cinema, inclusive publicando entre 1954-1959 a revista *Nuestro Tiempo*. Por sua posição declaradamente anti-imperialista, foi perseguida pelo governo de Fulgêncio Batista e entre seus integrantes estavam diversos personagens que depois iriam compor as equipes de produção do ICAIC a partir de 1959, como Alícia Alonso, Mirta Aguirre, Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, José Massip e Manuel Octávio Gómez. Fonte: CABRERA INFANTE, Guillermo. *Mea Cuba*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Projetávamos alguns dos filmes revolucionários clássicos da União Soviética. Havia um distribuidor de filmes soviéticos para Cuba e México e as alugávamos para projetá-las em um pequeno cinema nos domingos de manhã. Nos reuníamos para assistir aos filmes e discuti-los, mas era também um pretexto para recrutar pessoas de esquerda e falar dos problemas sociais³² (ÁLVAREZ APUD ARAY, 1983, p. 229, tradução do autor).

O espaço de discussão sobre cinema e política criado pela *Sociedad Nuestro Tiempo* mais tarde foi incorporado pela historiografia oficial da Revolução como sendo um marco intelectual para as políticas culturais que viriam a ser desenvolvidas pelo ICAIC nos anos seguintes. Isso ocultou, por desavenças políticas, outras iniciativas pré-revolucionárias, como a dos cineclubes, dentre eles o *Cine-club de La Habana*, fundado em 1949, e a primeira Cinemateca, que funcionou entre os anos de 1951-1956 (VILLAÇA, 2010).

É provável que na lembrança de Santiago, ao referir-se a esses “filmes revolucionários clássicos” da União Soviética, dentre eles incluísse *“Tiempo en el sol”* (USA, 1939), dirigido por Marie Seton, que foi exibido ao grupo frequentador da *Nuestro Tiempo* em 1955³³. Era uma produção que trazia trechos do “quase-filme” latino-americano do diretor soviético Sergei Eisenstein, *Que viva México!*³⁴

Nesta época, anos 1950, o desconhecimento de boa parte da cinefilia quanto à relevância das obras de Vertov para os rumos do documentarismo era causado tanto por um proposital “esquecimento”, promovido pelo stalinismo com a imposição da estética do realismo socialista, como pela própria Guerra Fria, que inibiu por décadas a livre circulação de produtos culturais entre os blocos ideológicos. No ocidente, um dos primeiros a apontar a relevância de Vertov foi o crítico George Sadoul, o que aconteceu somente no final dos anos 1940, mais precisamente em 1948, mencionando-o no tomo 2 da coleção *Histoire générale du cinéma*, quando, “[...] embrenhado no desconhecido cinema soviético, com domínio da língua russa e

³² Pertenecía a una asociación cultural, “Nuestro Tiempo”, que tenía un cine-club donde veíamos y discutíamos teóricamente, los filmes clásicos. Otros camaradas que hoy trabajan en el ICAIC – Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea – pertenecían también a ese cine-club. Proyectábamos algunos de los films revolucionarios clásicos de la Unión Soviética. Había un distribuidor de películas soviéticas para Cuba y Méjico y solíamos alquiladas y proyectadas en un pequeño cine los domingos por la mañana. Nos reuníamos para ver las películas y discutir las, pero era también un pretexto para reclutar gente izquierdista y hablar de los problemas sociales.

³³ A lista dos filmes exibidos nesta época foi publicada em uma das edições do *Revista Nuestro Tiempo* e está disponível on line: Fonte: http://www.cubaliteraria.cu/monografia/sociedad_nuestro_tiempo/

³⁴ Mesmo inconcluso, *“Que viva México!”* foi apresentado no capítulo 1 como uma das produções mexicanas que alimentaria a imaginação dos cineastas latino-americanos em torno da criação de uma linguagem revolucionária no Terceiro Mundo, principalmente pela magnitude do seu diretor para o cinema mundial.

alguns arquivos franqueados, depara com o continente Dizga Vertov, até então ignorado no ocidente” (RAMOS, 2008, p. 274).

Se na época pré-revolução é provável que Santiago não tenha tido contato diretamente com a obra de Vertov, nos anos 1960 a situação seria bem diferente, pois foi quando alguns filmes do diretor soviético passaram a serem reverenciados, tanto em sua terra natal como internacionalmente. Foram enaltecidos como um oxigênio revigorante e inspirador para o documentarismo sessentista que renascia sob novas perspectivas técnicas e conceituais, uma vez que,

A matéria do cine-olho é a vida em sua indeterminação e intensidade. Imagens intensas da vida que ele, Vertov, como cinegrafista e correspondente de guerra no embate sangrento de uma guerra civil, conheceu em proximidade. Trata-se da imagem do mundo obtida através da mediação da câmera, escancarada para a indeterminação do acontecer mergulhado na dimensão da tomada. Indeterminação que só o transcorrer do mundo possui, conforme captado na imagem-câmera para e pelo espectador na tomada (RAMOS, 2008, p. 88).

Curiosamente, porém, por certo período as qualidades reflexivas e investigativas que originaram filmes como *O Homem com a câmera* (URSS, 1929) fizeram com que Vertov fosse frequentemente visto como um questionador da objetividade imposta pela forma documentária, e não como um de seus desbravadores. Somente anos depois é que ele foi recolocado pelos pesquisadores na mesma escala de pioneirismo de personagens-chave como John Grierson e Robert Flaherty (HICKS, 2007).

Quando cineastas e teóricos soviéticos começam a redescobrir o legado contido nos filmes de Vertov, espalha-se pela Europa e América do Norte um renovado interesse. As novas vertentes que nasciam, como o *Cinéma Vérité* (França), o *Cinema Direto* (EUA), o *Free Cinema* (Inglaterra) e o *Candid Eye* (Canadá), já eram a demonstração de um esgotamento daquele “modelo griersoniano” baseado na exposição distanciada e arbitrária da realidade. Faziam-se necessários outros estratégias narrativas para lidar com a nova mentalidade que emergia de todas as transformações político-sociais candentes. De maneiras distintas, o documentarismo que vinha ganhando espaço reconheceu que atributos como a reflexividade sobre a própria obra, a capacidade de investigar o real, a manifestação da subjetividade do realizador e o componente político inerente ao ato de fazer filmes, todos intrínsecos aos propósitos de Vertov, seriam muito bem-vindos para aquela nova geração

entusiasmada com a versatilidade promovida pela mobilidade dos recentes equipamentos de captação de imagem e som direto e do novo veículo de exibição, a TV, que em países como os Estados Unidos foi fundamental para o desenvolvimento do gênero atrelado ao jornalismo. O que sucedia nos EUA, aliás, era algo contrário ao que, concomitantemente, ocorria em seu país de origem. Na União Soviética em plena Guerra Fria a ideia de ter uma câmera solta mergulhando na complexa dimensão do real, capaz de improvisar situações de entrevista, era malvista, prevalecendo ainda o domínio absoluto da voz *over*, detentora de um saber obediente aos cânones stalinistas de regulação social reinantes mesmo após a morte do líder soviético, em 1953.

Em 1968, quando na França usaram seu nome para batizar o coletivo cinematográfico encabeçado por Jean-Pierre Gorin e Jean Luc Godard, a intenção foi, primeiramente, um gesto político, pois era uma forma de protesto contra aqueles que exaltavam a produção do outro nome representativo do cinema soviético, o consagrado Sergei Eisenstein. Pois aconteceu que este, em determinado momento se opôs aos procedimentos de Vertov e vice-versa, gerando uma animosidade mútua, uma vez que para Vertov o cinema de não-ficção era o legítimo produto revolucionário e o cinema de ficção era herança da mentalidade burguesa e deveria, portanto, ser banido. Segundo os idealizadores do grupo experimental francês, a crítica ao diretor letão era pela sua opção pelo cinema histórico desde 1924, ignorando as novas temáticas emergentes daquele ambiente revolucionário. Desta maneira, Vertov seria o então homenageado, não pelo produto documentário em si, mas por ser um representante do cinema político com legitimidade adquirida pelas suas desavenças declaradas e também por seu método de organização não estar centralizado no indivíduo/autor. Essas posturas eram mais compatíveis àquelas transformações sociais em curso e adensadas pelo engajamento daqueles cineastas. Assim,

Num certo nível, a escolha de Vertov foi uma provocação deliberada. Não sabiam todos que Eisenstein era o grande cineasta revolucionário? Em 1969, a provocação era forte; Vertov não era a figura canônica que é hoje. Mas tinham motivos tanto políticos quanto estéticos para escolher Vertov. Politicamente, isto possibilitava a condenação de Eisenstein pela sua decisão em 1924, de fazer um filme histórico sobre o Potemkin, ao invés de se concentrar na luta de classes (MACCABE, 2005, p. 24, tradução do autor).

Embora tardiamente, houve o reconhecimento. Isso, entretanto, não facilitou a exibição dos filmes de Vertov pelo mundo. Grande parte de seus entusiastas da época conheciam apenas *O Homem com a Câmera* e o analisavam a partir de seus escritos, os quais já tinham sido traduzidos para o francês, inglês e alemão. Segundo o pesquisador em cultura russa e cinema da University of London, Jeremy Hicks, esta indisponibilidade de acesso aos seus filmes inibiu por muitos anos pesquisas acadêmicas e quaisquer outros estudos mais aprofundados,

[...] mesmo Georges Sadoul, provavelmente, um dos críticos ocidentais com o conhecimento mais profundo de Vertov na época, que mais tarde escreveu um livro sobre ele, viu *Uma Sexta Parte do Mundo* pela primeira vez em Moscou, em 1959. Embora possa ter havido alguns cineclubes que mostraram este filme, juntamente com *Forward, Soviét!* e o *Décimo Primeiro Ano* eles eram vistos muito raramente fora alguns arquivos na Europa e América. Da mesma forma, muito poucas edições do *Cine-Pravda* foram exibidas fora dos limites do Arquivo Krasnogorsk na Rússia³⁵ (HICKS, 2007, p. 135, tradução do autor).

Dziga Vertov (1896-1954) era o pseudônimo de Denis Arkadievitich Kaufman, nascido em Białystok, atualmente Polônia. Ele estudou medicina no Instituto Psiconeurologia de São Petersburgo entre 1916-1917, antes de se tornar editor do *Kino-Nedelya* (cinema-semanal) que, com a Revolução de 1917, se tornaria o primeiro cinejornal da era soviética na metade do ano seguinte. Em todo este período desenvolveu teorias inovadoras, como a “montagem de intervalos”, a “vida de improviso” e o “cine-olho”, as quais foram sendo aplicadas na produção de cinejornais e filmes documentários, iniciando-se com *O Aniversário da Revolução* (URSS, 1918).

Dziga Vertov começou como diretor dos cine-jornais *Kino-Nedelya* (1918–1919), o primeiro veículo oficial a divulgar as imagens cinéticas da guerra civil que decorria do processo revolucionário. Depois dirigiu os *Kino-Pravda* (1922–1925), um cinema de atualidades que captava o espírito revolucionário nas ruas e eram capazes de promover, nas palavras do cineasta, “uma decifração comunista da realidade”. Tal condição serviu de laboratório para experimentações de linguagem

³⁵ “[...] even Georges Sadoul, probably one of the Western critics with the deepest knowledge of Vertov at the time, who later wrote a book about him, saw *A Sixth Part of the World* for the first time in Moscow in 1959.⁸⁵ While there may have been some film clubs that showed this film, along with *Forward, Soviet!* and *The Eleventh Year* they are seen very rarely outside a few archives in Europe and America. Similarly, very few editions of *Cine-Pravda* have been screened outside the confines of the Krasnogorsk Archive in Russia”.

que, depois, iriam se difundir com diferentes intensidades pelas diversas produções que dirigiu com destaque para *Cinema Olho* (1924), *A Sexta Parte do Mundo* (1926), *O Décimo Primeiro Ano* (1928), *O homem com a Câmera* (1929), *Entusiasmo* (1931) e *Lullaby* (1937) até 1954, ano de seu falecimento e de seu último curta-metragem de atualidades.

Com a instabilidade política causada pela morte de Vladimir Lenin (1870-1924) e a vigorosa ascensão de Stálin, as proposições de Vertov vão perdendo espaço em decorrência das mudanças nas diretrizes governamentais, até que, ao final de 1926, ele é afastado da *SovKino*, a agência soviética oficial de produção e distribuição de cinema fundada em 1925, que substituíra por sua vez a *Goskino*, a qual havia sido criada um ano antes, passando a ter um papel cada vez mais influente na produção cinematográfica de todo o país. Uma fase que ficou marcada pelo estímulo sempre maior às produções de cunho histórico em detrimento dos cinejornais, mas que durou somente até 1930, quando é criada a *Soiuzkino*, um órgão de maior poder e que acentua este quadro, assumindo totalmente a produção e o controle de conteúdo do cinema produzido na URSS.

As boas relações com os dirigentes da política cultural do PC começaram a se enfraquecer em 1924, com a repercussão do filme *Kinoglaz*, recebido com críticas por seu alto grau de experimentalismo que, ironicamente, foi a primeira de suas obras a ter visibilidade no exterior, justamente pelas inovações técnicas (HICKS, 2007). Estilisticamente, ela também demarca o início de uma transição do formato cinejornal para algo mais livre, próximo de um cinema de poesia.

O teórico Bill Nichols considera que, apesar de ter-se intensificado nos anos 1970, herdando contestações dos anos 1960, a assim denominada por ele história do *documentário reflexivo* teria sua aurora nesta primeira fase, em *O Homem com uma Câmera* (1929). Na concepção de Nichols (2001), esta forma reflexiva de se realizar documentário emergiu quando se rompeu com as narrativas lineares e desta maneira, se passou a questionar os limites do próprio meio como representação. Indo além, ao questionar o próprio veículo, torna-se possível reconhecê-lo, deixando-o visível. Neste processo, o caráter metalinguístico contido em *O Homem com uma Câmera* o faria revelar os elementos constitutivos de sua própria linguagem, como o equipamento de filmagem, a equipe e a própria montagem.

Enfim, por esta abertura o espectador começa a ser abordado de outra maneira, tendo o seu entendimento provocado e desafiado por aquilo ao qual assiste, desestabilizando sua previsível condição passiva e, por consequência, fomentando um ambiente propício à formação política da plateia.

Apesar de contemporâneo ao cinema de John Grierson, o trabalho de Vertov não se enquadrava naquele formato educativo inglês; seus interesses estavam além da didática de formação conteudista. Naquela ocasião, a criação de uma nova forma cinemática abria uma brecha para uma nova relação com o público, fundamentada por uma “pedagogia antiilusionista”, pretendida não apenas em *O Homem da Câmera* (1929), mas desde *Cinema-Olho* (URSS, 1924) indo até *Entusiasmo* (URSS, 1931). Na forma de teoria, ela foi sendo esboçada por diversos textos, dos quais destacamos a seguir alguns tópicos relevantes.

No tom exultante e acalorado típico dos manifestos vanguardistas, o texto *Nós*, publicado em 1922 na primeira edição da Revista *Kinophot*, também obra do grupo de Vertov, ao mesmo tempo em que enfatiza uma negação ao cinema convencional, um repúdio ao “cine-drama psicológico”, tece uma ode à máquina, a eletricidade e ao movimento,

Nós declaramos que os velhos filmes romanceados e teatrais têm lepra.
Afastem-se deles! Não os olhem! Perigo de morte! Contagiosos!
NÓS afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente.
A morte da “cinematografia” é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver (VERTOV APUD XAVIER, 2008, p. 247).

Em concordância à leitura do teórico Ismail Xavier (2008), as referências para a redação de *Nós*, tanto na sua forma raivosa como no seu conteúdo imperioso, tinham mais inspiração no *Manifesto Futurista*, escrito pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti e publicado no jornal francês *Le Figaro*, em 1909, do que exatamente no ideário bolchevique.

Em outro manifesto, redigido em 1923, são lançadas, então, as bases conceituais do que seria *Cine-olho* (*KinoGlaz*), que, em um primeiro momento, apresenta-se como uma metodologia para o emprego da técnica cinemática na exploração do real. Apresenta um conjunto de instruções capazes de captar o que seria o essencial, o principal, a “cine-sensação do mundo” que fica oculta pelas limitações do sistema sensorio humano. E fundados nesta premissa “[...] como

ponto de partida, defendemos a utilização da câmera como cine-olho, muito mais aperfeiçoada do que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço” (VERTOV apud XAVIER, 2008, p. 253).

Nas duas situações descritas no manifesto para as aplicações possíveis do *Cine-olho*, um balé e uma luta de boxe, declara-se abertamente a intenção de conduzir o olhar do espectador, no sentido de trazer-lhe novas visões, ampliando sua interpretação sobre os fatos. Dessa maneira, fazer com que a “[...] câmera ‘dirija’ o olho do espectador das mãos às pernas, das pernas aos olhos, etc., na ordem que mais lhe favoreça, e organiza os detalhes graças a uma montagem cuidadosamente estudada” (VERTOV apud XAVIER, 2008, p. 255). Uma atitude que almeja direcionar o entendimento de quem assiste em prol de determinadas conclusões que, quase quarenta anos depois, na experiência cubana, seria justificada como sendo “contrainformação”, ou seja, como resposta à cobertura que as agências internacionais de notícia e os outros órgãos de imprensa não alinhados ao bloco socialista faziam de fatos do mundo. Ou, como nas palavras do diretor cubano: “[...] a versão deformada e colonizada que o inimigo pretenda perpetuar como verdade histórica nossa obra há de se opor vigorosamente” ³⁶ (ÁLVAREZ (b), 1988, p.116).

Um dos países mais identificados com esta perspectiva foi o Vietnã, tanto durante como após a guerra com os Estados Unidos. Aí se fizeram produções que lançavam outros pontos de vista sobre a região, como *Solidaridad Cuba y Vietnam* (1965); *Hanoi, Martes 13* (1967); *79 Primaveras* (1969); *Los Cuatro Puentes* (1974); *Abril de Vietnam en el Año del Gato* (1975); *Los Dragones de Ha-long* (1976), uma animação de 10 minutos sobre a mitologia do país asiático; *Sobre el Problema Fronterizo en Kampuchea y Vietnam* (1978) e *Tengo Fe en Ti* (1979).

Em outro trecho do mesmo manifesto de 1923, ao enaltecer o poder da montagem que permitia o alinhamento de tempos distintos, mais uma vez Vertov vai frisar o caráter impositivo de suas proposições, ao “obrigar” o espectador a olhar: “Hoje, no ano de 1923, você anda por uma rua de Chicago e eu posso obrigá-lo a cumprimentar o camarada Volodarski que caminha, em 1918, por uma rua de Petrogrado e não responde ao seu aceno” (VERTOV apud XAVIER, 2008, p. 255).

³⁶ “[...] la versión deformada y colonizada que el enemigo pretende perpetuar como verdad histórica hay que oponer vigorosamente nuestra obra”.

Porém, a importância conferida à montagem vai ser mais destacada em outro manifesto, “O ABC dos Kinoks”, escrito em 1929. Dividindo em três fases, sendo que as duas primeiras envolvem procedimentos “humanos” de pesquisa e planificação e só na terceira ocupa-se da moviola em busca de ritmo para chegar-se a uma “equação visual”. Esta organiza os “intervalos”, que correspondem à progressão entre as imagens filmadas. E assim, todo o “[...] filme do “Cine-Olho” está em montagem, desde o momento em que se escolhe o tema, até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de sua fabricação”(VERTOV apud XAVIER, 2008, p. 263). E, ainda segundo o manifesto, o máximo desta teoria aplicada em arte cinética estaria representado em *Décimo Primeiro Ano* (1928) e no afamado *O Homem com a Câmera*.

Neste mesmo texto ele menciona o som e a sua relevância como informação, sensação e ritmo para a montagem, chegando a salientar que o papel do som será fundamental no futuro, passando-se do “cine-olho” para o “radio-olho”. Mas se os conceitos do *Cine-olho* aparecem no seu início como um projeto de racionalismo tecnológico³⁷, ao final do manifesto ele irá revelar-se mais profundamente pelo seu sentido político, marxista, imbuído em decodificar as entranhas de uma sociedade regida pela ordem do capital,

“Cine-Olho”: possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade.

“Cine-Olho”, fusão de ciência e de atualidades cinematográficas, para que lutemos pela decifração comunista do mundo; tentativa de mostrar a verdade na tela pelo Cine-Verdade (VERTOV, 2006, p. 262, tradução do autor).

Este condicionamento ideológico fez com que durante muito tempo a importância de Dziga Vertov não fosse devidamente reconhecida além das fronteiras do horizonte político. Como enfatiza Silvio Da-rin: “O trabalho prático e teórico de Vertov no âmbito da autorreferência e da autorreflexividade constitui um marco histórico fundamental no domínio do documentário. E ainda está por ser

³⁷ Aqui coloca-se o termo “tecnológico” (tecnologia) conforme sentido ditado pela etimologia de raiz helênica, como um instrumento voltado à intervenção na natureza, no caso de Vertov, o tempo e o espaço, em que, “A technè remete à idéia de um instrumento ao qual o homem recorre para lutar contra uma potência superior, em particular a da natureza (technè versus physis). Ele pode assim dominar uma força (dynamis) que lhe escaparia sem tal instrumento e que, uma vez controlada e canalizada para os seus fins, lhe permite ultrapassar certos limites”. Fonte: VERNANT, Jean-Pierre. “Remarques sur les formes et les limites de la pensée technique chez les Grecs”. In: *Mythe et pensée chez les Grecs*, tomo 2, Paris: Maspéro, 1974, pp. 44-64.

devidamente assimilado” (DA-RIN, 2006, p. 108). Um passo no sentido desta assimilação supostamente passe por estudos como *The Language of New Media*, livro publicado em 2001 pelo russo naturalizado norte americano Lev Manovich, que investiga o panorama dos meios de comunicação contemporâneos regidos pela lógica digital, recuperando alguns métodos do cineasta soviético, particularmente os que engendraram a estrutura base do filme *O Homem com a Câmera*. Manovich (2001). Manovich inclusive o coloca como prenúncio para a linguagem não-linear, híbrida e interativa dos atuais meios digitais em rede, principalmente pelo seu interesse em capturar dados do cotidiano e os reconfigurar no intuito de desvelar novos pontos de vista sobre a realidade. Só que em 1929 os recursos eram o movimento, os planos variados, a velocidade alterada, a imagem fixa, as fusões, as animações, enfim, a montagem e a metalinguagem. Efeitos que, aplicados em *O Homem com a Câmera*, davam forma àquela realidade em transformação e, conseqüentemente, reinventavam uma linguagem cinemática que repensava o próprio cinema na sua relação com o espectador, como um produto maquínico, em que realizadores, obra e público seriam as engrenagens de um mesmo processo, vibrando no interior de uma nova ordem revolucionária.

Foi seguindo este raciocínio que Vertov desenvolveu o conceito do *cinema-olho* (kino-glaz). Movido pela visão futurista das máquinas como amplificadores da capacidade humana de interferir na natureza e transformar as relações sociais e, revestido por uma audácia inerente às vanguardas europeias, apontava para a necessidade de uma nova percepção para o cotidiano, pois, “Livre dos quadros do tempo e do espaço, justapponho todos os pontos do universo onde quer que os tenha fixado. Meu caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis por que decifro de maneira nova um mundo desconhecido para vocês” (VERTOV apud DUBOIS, 2004, p. 188). Para isto seria necessário colocar-se para além dos ambientes pré-configurados de filmagem, ou seja, escapar dos estúdios e enveredar pelas ruas no encalço da “vida de improviso”, uma postura que depois seria imprescindível ao cinema documentário dos anos 1960.

No entanto, de tudo aquilo que fascinava Vertov e seu grupo³⁸, fundamentalmente a oportunidade de experienciarem uma sociedade em acelerado

³⁸ O “Conselho dos Três” composto por Elizaveta Svilova que se tornaria sua esposa em 1929 e por um de seus irmãos, Mikhail Kaufman (VERTOV, 2006).

processo de industrialização, que se lançava no século XX libertando-se da sociedade agrária dos czares, nada fazia parte do horizonte da ilha caribenha na década de 1950. Cuba, mesmo na condição de “satélite”, em termos de poder político, e fragilizada em termos econômicos, principalmente, por manter-se como grande exportador de um só produto agrícola, e assim ter sua balança comercial em constante instabilidade com as oscilações dos preços internacionais do açúcar. O país estava de alguma maneira inserido na modernidade dos anos 1950 via Estados Unidos, absorvendo os valores do “american way of life”, assim como o fazia boa parte do ocidente no período pós-guerra, especialmente sua capital, Havana. Dados da época³⁹ mostram que a frota de automóveis, na média por habitante, era a sexta maior no ranking mundial, e as transmissões de TV já existiam desde 1950, concomitantemente a outros países da América Latina, como o Brasil por exemplo.

Dar-se-á continuidade ao mapeamento em torno de aproximações entre o diretor cubano e o soviético, mas evitando adentrar por um comparativo formalista que invariavelmente detêm-se na superfície do resultado em detrimento de outros meandros que, no fundo, são os que dão os contornos formais às obras de ambos os cineastas. Em suma, desviando de uma limitada análise pela aparência, que “naturalmente” desembocaria em observações de senso comum, não se deixa de reconhecer coincidências biográficas entre os dois personagens, seja a inconclusa formação em Medicina, sejam as passagens por outras atividades antes do cinema, seja o engajamento aos princípios das respectivas revoluções, seja a produção simultânea de cinejornais e documentários. Porém, se aproximações oferecem similaridades, o que as motiva bem pode vir de origens distintas. Por exemplo, se o *Cine-olho* evitava o uso de diálogos (intertítulos) e principalmente de encenações, deve-se muito mais ao embate de Vertov na procura por uma linguagem autônoma e

³⁹ Além da média em número de automóveis em 1958 que estava atrás apenas dos EUA, Canadá, Inglaterra, Venezuela e Alemanha Ocidental, em 1953 Cuba era o sétimo lugar, na América Latina, na importação de tratores, atrás de Argentina, México, Brasil, Chile, Colômbia e Venezuela. Em 1954 ocupava o primeiro lugar em número de aparelhos de televisão na América Latina e no Caribe, com 150 mil, a frente de México (90 mil), Argentina (70 mil em 1953) e Brasil e Venezuela, com 20 mil cada. Também ocupava em 1952 o sexto lugar em número de jornais publicados, depois de Brasil, México, Argentina, Peru e Chile. No ano de 1949 era o quarto em número de emissoras de rádio, atrás de Argentina, México e Brasil; e em 1955 também estava em quarto lugar nas salas de cinema, atrás de México, Brasil e Argentina. Em 1958, detinha o terceiro lugar na captação de investimentos diretos dos EUA, com 861 milhões de dólares, atrás da Venezuela, com 2.863 milhões, e Brasil, com 1.345 milhão. Entre os anos de 1958-1959 foi o maior comprador latino-americano de produtos alimentícios dos EUA, num valor de 144.330 dólares, contra 87.109 da Venezuela, 72.723 do México e 37.008 do Brasil. Fonte: AYERBE. Luis Fernando. *A Revolução Cubana*. Coleção Revoluções do Século XX. São Paulo: Editora Unesp, 2004. p. 32-33.

contra a chamada forma “burguesa” de narrativa. Esta forma se baseava numa gramática amplamente reconhecida pela audiência do cinema silencioso, representada pelo padrão de D. W. Griffith disseminado pela indústria de Hollywood que se consolidava pelo mundo.

Ao revés, no caso de Santiago Álvarez, que o cinema silencioso de Charles Chaplin era até referência por seu alcance comunicacional, como ele declara ao final do seu texto-manifesto *Arte y Compromiso*, de 1968, “Para nós, no entanto, Chaplin é uma meta, porque sua obra cheia de inteligência e audácia comoveu tanto o analfabeto como o mais culto, o proletário como o camponês”⁴⁰ (ÁLVAREZ, 1988, p. 31). Sua intenção em forjar uma nova linguagem passava pelo interesse em oferecer outra opção aos formatos consagrados dos outros cinejornais que existiram na ilha durante ainda algum período, mesmo após a revolução. Assim, se ambos chegaram a resultados fílmicos similares, isto se deveu a distintos intentos.

Um outro destes recursos compartilhados pode ser percebido no filme *Três Canções a Lenin (URSS, 1934)* que, apesar da controvérsia em relação às suas diferentes versões⁴¹, apresenta-se como uma ode de glorificação ao líder da revolução bolchevique dividida em três partes, baseadas em três canções folclóricas, produzidas em grande parte com materiais de arquivo.

Para muitos pesquisadores, *Três Canções a Lenin* foi uma tentativa de Vertov voltar a ser respeitado como autor no meio cinematográfico soviético, sobretudo após as críticas recebidas pelo filme *Entusiasmo*, três anos antes. No caso da ode à Lenin, a receptividade foi dividida. Mesmo sendo premiado pelo filme, recebendo em 1935 a Ordem da Estrela Vermelha nas comemorações do décimo quinto aniversário do cinema soviético, muitos viam um nítido retrocesso em sua carreira. Condenavam-no por fazer uso de todo aquele aparato de teoria e técnica

⁴⁰ “Para nosotros, no obstante, Chaplin es una meta, porque su obra llena de ingenio y audacia conmovió tanto al analfabeto como al más culto, al proletario como al campesino”.

⁴¹ Em 1934 Vertov realizou a primeira versão sonora de *Tri Pesni o Lenine* e, no ano seguinte, uma versão silenciosa. Um caso raro em que a segunda versão seria a mais autoral. Em 1938, por pressão dos órgãos governamentais, ambas as versões foram reeditadas sendo inseridas imagens de Stálin (HICKS, 2007). E posteriormente, em 1970, sua esposa, que nos créditos denomina-se como E. Svilova 'Vertova' junto de Ilya Kopalin e Semiramida Pumpjanskaja, reeditaram uma nova versão, diferente das demais sendo excluídas todas as menções a Stálin, inclusive trechos das entrevistas que o elogiam. Esta última versão, de ampla circulação no Ocidente, foi a utilizada nesta pesquisa. Fonte: *The Vertov Collection at the Austrian Film Museum (Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum)*. Viena: Filmmuseum Cinema Publikationen, 2006.

desenvolvido na década anterior, não para desmistificar algo ou alguém, mas para glorificar uma figura notória (HICKS, 2007). Porém, aos olhos de hoje, parece uma postura que só confirma o peso dos princípios derivantes do realismo socialista e do culto à personalidade que incidiam sobre a produção artística da época. Mas outros autores têm uma leitura diferente: consideram que, ao inserir alguns elementos reconhecíveis em suas produções dos primeiros anos, objetiva com este gesto uma tentativa de subversão daquela planificação artística imposta.

Independente das controvérsias, há alguns enfoques que precisam ser destacados. Uma das críticas na alta cúpula do Partido Comunista era a de que o filme mostrava muito as etnias da Ásia Central, em detrimento do povo eslavo e das tipologias “mais ocidentais”, parecendo que Lenin era exclusivamente um líder asiático. A esta crítica, o próprio Vertov responderia dizendo tratar-se de uma opção deliberada, pois era nesta região “[...] que estavam os efeitos maiores da revolução, mais dramáticos e evidentes” (DROBASHENKO apud HICKS, 2007, p. 92). Outro enfoque é o uso da música em *Três Canções a Lenin*, uma trilha sonora que conjuga canções tradicionais do campo com temas conhecidos ocidentais, como *O lago dos cisnes* de Tchaikovsky e a *Marcha fúnebre* de Chopin, sem faltar, inevitavelmente, o tema da *Internacional Comunista*. Todas estas canções, ao aproximar o popular e o erudito, o rural e o urbano, o leste e o oeste, agem também com a função de fundamentar alguns significados e reiterar dramaticidade, algo que, muitos anos depois, seria uma das marcas registradas no cinema documentário de Santiago Álvarez. E no que diz respeito ao som, há uma questão ética que também só viria a ser discutida nos anos 1960, com a frequência cada vez maior da voz captada em cena. É o depoimento da trabalhadora Maria Belik (46'00"), cujo sotaque denuncia sua origem e, mais do que isto, faz irromper a inexorabilidade do humano que desconstrói imediatamente o proletariado idealizado pela propaganda socialista.

Como já declarado pelo título, as “três canções” correspondem aos três módulos interligados, em que o primeiro destaca os feitos de Lenin na condução da política desenvolvimentista nos primeiros anos pós-revolução; o segundo trecho é mais voltado para a sua morte, os ritos do funeral e, principalmente, para o seu impacto na sociedade, enfatizado pelas sequências de *close-ups* das fisionomias consternadas das diversas etnias que então compunham a URSS; o terceiro módulo

direciona-se para a superação, como se os pensamentos do líder soviético se transmutassem em ação prática. Uma ideia que foi simbolizada pela cena da esteira de uma gráfica por onde saem livros e textos com a estampa de Lenin que vai sendo mesclada a múltiplas cenas de atividade na indústria, na agricultura e na infraestrutura do país. Na dúvida, os intertítulos recomendam aos mais inconsoláveis que contemplem, literalmente (!), a face do líder morto, que suas tristezas “passarão como água”. Este conselho o letreiro o dá no momento anterior ao das cenas com as enormes filas para adentrar o mausoléu que guarda seu corpo embalsamado (40'20"). De qualquer forma, todas estas iniciativas de superação ao infortúnio vão sendo conduzidas por uma ordem coletiva, sem um personagem líder vivo, a não ser a onipresente menção a Lenin. Posicionamento este que não agradou aos setores responsáveis pela difusão cultural do PC soviético, numa época em que o ditame previa que a figura de Stálin fosse sempre inserida como continuador natural do leninismo.

Vertov tinha colocado indevida ênfase em Lenin: só ele inspirava a emancipação. O culto a Stálin foi eclipsado pelo de Lenin, e Vertov não tinha conseguido fazer Stalin e suas realizações suficientemente proeminentes. No décimo aniversário da morte de Lénin Stalin ocupava mais da metade da primeira página do *Pravda*, enquanto Lenin fazia parte do verso ⁴²(HICKS, 2007, p. 91, tradução do autor).

Isto assim posto, na transição do módulo dois para o módulo três (35'00"), a persuasiva montagem vertoviana entra em ação. Logo após os cerimoniais de sepultamento – embalsamento, mais precisamente – em que o corpo é depositado no mausoléu construído na Praça Vermelha, há uma longa salva de tiros de canhão que anunciam o acontecido e, para intensificar o impacto que aquele episódio causaria por toda a União Soviética, a cada estrondo, uma sequência de imagens frisadas é inserida, simbolizando o estado de perplexidade paralisante diante daquele fato. A montagem sugere que fábricas “param” repentinamente, arados no campo interrompem o trabalho, expressões individuais e multidões se quedam estáticas, até um trem tem seu movimento congelado pelo efeito de trucagem. E, conforme colocado há pouco, a sociedade soviética só voltaria à sua dinâmica no momento em que se lembrasse de que, em Moscou, “na cidade de pedra” há uma

⁴² Vertov had placed undue emphasis on Lenin: he alone inspired emancipation. The cult of Stalin was eclipsing that of Lenin, and Vertov had failed to make Stalin and his achievements sufficiently prominent. On the tenth anniversary of Lenin's death Stalin occupied over half the front page of *Pravda*, whereas Lenin was part of the background.

tenda em uma praça e “Lenin está lá” (39'40”).

Fazendo conexão com a filmografia cubana em foco, será observado um aspecto que, mesmo pertencente à fase inicial da revolução e, portanto, completamente distante daquela hagiografia (um tanto mórbida) realizada por Vertov, imersa no dogmatismo stalinista então vigente, o curta-metragem *Ciclón* (Cuba, 1963) traz em seu prelúdio um artifício de montagem similar ao descrito no filme soviético. No caso, considerando-se a retórica que é construída pela montagem.

O curta-metragem caribenho começa como uma reportagem com várias cenas de atividade laboral. É o trabalho nas fazendas, na criação de animais, na indústria, em barcos saindo pra pesca, no cultivo e processamento da cana-de-açúcar, enfim, no que seria um dia rotineiro na produção econômica da Ilha. Tudo transcorre calmamente ao som de um alegre tema de violão até aos 2 minutos e 22 segundos, quando a música é bruscamente interrompida por silêncio e posteriores ruídos. As cenas daquele mundo produtivo vão tendo seus quadros frisados, como engrenagens que se vão emperrando de um mecanismo que começa a entrar em colapso. Um forte sopro de vento ocupa a banda sonora para que uma breve animação traga do fundo da tela o título: *Ciclón*. Dali em diante, o que se assiste é um duelo balizado pela trilha sonora entre uma ação coletiva representada por militares e grupos assistenciais reagindo a um fenômeno meteorológico, que gerou uma catástrofe material e humana. Sem textos ou palavras, os temas musicais, os ruídos de helicóptero e os silêncios é que vão dando as diferentes intensidades da contenda. Nesta fase do documentarismo de Santiago Álvarez, Fidel Castro ainda era uma coadjuvante presença, diluída no interior de um heroísmo coletivo, condição que se alteraria singularmente nos anos 1970, conforme se verá nos demais capítulos.

Em *Ciclón*, o impacto social daquele evento imprevisível, a devastação provocada pela passagem do Furacão Flora, ocorrência climática que teria, além do drama humanitário, afetado os pilares da produção agrícola que desestabilizou a produtividade do país, serviu como oportunidade para, mais uma vez, se produzir uma demonstração de superação. Assim como em *Muerte al Invasor* (1961) havia feito anos antes, era mais uma demonstração de uma sociedade organizada contra as adversidades, venham de onde vierem, sejam naturais ou não. A sequência final

(20'10"), em que a câmera acompanha a mãe sobrevivente que carrega sua criança no colo, a qual fixa seu olhar na direção do espectador, simboliza bem esta união em que a campesina, seu filho e o cinegrafista (o público) caminham juntos na mesma direção, irmanados lado a lado.

Pois bem, o que aproxima o filme soviético de 1934 ao cubano de 1963, obviamente, não passa pelo tratamento dado às respectivas temáticas. Basta lembrar que o filme de Vertov recomenda que o cidadão que estiver inconsolável contemple (!) uma múmia para se fortalecer nas convicções comunistas e que, dali em diante, magicamente, supere as adversidades. Contudo, em ambos os casos, na defesa de suas convicções, os diretores manipularam a forma fílmica, curvando-a ao tema. A morte de Lenin e a necessidade de resgatar seu reconhecimento como diretor, assim como a desgraça causada pelo Furacão Flora que poderia minar os avanços sociais da Revolução, foram tão intensas para os dois cineastas que a melhor forma de representá-las era interferindo diretamente na estrutura mais elementar da mecânica fílmica, o movimento. Seja a morte de um líder referencial ou um furacão devastador, mais do que apresentar algo ao público e convencê-lo pela evidência da imagem-câmera, era preciso bloquear, mesmo que por alguns instantes, o fluxo da informação e assim sensibilizá-lo pelo desconforto da falha, do movimento imperfeito, como uma "arritmia cinética". Com este artifício, momentaneamente, ambos os filmes inquietam o espectador ao lembrá-lo do dispositivo, da lógica mecânica que rege todo aquele espetáculo e que, pela intensidade da circunstância, tornou-se instável.

De forma resumida, se reconhece que o cinema mais relevante de Vertov baseava-se em um projeto de "revelação" da realidade a partir de uma dialética entre o captar imagens do mundo e a posterior montagem, formando um produto intenso, no sentido de ser alimentado pela realidade material, para estabelecer um discurso sobre ela. No cenário caribenho, o também cinema estatal de Santiago Álvarez, feito décadas depois, assim como o de seu colega predecessor, não se resumia a "captar" o real, mas a usar este procedimento para recriá-lo no interior de um contexto fílmico. Isto está nas cenas mencionadas de auxílio humanitário e salvamento de vítimas que se transformam no duelo entre o coletivismo e as adversidades da natureza, nas imagens de um grupo de atletas indo disputar um

evento esportivo fora do país e ali enfrentarem contratempos diplomáticos que se transformam em metáfora da luta anti-imperialista (*Cerro Pelado*). Ou, ainda, nas fotografias e vídeos provenientes da cobertura que a imprensa internacional fez das lutas contra a segregação racial nos Estados Unidos que se transmutam em libelo anti-racista (*Now!*), e assim por diante.

Álvarez seria então um continuador tardio de princípios vertovianos? Talvez parcialmente, pois, se por um lado, independente do contexto revolucionário, ambos confiaram no cinema documentário como uma linguagem capacitada a não apenas um singrar por visões de mundo e posturas ideológicas, mas o reconhecendo como um produto deste transcurso. Por outro lado, enquanto a trajetória de Vertov e seu grupo os fez cada vez mais isolados, conforme vão recrudescendo os valores do stalinismo, a trajetória de Santiago Álvarez mantém-se atrelada ao poder central, particularmente ligada ao seu representante longo, incorporando em seus filmes todo o processo de centralização e institucionalização do que era revolucionário. Por isso, se muitos denominam Santiago Álvarez como o “cineasta da revolução”, talvez se possa também denominá-lo como o “cineasta da revolução de Fidel Castro”, conforme se verá nos capítulos posteriores.

De qualquer maneira, pelo menos até o final da década de 1920, para o cineasta soviético, e durante os anos 1960, para o cubano, o cinema de não-ficção em âmbito estatal criado por ambos enveredou por uma construção que, ao mesmo tempo, consolidava o discurso oficial e dialogava com o entendimento comum, equilibrando a necessidade intelectual de criação com os valores então circulantes pela sociedade, permitindo ao público que não apenas compreendesse a mensagem, mas a vivenciasse como parte indiscernível de sua realidade. Uma época em Cuba na qual,

Os filmes de Alvarez foram extremamente populares. Pesquisadores do ICAIC descobriram que as pessoas às vezes iam ao cinema porque queriam ver o novo Álvarez, e então ficavam e assistiam a qualquer produção que passasse depois – uma completa inversão do comportamento normal de uma ida ao cinema⁴³ (CHANAN, 2012, p. 198, tradução do autor).

Lançado em 2013, o livro *Post-Revolution Nonfiction Film: Building the Soviet*

⁴³ “Alvarez's films were hugely popular. Researchers from the ICAIC would find that people sometimes went to the movies because they wanted to see the new Alvarez, and would then stay and watch whatever feature was put on after it - a complete inversion of normal cinemagoing behaviour”.

*and Cuban Nations*⁴⁴, do pesquisador Joshua Malitsky, fez uma análise comparativa entre os dois cineastas, deixando claro logo na introdução que a escolha dos dois diretores não foi por ignorar as outras vozes conflitantes dentro daquele quadro que se instalava em ambos os contextos, mas por manter um recorte metodológico que permitisse analisá-los com maior precisão. Porém, o importante para a análise do autor é que ambos os estudados estavam imbuídos em fazer do documentário a expressão máxima de uma sociedade pós-revolucionária, um dos motivos pelos quais o gênero passou a ocupar um lugar de destaque dentro dos governos recém-instituídos.

Com o propósito de observar a atuação dos dois cineastas nos seus respectivos cenários, Malitsky estabeleceu períodos, sendo entre 1917-1928 para a consolidação do Estado Soviético, e 1959-1974 para o assentamento da Revolução Cubana. Nos meandros destas delimitações estariam as produções de maior relevo, tanto de Dziga Vertov quanto de Santiago Álvarez. Ambos os países estavam então envolvidos na construção de um Estado-nação por vias de um processo revolucionário, uma condição que envolvia, além do socialismo como matriz ideológica, a sua inserção no contexto de desenvolvimento da época, seja sair de uma condição agrária (URSS) ou romper com um sistema de exploração neocolonial (Cuba). Uma disposição que pressupunha a formação de novas consciências, de maneira que passassem a compor uma nova identidade nacional que acarretasse a criação de uma nova imagem internacional. Um itinerário que, posteriormente, acabou esgotando-se, sobrando apenas o culto às suas lideranças.

Aquela nova realidade implicava apregoar uma outra vinculação com o mundo social que estava sendo instituído. Novos cânones eram vitais para demarcar os papéis dos indivíduos dentro da coletividade e a função de seus líderes que emergiam dentro de um novo sistema econômico, cujos referenciais eram pouco empíricos e, por vezes, nascidos de um raciocínio político filosófico que tangenciava a utopia. Criava-se expectativa em torno deste “novo homem”, fosse ele *trotskyista*, *leninista* ou *guevariano*. As experimentações de linguagem para formar e alimentar este “novo público” viriam tanto da ficção como do documentário. Mas foi pelo seu efeito persuasivo combinado ao baixo custo de produção que o documentário se

⁴⁴ “Filme de não ficção pós-revolucionário: Construção das nações soviéticas e cubanas”.

tornou instrumento privilegiado nesta ação. Conduzir o documentário por uma dupla função, a de tanto protagonizar o aparato comunicacional para impulsionar a transformação social, como também a de registrar este processo em andamento, fez com que restasse como herança às gerações futuras e os inscreveu na história do documentarismo.

Joshua Malitsky estabelece uma relação entre cinema de não-ficção e a formação de uma cultura nacional nutrida pelo Estado por meio de três períodos que, segundo o autor, não seriam rigorosamente demarcados, servindo apenas para pontuar algumas relações entre as transformações nos ambientes político-sociais e os documentários produzidos pelos respectivos Estados.

Primeiramente há o desencadear das ações revolucionárias, em Cuba de 1959-1965, na URSS entre 1917-1921, quando a demanda é pela construção de um ambiente propício à imaginação coletiva em torno da nova ordem e seus novos atores. Em um segundo período, 1922-1927 e 1965-1971, fase em que cineastas se destacam e novas estratégias surgem para expansão da influência ideológica, que ultrapassa o nacional, difundindo princípios do pensamento marxista aplicado à economia e demarcando os novos papéis para os indivíduos e o trabalho nesta nova sociedade.

Numa terceira fase, entre 1927-1928 e 1972-1974, por vezes na economia e disputas de poder que impossibilitam o alcance das metas ambicionadas, há uma mudança no direcionamento da retórica, que se torna mais didática e dependente de suas lideranças. Mas não deixam de serem demarcações bem permeáveis, reconhecidas inclusive pelo seu autor, pois há tanto *noticieros* cubanos de 1969 que se assemelham ao que seria a chamada terceira fase, como há algumas edições dos *Kino-Pravda* que estão na segunda fase, mas reúnem aspectos da terceira. Em síntese, esta delimitação em períodos feita por Malitsky foi adotada para identificar estratégias estéticas no discurso dominante que circulava pelos sistemas de distribuição e exibição dos Estados em questão, com ênfase à dinâmica das pressões atuantes sobre a forma artística e os diferentes graus de autonomia que os autores tiveram nestes períodos.

Um dos maiores desafios enfrentados nos dois cenários estava em desenvolver um produto cultural que se mantivesse em sintonia com o projeto

revolucionário que, por natureza, é de uma dinâmica imprevisível e de difícil assimilação no seu transcurso. Era preciso preservar uma dialética, uma relação que atendesse a autonomia da manifestação artística e, ao mesmo tempo, a adesão ao espírito revolucionário, deixando-se contaminar por suas vicissitudes. Diferentemente, como lembra Malitsky (2013), de uma obra arquitetônica feita no mesmo contexto, que sempre será reflexo daquele momento histórico que se fixa numa edificação. Neste cinema revolucionário, remodelar-se foi uma constante: era preciso rever posições e fazer correções de rumo. Além do mais, era necessário que no âmago desta aparente contradição entre a preservação de autonomia criativa e esteio ideológico houvesse o envolvimento das expectativas do público, afinal todo aquele processo, em tese, emanaria dele e de alguma maneira ele deveria ter seu protagonismo preservado, não se tornando um espectador passivo e distante. Problema este, aliás, enfrentado por qualquer agente criador envolto no âmago de um processo revolucionário legítimo.

Em suma, foram projetos que envolveram a construção e posterior manutenção da imagem dos respectivos Estados junto ao público. Uma imagem de país que fosse passível de ser compartilhada, dentro e fora deste grupo, ou seja, além da visibilidade nacional. Se revolução significa legitimar a presença de um novo grupo no poder, então é preciso que os meios de informação disponíveis a cada situação atuem em fases. Em um primeiro momento como contestação aos sistemas preexistentes, propondo rupturas. Neste sentido, a modernidade vanguardista do Construtivismo e do Futurismo nutriram as formulações do *Cine-olho* vertoviano, assim como as experimentações do documentarismo que eclodia no cinema moderno sessentista ampliariam os horizontes de Santiago Álvarez. Sobretudo ao considerarmos o contato com alguns de seus expoentes à época como: Joris Ivens, Román Karmén, Chris Marker, Theodor Christensen e Agnès Varda, dentre outros. Nas etapas seguintes, ao longo dos anos, a ruptura dará lugar a consolidação de posições, favorecendo uma acomodação que aspira por legitimação de poder, que seria ratificada por feitos e personagens com lastros históricos.

Dentre as semelhanças entre o cineasta soviético e o documentarista cubano cabe destacar que ambas as trajetórias foram perpassadas pela prática jornalística

dos cinejornais como gerador de material filmico. Um procedimento que logo em seguida se converteria em campo de teste para experiências mais “artísticas” no documentarismo, ou como apontou Álvarez,

O jornalismo cinematográfico, para abordar a realidade como notícia, enriquece a linguagem do documentário. Porque o filme documentário atual não existe sem uma elevada percentagem de jornalismo. O emprego das estruturas de montagem permitem que a notícia originalmente filmada se reelabore, se analise e se localize no contexto que a produz conferindo-lhe maior articulação e uma permanência quase ilimitada⁴⁵ (ÁLVAREZ (b), 1988, p. 115, tradução do autor).

Visto que foi possível até agora o levantamento de alguns traços que permitem confrontar as realizações dos dois documentaristas, convém igualmente destacar algumas divergências que os colocam em diferentes posições neste mesmo terreno.

Primeiramente, no domínio da teoria. Enquanto Vertov, na modernista atmosfera artística dos manifestos e **axiomas das duas primeiras décadas do século XX** publica diversos textos subsidiando suas opções estilísticas, Santiago Álvarez, apesar de cunhar termos como “informaturgia” ou infomentalurgia”, dentre algumas outras variantes de nomenclatura, é quase sempre muito evasivo nas suas colocações sobre os princípios conceituais que regem seus filmes. Não raramente ele foi instado nas entrevistas a teorizar sobre o resultado de suas obras. Ocasões em que reafirmava algo equivalente ao que foi dito na Revista *Cuba internacional* em 1979: “É inquestionável que muitos falam sobre meu estilo peculiar de trabalho. Posso assegurar-te que não tenho estilo. Os resultados de minhas realizações não são mais do que a confrontação com a realidade nacional e internacional. [...] Mas meu suposto estilo é a vida. Ela é que dita meu trabalho” ⁴⁶ (ÁLVAREZ apud ARAY, 1983, p. 292, tradução do autor). Enquanto que em outras oportunidades restringia todo seu trabalho a um raciocínio mais político do que cinematográfico:

O cinema não é apenas de estilo estilos ou formas de expressão, também é um problema ideológico. Sem uma consequente tomada de posição frente a esses problemas não haverá jamais uma cinematográfica verdadeiramente revolucionária e

⁴⁵ El periodismo cinematográfico, al acercarse a la realidad como noticia, enriquece el lenguaje del cine documental. Porque el cine documental actual no existe sin una cuota elevada de periodismo. El empleo de las estructuras de montaje permite que la noticia originalmente filmada se reelabore, se analice y se ubique en el contexto que la produce otorgándole mayor enlace y una permanencia casi ilimitada.

⁴⁶ Es incuestionable que muchos hablan de mi estilo peculiar de trabajo. Puedo asegurarte que no tengo estilo. Los resultados de mis realizaciones no son más que la confrontación con la realidad nacional e internacional. [...] Pero mi supuesto estilo es la vida. Ella es la que dicta mi trabajo.

a serviço das causas mais progressistas da humanidade. Jamais um jornalista ou cineasta despojado de militância revolucionária pode refletir e transmitir a barbárie e o genocídio que em muitas latitudes comete nosso inimigo principal, o imperialismo norte-americano e seus aliados⁴⁷ (ÁLVAREZ (b), 1988, p. 119, tradução do autor).

Na obra vertoviana, enquanto muitos de seus aspectos refletiam o espírito das vanguardas artísticas que circulavam pelas capitais europeias, a produção de Santiago, muito em virtude do momento histórico e de sua formação eclética, não recebia influência externa de escolas ou de algum pensamento artístico organizado. A base vinha das iniciativas individuais, cineastas proeminentes que deram treinamentos e compartilharam vivências naquela Cuba revolucionária, como os já citados Marker, Varda, Ivens e outros. Todos alinhados por laços ideológicos, mas não consensuais a respeito de um conceito para cinema político. Por isso observa-se que, enquanto Vertov mergulhou na revolução bolchevique para alimentar sua reinvenção de cinema, Santiago Álvarez, quase antagonicamente, adotaria o cinema como um veículo para expressão de suas proposições político-revolucionárias.

Para Vertov, suas produções, como *Cine-olho* ou a série *Kino-Prava*, eram a aplicação de uma metodologia que preconizava o estímulo a uma instrumentalização cinética coletiva. Havia a ambição de se difundir por todo o território soviético pequenas equipes de documentaristas. Mesmo mencionando que em determinadas etapas de produção haveria a necessidade de uma “aprovação do Partido”, os pressupostos básicos para a efetivação do Kino-olho como método passavam por popularizar o acesso à tecnologia audiovisual e a produção de informação criativa, superando, inclusive, a distinção entre arte e trabalho,

Todas as pessoas – em maior ou menor grau – são poetas, artistas, músicos, etc. Ou não há poetas, artistas ou músicos em tudo. Um milionésimo da inventividade de cada pessoa no trabalho diário já contém em si um elemento de arte, se estamos a contar com essa indicação... não há distinção entre o trabalho artístico e não artístico⁴⁸(VERTOV apud HICKS, 2007, p.18, tradução do autor).

Entretanto, na URSS, em 1925, o jornalismo e a comunicação em geral já

⁴⁷ El cine no es sólo cuestión de estilos o fórmulas expresivas, es también un problema ideológico. Sin una consecuente toma de posición frente a estos problemas no habrá jamás una obra cinematográfica verdaderamente revolucionaria y puesta al servicio de las causas más progresistas de la humanidad. Jamás un periodista o cineasta despojado de militancia revolucionaria podrá reflejar y transmitir la barbarie y el genocidio que en muchas latitudes comete nuestro enemigo principal, el imperialismo norteamericano y sus aliados.

⁴⁸ All people – to a greater or lesser extent – are poets, artists, musicians etc. Or there are no poets, artists or musicians at all. A millionth of the inventiveness of every person in everyday work already contains within it an element of art, if we are to reckon with that label...there is no distinction between artistic and non-artistic labour.

sofriam um processo de centralização que abandonava qualquer interesse em absorver diferentes posições que rotineiramente afluíam nas imensas extensões territoriais que abarcavam todas as repúblicas. Para garantir a unificação em torno da informação, a imprensa transforma-se em uma via única, cujo centro emissor seriam as deliberações do Partido (HICKS, 2007). Um ambiente que confronta diretamente com os objetivos descentralizantes contidos nas conjecturas do *Kino-olho*. Portanto, muitas das críticas recebidas à época por Vertov em torno de sua excessiva linguagem experimental não deixavam de ser também resistências dissimuladas à forma descentralizada de comunicação que ele propunha.

Ao trazer esta questão da autonomia criativa para o ambiente cubano, nota-se que nos créditos das equipes que conduziam as produções do ICAIC, sob a coordenação de Santiago Álvarez, encontra-se de forma recorrente diversos personagens que foram capazes de imprimir sua marca com distinção ao longo de anos de trabalho. Como alguns exemplos já mencionados está a montagem de Norma Torrado, Idalberto Gálvez (*Now!*, *Cerro Pelado e Hanói*, *Martes 13*, *Hasta la Victoria Siempre*, LBJ) e Miriam Talavera (*El Primer Delegado*, *Mi Hermano Fidel*); a Câmera de Iván Nápoles (*Hanói*, *Martes 13*) e Pepín Rodríguez (L.B.J.); além das músicas e sonoridades criadas por Leo Brower, que a partir de 1969 conduz o *Grupo de Experimentación Sonora*.

Mas no mundo em que se insere a obra de Santiago, considerando majoritariamente a primeira década da revolução, respiravam-se ainda os ares da “política dos autores”, ou seja, que valorizava a expressão da autoria, mesmo trabalhando-se sob uma égide socialista que combatia o individualismo. Cabe lembrar também que o papel centralizador desempenhado pelo ICAIC, previsto desde sua inauguração em 1959, na sua concepção e estrutura organizacional, o afastava ainda mais de qualquer quimera vertoviana relacionada a uma produção autônoma.

Tanto nos créditos hierarquizados, como nas bibliografias, ou mesmo nas homenagens, nota-se que o reconhecimento ao trabalho coletivo não é constantemente sublinhado. Em vida, eventualmente o próprio diretor reconhecia o valor da equipe que o amparava. Como neste caso, em que se recorda de Iván Nápoles, o cinegrafista que o acompanhou por difíceis condições de trabalho,

inclusive sob bombardeio no Vietnã,

Em geral, as filmagens são feitas por um binômio Alvarez-Nápoles; Ivan Nápoles, excelente cinegrafista com quem temos uma grande afinidade. Embora, é claro, há um pequeno e magnífico coletivo que participa da edição, da montagem, do som, etc. Mas talvez um dos auxiliares mais eficazes que eu tenho é a mesa de animação e a equipe de trucagem ótica⁴⁹ (ÁLVAREZ apud ARAY, 1983, p. 293, tradução do autor).

E, curiosamente, quando em 2009 o *Noticiero ICAIC Latinoamericano* foi reconhecido pela UNESCO como acervo a ser incorporado como “Memória do Mundo”⁵⁰, o memorial descritivo que o inscrevia ao título acentuava suas qualidades pessoais para a função de diretor:

A equipe do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* foi formada por pessoas com pouco treinamento e sem nenhuma experiência cinematográfica anterior. Seu diretor e cineasta principal, Santiago Álvarez, era um homem com uma sólida base na cultura e na política. Ele estudou Medicina, Filosofia e Literatura espanhola na Universidade de Havana; Psicologia na Universidade de Columbia e inglês na Escola Jefferson, ambos em Nova Iorque⁵¹ (MEMORY OF THE WORLD REGISTER ORIGINAL NEGATIVES OF THE NOTICIERO ICAIC LATINOAMERICANO - Ref N° 2008-41, 2008, p. 2, tradução do autor).

Enfim, observa-se que as aproximações e os distanciamentos entre os dois autores dependem em muito do ângulo da abordagem. Quaisquer oscilações na “profundidade de campo” podem forçar tendência mais na direção de uma ou outra. De qualquer forma, a seguir, aproveita-se esta argumentação para incrementá-la, via outra conexão com Vertov, mais indireta, que resvala pela concepção de arte política e engajamento: uma conscientização que chegou a Santiago Álvarez por intermédio do holandês Joris Ivens, outro importante nome do cinema militante no século XX.

⁴⁹ En general las filmaciones realizadas están creadas por un binomio: Alvarez-Nápoles; Iván Nápoles, excelente camarógrafo con el que tenemos una gran afinidad. Aunque, por supuesto, existe un pequeño y magnífico colectivo que participa en la edición, el montaje, el sonido, etc. Pero quizás uno de los auxiliares más efectivos que tengo sea la mesa de animación y el equipo de trucaje óptico.

⁵⁰ O Memorial descritivo que fez a solicitação junto à Unesco está em anexo: MEMORY OF THE WORLD REGISTER ORIGINAL NEGATIVES OF THE NOTICIERO ICAIC LATINOAMERICANO - Ref N° 2008-41.

⁵¹ The crew of the *Noticiero ICAIC Latinoamericano* was formed by people with little training and without any previous film experience. Its director and main filmmaker, Santiago Álvarez, was a man with a solid background in culture and politics. He studied Medicine, Philosophy and Spanish Literature at the Havana University; Psychology at the University of Columbia and English at the Jefferson School, both in New York.

2.1 - A presença de Joris Ivens e a concepção de um cinema político

Dziga Vertov morreu em 1954, ano em que Santiago Álvarez dividia seu tempo trabalhando no acervo musical Rádio e Televisão CMQ e frequentando a *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, cujos membros formariam os quadros do ICAIC anos depois; ainda seis anos antes da vinda dos vários cineastas estrangeiros que queriam conhecer de perto a façanha dos jovens de Sierra Maestra. Talvez se estivesse vivo, Vertov também teria visitado a Ilha para compartilhar suas experiências do *Cine-olho*. No entanto, as menções que Santiago fez a Vertov em seus depoimentos sempre foram indiretas, muitas vezes estimuladas pelos próprios entrevistadores, que insistiam nas conexões entre as duas trajetórias. Porém, dentre os muitos nomes de destaque que vieram conhecer a revolução *in loco*, houve um que foi referência para Santiago e acabou indiretamente por compartilhar algo do ideário do diretor de *O homem com a câmera* nas suas visitas à Cuba, o qual ele havia conhecido no início da década de 1930. Assim, abre-se outra maneira de cotejar a relação entre Álvarez-Vertov, esta por um viés mais indireto, no episódio originado pela visita do cineasta holandês Joris Ivens (1898-1989)⁵².

Em entrevista dada no ano de 1995, Álvarez colocou Ivens como sendo seu documentarista preferido, sua referência, e também como sendo o interlocutor que muito o influenciou a respeito do alcance político da realização cinematográfica. “Nossas conversas eram fundamentalmente sobre cinema, e quase sempre coincidíamos em nossos critérios. Estabelecemos uma relação de estreita amizade” (ÁLVAREZ apud

⁵² Cineasta precoce, Georg Anton Henri Ivens, conhecido como Joris Ivens (1898-1989) começou a fazer seus filmes antes dos 13 anos de idade ainda no ambiente doméstico. Em 1927 é co-fundador da Sociedade de Cinema da Holanda, a *FilmLiga*, que produzia e estudava a técnica cinematográfica em suas possibilidades criativas. Filmou ao longo da vida mais de 50 documentários por todos os cinco continentes, da URSS, China aos EUA, definindo os princípios de um cinema engajado em causas políticas. Concebeu uma linguagem para o documentário que transitava entre o poético e o político. Do experimental não-narrativo como em *Chuva* (Holanda, 1929) e *A Ponte* (Holanda, 1928); passou pelo registro de fatos históricos como *Terra de Espanha* (USA, 1937), um retrato da Guerra Civil Espanhola; pelo programa de eletrificação rural do *New Deal* nos EUA, *Power and the Land* (EUA, 1940) até as consequências humanitárias causadas pela Guerra do Vietnã em *Paralelo 17* (França, 1968) dentre muitos outros episódios históricos. Seu último filme, *Uma história do Vento* (França, 1988), como um testamento cinematográfico, mistura ficção e documentário com elementos da história cultural da China que pontuam uma investigação poética sobre o vento, que além de fenômeno da natureza, transforma-se em metáfora de sua própria existência como testemunha do século XX. Um tema (o vento) que já havia sido trabalhado de forma poética em *Pour le Mistral* (França, 1965). Como último projeto fecha um ciclo, recuperando traços de um cinema de poesia inerente às suas primeiras experiências cinematográficas que, com diversas intensidades, nunca deixaria de compor suas obras. Fonte: Web site da *Fundação Europeia Joris Ivens*: <http://www.iven.nl>.

MORALES, 2008, p. 55)⁵³. Assim como fez Santiago Álvarez, construindo um imaginário cinematográfico revestido por ideais e convicções, Ivens ao longo de sua extensa carreira, desenvolveu-se por diferentes formas de documentário, sem abrir mão de construir mundos para o espectador com os materiais que coletava com sua câmera. Referindo-se ao filme *A Ponte* (1928), seu primeiro sucesso internacional ainda de sua fase mais experimental e não militante, Ivens sintetiza este pensamento ao proferir que a "[...] grande tela não é uma janela através da qual se olha o mundo, ela é um mundo em si"⁵⁴(IVENS apud STUFKENS, 2009, p. 20). Santiago também seguiria na direção de construir mundos, principalmente explorando os efeitos cognitivos oferecidos pela montagem aliados à intensidade do testemunho da imagem-câmera.

A aproximação de Ivens com o cinema político inicia-se nos anos 1930, período em que duas tendências no documentário predominavam. De um lado a reconstrução e encenação de situações em cena obedecendo a um roteiro previamente estruturado (Flaherty), e de outro a que buscava capturar a “vida de improviso”, inaugurada pelo cinema de Vertov, dando mais liberdade para a equipe documentarista adentrar a realidade respaldada por algumas premissas que transpassavam a montagem, etapa determinante na construção de um sentido para toda aquela experiência. Quando Joris Ivens viajou à União Soviética pela primeira vez, em 1930, esta linha vertoviana já estava sendo fortemente questionada pela doutrina do realismo socialista que se impunha. Uma conjuntura que se reflete em seu filme *Song of Heroes*⁵⁵ (URSS, 1933), um produto de propaganda feito naquela ocasião sob patrocínio do governo soviético que, por entre um roteiro pré-determinado, fazia prevalecer a encenação, enfocando a produção siderúrgica socialista na cidade de Magnitogorsk.

Esta experiência na União Soviética, apesar das limitações no campo da linguagem documentária, decorrentes da política cultural, foi determinante para o seu afastamento do cinema experimental que dialogava mais com a produção das vanguardas artísticas, fazendo com que o cinema engajado às questões políticas e sociais marcasse toda sua carreira dali em diante.

⁵³ “Nuestras conversaciones eran fundamentalmente sobre cine, y casi siempre coincidíamos en nuestros criterios. Establecimos una relación de estrecha amistad”.

⁵⁴ “Die Kinoleinwand ist kein Fenster, durch das man sich die Welt anschaut, sie ist eine Welt für sich”.

⁵⁵ Título original: *Pesn o Gerojach, Komsomol* (URSS, 1932).

Mesmo enveredando pelo modo de encenação em seu primeiro projeto soviético, provavelmente uma concessão para a viabilização do filme, alguns autores enxergam que a aproximação com Vertov viria a influenciar o documentarismo de Ivens de alguma maneira. Segundo Jeremy Hicks, é provável até que alguns “enquadramentos vertovianos” tenham chegado anos depois ao público do continente americano pela sua presença nas obras de Ivens que foram lá realizadas. Como exemplo, a sequência de irrigação de *Terra espanhola* (EUA, 1937) semelhante à construção da barragem em *Décimo primeiro ano* (URSS, 1928) de Vertov, que, por sua vez, é muito semelhante a uma sequência em *Three Songs of Lenin* em 1934.

Na foto à esquerda Dziga Vertov em encontro com Joris Ivens na URSS em 1931. Na foto à direita Joris Ivens conversa com Santiago Álvarez em Leipzig, Alemanha Oriental, s/d.⁵⁶

Convidado na condição de mestre, a principal lição que Joris Ivens deixou em Cuba foi a de instigar uma postura consciente do documentarista em relação ao seu objeto de investigação. Em Setembro de 1960, no mesmo dia em que chegou a Havana (SCHROOTS, 2000), participou de um encontro com as equipes de produção do ICAIC na qual destacou, além de alguns aspectos técnicos sobre cinema, a relevância do artista na condução de um processo revolucionário. A consciência de sair em direção ao real para formar um discurso sobre ele, usando o documentário como instrumento analítico de realidades capacitado a tecer posições e, assim,

⁵⁶ Foto à esquerda extraída de: VERTOV, Dziga. *The Vertov Collection at the Austrian Film Museum (Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum)*. Viena: Filmmuseum Cinema Publikationen, 2006. p. 89. Foto à direita extraída de: LABAKI, Amir. *Olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Álvarez*. São Paulo: Illuminates, 1994. p. 88.

reinventá-las. Fazer com que o filme surja no embate entre cineasta e mundo, o que faz da obra documentária uma resultante dialética deste enfrentamento.

Entusiasmado com aquilo que via, Ivens envia o filme *Carnet de Viaje* com dedicatória nos créditos a seu amigo Charles Chaplin, que desde os anos 1950 vivia na Suíça, após seus problemas políticos com o governo dos EUA. Mas, um tempo depois, Ivens se arrependeria da dedicatória desautorizada, escrevendo novamente a Chaplin: "Foi no meu entusiasmo sobre tudo o que eu tinha visto e sentido em Cuba e admiração infinita pelo seu grande trabalho que me dirigi a você pessoalmente neste filme. Espero que você possa entender e perdoar a minha impulsividade nesta iniciativa"⁵⁷ (IVENS apud SCHOOTS, 2000, p. 266, tradução do autor).

Com *Carnet de Viaje* (Cuba, 1961) e *Pueblo Armado* (Cuba, 1961), seus dois filmes produzidos na Ilha, Ivens dá continuidade a um ativismo cinematográfico internacional, fomentando com fins políticos uma prática cinematográfica sem a imposição de modelos pré-concebidos. Se no primeiro curta-metragem ele faz uma espécie de *road movie* que serve como registro de suas impressões como recém-chegado, seu segundo filme, *Pueblo Armado*, aborda as dificuldades enfrentadas com o treinamento militar de camponeses, com o intuito de destacar a forte participação popular na defesa de Cuba. O núcleo do filme é sobre uma operação antiguerrilha na região de Escambray, terminando numa sequência de soldados em marcha, para reiterar o preparo do país a qualquer eventualidade. De certa maneira, preconiza o receio do que ocorreria poucos meses depois com a tentativa de invasão da Playa Girón.

Além de manter-se como consultor do ICAIC, em 1962 Ivens também trabalhou diretamente para o exército cubano a partir de um convite feito por Osmany Cienfuegos, irmão de Camilo, um dos guerrilheiros de Sierra Maestra que, naquele momento, era um dos líderes militares. A ideia era que Ivens orientasse os soldados sobre o uso correto da câmera cinematográfica. A finalidade era a de que, se houvesse uma nova tentativa de invasão, tudo pudesse ser registrado no calor do combate, ou seja, de uma maneira recontextualizada militarmente, lembra o

⁵⁷ "It was in my enthusiasm about everything I had seen and felt in Cuba and infinite admiration for your great work that I addressed you personally in this film. I hope that you can understand and forgive me my impulsiveness in this matter".

pensamento vertoviano, de estimular a descentralização da produção audiovisual.

Mas, segundo revela Schoots (2000), Ivens ocultou esta experiência durante 20 anos devido a uma legislação holandesa que proibia seus cidadãos de dar qualquer forma de apoio, ou ter qualquer forma de vínculo, com algum exército estrangeiro. Então, enquanto durante um certo tempo se achou que Ivens percorria a América Latina em busca de temas para seus novos filmes, na verdade ele estava numa fazenda chamada “Frank Paiz School”, que havia sido expropriada dos tios do ditador Fulgêncio Batista, treinando entre 40 e 60 soldados para o manuseio correto do equipamento de filmagem. Ivens pediu seis meses para o treinamento, mas Castro retrucou, dizendo que um mês seria suficiente, pois precisava de “soldados, não artistas”. Então estabeleceram que dois meses seria o período necessário para a capacitação destes inusitados “soldados-câmera” (SCHOOTS, 2000).

O biógrafo Hans Schoots também conta que o curso simulava situações de combate com imitações de câmera, feitas de madeira, pois havia apenas uma câmera real para as instruções de filmagens, um modelo Paillard 16 mm. O intuito era fazer com que os soldados em batalha pudessem produzir imagens com a mesma desenvoltura com que atirariam nos potenciais inimigos invasores. Um dos exercícios era que, após um combate simulado, eles se reunissem para contar que cenas imaginárias haviam registrado com suas câmeras de madeira, e Ivens ficava impressionado ao se deparar que cada soldado havia “filmado” uma sequência completamente diferente do mesmo combate. Nos anos seguintes, alguns destes alunos foram aproveitados nas produções de filmes de treinamento do exército e também na documentação de ações militares em países como Etiópia e Angola.

Partindo desta experiência em Cuba, Ivens continuaria com suas investidas clandestinas pelo ensino de cinema, que só não foram adiante pelo cenário inóspito criado com a ascensão das ditaduras militares latino-americanas. A partir de contatos em diversos países latino-americanos, como Chile, Venezuela, Colômbia e Guatemala, começou a organizar um curso de cinema voltado para ação política na América Latina, com base em Havana. Na clandestinidade, o equipamento para os cursos foi comprado em mercados alternativos da Cidade do México, com o apoio financeiro de países do Leste Europeu. Segundo ele: “Não houve nenhuma base legal à nossa existência em Havana. Se alguém perguntava o que fazia davam uma

resposta extremamente vaga: ‘oh, Ivens está nos ajudando a filmar’” (IVENS apud SCHROOTS, 2000, p. 271).

A presença de Ivens também foi um estímulo para que seus colegas cubanos filmassem a revolução sem se apegarem em demasiado a técnicas e estilos pré-concebidos (WAUGH, 1980). Foram encorajados a confiar em seus próprios métodos e acreditar em suas motivações ideológicas para atingir feitos estéticos. Conselhos que podem ter vindo de sua experiência negativa com a burocratização e o dogmatismo vivido na Alemanha Oriental, pouco antes de ir a Cuba (WAUGH, 1980). O diretor holandês insistia para que evitassem se tornar “burocratas da câmera” e trocassem a vida no interior dos estúdios pela “acumulação deste urgente e imediato material”, filmando tudo o que acontecia para nutrir aquela nova cinematografia nascente. Portanto, a intensidade da passagem de Joris Ivens por Cuba, se deixou alguma herança, e o reconhecimento de Santiago Álvarez demonstra que sim, não foi necessariamente formalista, ou seja, não foi reduzida a instruções sobre composição de enquadramentos, nem na exploração dos efeitos dramáticos que a montagem inspirada pelas primordiais acepções de Kulechov⁵⁸ é capaz.

Talvez o mais importante herdado pelo documentarista cubano foi a introjeção de algumas formulações que, se tinham suas reminiscências em Vertov, foram consolidadas pelo entusiasmo de Ivens. E, dessa maneira, a força gravitacional do processo revolucionário convergiu esta disposição para uma linguagem cinematográfica que hábil a dar sustentação às novas representações. Uma figuração que seduzisse e oferecesse possibilidades além do efeito discursivo, dentro de um espectro coletivo que representasse tanto o campo material, com reformas e transformações nas estruturas sociais, como o subjetivo, fortalecendo a idealização de uma nação independente.

⁵⁸ Lev Vladimirovitch Kulechov (1899-1970) foi diretor de cinema e pioneiro na teoria da montagem baseando-se na nascente linguagem cinemática norte-americana que, aliada a seus experimentos, serviram para formular um princípio que ficou conhecido como *Efeito Kulechov*. Também conhecido como *Efeito K*, pode ser resumido pela constatação de que o significado de uma imagem é influenciado pela imagem que a precede e pela que a sucede. O fluxo desta composição seria então o responsável pelo efeito lógico e dramático necessário ao enredo. Para Kulechov, “[...] a idéia de montagem está associada à habilidade do cineasta em analisar a ação a ser representada. Cada cena, sem ferir o princípio básico de “impressão de realidade”, deveria ser segmentada em grande número de visões parciais (os planos), de modo a selecionar, para o espectador, os elementos essenciais a serem observados, ordenando a sequência de imagens de forma a dar à platéia as respostas que, a cada momento, ela procura” (XAVIER, 2008, p. 20).

CAPÍTULO 3 – NEM VERDADE, NEM DIRETO: MÚSICA E EMOÇÃO NA PERSPECTIVA DIALÉTICA DE UM “*PELICULERO*”

Neste capítulo se tratará de alguns traços que diferenciaram a obra de Santiago Álvarez em termos de renovação de linguagem nos anos 1960, auge da intensificação do compromisso entre a arte cinematográfica cubana e o processo revolucionário, presentes nas experiências da ficção, mas, principalmente, do documentário. Neste cenário de transição, foi identificado na obra de Santiago Álvarez o momento em que a articulação entre música e emoção começa a torna-se elemento constituinte de seus filmes, o que aconteceu mais precisamente a partir de 1963, com um *noticiero* sobre a morte e os rituais fúnebres do cantor cubano Benny Moré (1919-1963), o *Bárbaro del Ritmo*. Mais adiante serão apontados alguns aspectos que o fizeram reconhecido pelo seu agenciamento de elementos informacionais das mais variadas origens, os quais estão no cerne dos curtas-metragens, como *NOW!* (1964) e *L.B.J.* (1968), classificados aqui, tanto em forma quanto em conteúdo, como um prototípico cinema de confronto gestado na atmosfera dos anos 1960.

A presença do cinema no cotidiano cultural cubano não tem início com a Revolução. As primeiras projeções são do século XIX e Havana caminhava no mesmo ritmo que os outros centros urbanos latino-americanos onde o cinema chega disputando a atenção do público com outras formas de entretenimento populares, como o circo. Em 1897, o teatro Irijoa – futuramente teatro José Martí – é adaptado para projeções. Em 1902 surge a primeira sala dedicada exclusivamente ao cinema, a *Florodora* (PARANAGUÁ, 1984). É desta época também o reconhecido primeiro cineasta cubano, Enrique Diaz Quesada, que em 1906 filmou *El parque de Palatino*.

Até 1959, a produção cubana está acima da média de toda região do Caribe, o que não chega a ser um mérito a destacar, pois a produção regular nos países circundantes era escassa, em alguns casos praticamente nula (GETINO, 2007). Na América Central o que predominava era a fragmentação, a ausência de

comunicação entre os mercados e a tendência a olhar para fora, para Estados Unidos principalmente, mas também para Europa, pela facilidade idiomática. No Panamá, *El mandado* é o primeiro filme de ficção em película feito, somente em 1998, um média-metragem em 16 mm que fala dos maus tratos cometidos contra crianças, realizado pela cineasta Pituka Ortega-Heilbron, após ter estudado cinema nos EUA.

Normalmente, a aproximação entre a região do Caribe e a produção de cinema ocorreu na forma de cenário e fornecimento de mão de obra barata para as produções estrangeiras. Países como Jamaica e Porto Rico são reconhecidos por seus escritórios especializados em fornecer esse tipo de serviço.

Cuba começou a se descolar radicalmente deste quadro a partir da revolução de 1959. Dados de 2007 mostram que foram produzidos, desde 1959, 120 longas-metragens, 820 documentários, 12 média-metragens e 1200 cinejornais (GETINO, 2007). No total, foram mais de 2000 filmes, vistos por mais de 50 milhões de espectadores – número significativo para um país de pouco mais de 11 milhões de habitantes. Muito do incremento nestes números veio pela ajuda do *cine-móvil*, uma iniciativa criada em 1961 pelo Departamento de Divulgación Cinematográfica, para levar a exibição de filmes de ficção, cinejornais e documentários a locais que não possuíam salas de projeção, adentrando os rincões da Ilha. Tal iniciativa foi retratada no curta-metragem *Por primera vez* (1967) de Octávio Cortázar, conforme mencionado no capítulo anterior. Neste mesmo ano, um dos filmes mais assistidos foi uma produção local dirigida por Julio Garcia Espinosa, *Las aventuras de Juan Quinquín* (1967), que teve mais de 500 mil espectadores.

Dentre os diversos filmes exibidos nas áreas rurais pelos *cine-móvil*, muitos tinham os créditos de Santiago Álvarez como diretor do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, o cinejornal oficial da Ilha. O denominado por ele “cinema-urgente” seguiu à risca os preceitos demandados pela Revolução tanto nos temas quanto, principalmente, na sua forma narrativa. Em seus filmes a presença de um discurso incisivo e muitas vezes carregado de ironia e sarcasmo era comum, porém, mais constante na sua fase sessentista, quando evitou a chamada “voz de deus” (NICHOLS, 1991) e, assim, propôs um modo expositivo diferente da tradição desenvolvida desde os anos 1930 na Inglaterra por John Grierson a

frente da GPO⁵⁹ e incorporada quase como um modelo de enunciação estatal. Na verdade, muitos de seus filmes se parecem com uma espécie de reflexão feita com a manipulação e consequente reacomodação de sentido para imagens de arquivo que originalmente eram feitas para os cinejornais. Isto relativamente tanto a assuntos correntes do cotidiano nacional como da política internacional.

Sob a direção de Álvarez foram produzidos mais de 600 cinejornais, 96 filmes e 3 vídeos, com destaques para alguns, como o premiado *Ciclón* (1963) que, como foi descrito no capítulo anterior, sem fazer uso da esperada e didática voz over, registrou o drama da superação pelos estragos provocados pelo furacão Flora e a mobilização da população e governo diante daquela, adversidade; *Hanoi, martes 13* (1967), que cria um contraste profundo entre a calma da rotina laboral vietnamita e um ataque aéreo na Guerra do Vietnã, contrapondo uma situação à outra, filmado *in loco*; *L.B.J.* (1968), uma ácida crítica ao presidente norte-americano Lyndon Johnson, que será melhor analisado na parte final deste capítulo; *79 Primaveras* (1969), uma homenagem ao líder Ho Chi Minh e ao empenho do povo vietnamita na Guerra; *El sueño del pongo* (1970), curta-metragem baseado em um conto de forte cunho social do escritor peruano José María Arguedas, além de tantos outros filmes que enveredaram, em diversas metragens, pelas mais distintas temáticas.

Álvarez produziu naquele período um cinema que se alimentou da realidade, mas sem adotar uma perspectiva mimetista, e sim pelo viés de uma

⁵⁹ O escocês John Grierson (1898 – 1972) foi um dos pioneiros na prática do documentarismo, tanto na Inglaterra quanto, posteriormente, no Canadá, em 1938, com a *National Film Board*. Reconhecido por ter sido quem cunhou o termo “documentário”, ao referir-se numa crítica ao filme *Moana* de Robert Flaherty, para o jornal *New York Sun* em 1926, período em que passou pelos EUA. Em 1932, no ensaio “First Principles of Documentary” coloca, dentre outros aspectos, que este novo gênero poderia ser uma nova forma artística, e que o ator “real” e a cena “real” seriam os veículos mais adequados para interpretar o mundo moderno que se descortinava. Grierson acreditava no poder do documentário com instrumento de desenvolvimento social, tanto no campo da educação quanto no da mobilização cívica, criticando o cinema voltado apenas ao entretenimento. Em 1927, ao voltar para Inglaterra, põe em prática estes princípios ao ser contratado, temporariamente, como assistente de produção de filmes da Empire Marketing Board (EMB), agência governamental voltada às relações comerciais dentro do então Império Britânico. Após o sucesso do primeiro filme *Drifters* (1929), em parceria com o cinegrafista Basil Emmott, sobre os pescadores de arenque no Mar do Norte, Grierson voltou-se à produção e administração do departamento, montando uma equipe que incluía nomes como Basil Wright, Edgar Anstey, Stuart Legg, Paul Rotha, Arthur Elton, Humphrey Jennings, Harry Watt e o brasileiro Alberto Cavalcanti, grupo que ficou conhecido como *British Documentary Film Movement*, contando com eventuais colaborações do pioneiro norteamericano Robert Flaherty. Em 1933, com o fechamento da EMB, Grierson e seu grupo passam para o General Post Office (GPO), departamento responsável pelos correios do Reino Unido. A então GPO Film Unit, produziu filmes que ficaram marcados na história do documentarismo, dentre eles *Night Mail* (Basil Wright; Harry Watt, 1936), *Coal Face* (Alberto Cavalcanti, 1935) e *The Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934); aí permaneceram até 1940, quando a GPO passou para o controle do Ministério da Informação. Fontes: HARDY, Forsyth (org.). *Grierson on documentary*. Londres: Faber and faber, 1979; BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of non-fiction film*. Nova York: Oxford University press, 1979.

representação assumida, em que foi capaz de interpretar e re(a)presentar histórias, personagens e situações. Como na célebre definição de John Grierson, ele realmente propôs e realizou “um tratamento criativo das atualidades”⁶⁰ (HARDY, 1979, p. 11). Ou seja, assumiu o papel de um gerador de discurso sobre o mundo histórico inserindo-se nele, ou, como ele mesmo afirmava: “[...] para mim a realidade é uma ficção constante. Gosto de ver filmar e elaborar, a mim me interessa registrar e participar dessa realidade. Eu não gosto que alguém me conte a história, gosto de participar dela” (ÁLVAREZ apud LABAKI, 1994, p.71).

Esta forma de enunciação cumpriu seu papel ao longo da primeira década de implantação da revolução cubana, fazendo com que, de várias maneiras, a representação da realidade tivesse de ser confrontada pela “realidade da representação”, como ocorre com algumas práticas do documentarismo reflexivo (NICHOLS, 1991, p. 63). Um compromisso que marcou definitivamente sua filmografia e o fez estar em sintonia com as outras expressões artísticas que se reformulavam nos primeiros anos de revolução, até mesmo com o design gráfico cubano, internacionalmente reconhecido pelos cartazes cinematográficos⁶¹. É possível imaginar alguns de seus curta-metragens, como *L.B.J.* (1968) e *NOW!* (1965), como modelos próximos de um “cine-cartaz”, no sentido de metáfora para um material comunicacional de ampla penetração, síntese imagética e alta persuasividade, que tão frequentemente esteve presente ao longo do século XX, tanto nas manifestações de cunho político e ideológico, quanto nas propagandas de guerra.

Porém esta adesão incondicional aos valores revolucionários não o isentava de receber críticas. Uma delas veio do cineasta brasileiro Glauber Rocha, que numa carta a Alfredo Guevara em 1969, em determinado trecho diz que os “[...] filmes de Santiago agitam mas não informam: a ideologia, sendo repetitiva, diminui o interesse dos filmes. Apesar disso Santiago é quem mais está perto de um cinema

⁶⁰ “the creative treatment of actuality”.

⁶¹ Como descreve Richard Hollis em *Design Gráfico: uma história concisa*: “A revolução cubana de 1959 liberou uma notável onda de energia gráfica, visível especialmente na torrente de pôsteres produzidos. Os pôsteres anunciavam eventos culturais (filmes, balés e atrações folclóricas), convocavam as massas para comícios públicos e proclamavam as realizações revolucionárias. [...] Empregavam uma inspirada mistura de técnicas que remontavam aos trabalhos de Saul Bass, dos estúdios Push Pin e dos pôsteres tchecos e poloneses, e seu trabalho nada ficava a dever em termos de qualidade técnica de reprodução. Pelo contrário, muitos dos primeiros pôsteres foram impressos por meio de serigrafia, a partir de estênceis cortados manualmente pelos designers. [...] As fotos eram de alto-contraste (sem meios-tons), uma restrição que foi explorada com especial habilidade nos pôsteres de cinema criados por Eduardo Munoz Bachs e René Azcuy” (HOLLIS, 2010, p. 194).

materialista” (ROCHA apud BENTES, 1997, p. 466). Talvez a crítica de Glauber esteja no fato de que o cinema de Álvarez tenha evitado ao longo de sua trajetória a adoção de uma linguagem mais hermética. A objetividade jornalística do diretor de cinejornais contaminava a ação do documentarista revolucionário, e vice-versa, priorizando sempre a comunicação com o público. Uma preocupação similar à de um cronista que inventa uma linguagem sem perder a noção do valor contido naquilo que expressa, ou, como imaginava o próprio Álvarez: “para ser um bom documentarista tens de ser um bom jornalista”⁶².

É de se anotar que a expressão “cinema materialista” usada por Glauber Rocha na carta, já havia sido utilizada por alguns autores ao analisarem o cinema feito pelos diretores franceses Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, quando formaram o grupo *Dziga Vertov*, de 1968 a 1972 (DUBOIS, 2004). Um dado fortuito pela distância conceitual entre as duas propostas, mas que pode ser uma chave de auxílio na compreensão do agenciamento de elementos visuais e sonoros presentes na concepção de narrativa formulada por Santiago Álvarez, que, em alguns filmes de discurso mais incisivo, formavam ao longo da projeção um “palimpsesto cinegráfico” na percepção do espectador, fazendo com que camadas e mais camadas informacionais se sobrepusessem para, no conjunto, produzirem uma experiência estética e emocional, como em *Now!*, semelhante – pela orientação estruturante apenas – ao que perpassava o conjunto da obra de Godard e Gorin, como a leitura feita pelo teórico Philippe Dubois ao se referir ao grupo francês,

Não apenas mostrar as coisas, mas dizê-las, mostrar que as dizemos e dizer que as mostramos. A linguagem como matéria, como objeto exclusivo. Mesmo as imagens servirão para produzir linguagem, texto-imagem. Não se trata mais de contar e nem mesmo de representar, mas de apagar para (re)escrever, de decompor para ver se podemos (re)construir, de rasurar para (re)fazer. Trabalho de palimpsesto cinegráfico (DUBOIS, 2004, p. 270).

Nos anos 1960, muitas destas novas orientações tinham no seu cerne o rompimento com narrativas convencionais para revelar os elementos constitutivos da linguagem; a ideia era provocar e desafiar o entendimento do espectador ao questionar os limites do próprio meio. A premissa era de que uma autorreflexividade teria a capacidade de revelar o potencial ilusionista do cinema e suas implicações na

⁶² “[...] para ser un buen documentalista tu tiene que ser un buen periodista”. Frase extraída de depoimento que integra o DVD ANTOLOGIA DE SANTIAGO ÁLVAREZ, Vol. 1, Vídeo Icaic, Havana, 2009.

visão de mundo por parte do público, gerando um efeito de mobilização e posterior reação. No cinema cubano deste período, com enfoque na obra de Santiago Álvarez, esta postura vai aparecer de forma muito diluída, pois o entendimento do espectador, cubano ou não, sempre foi soberano. Um dos motivos justificadores é o de se tratar de um cinema que nasceu e sempre se manteve como uma impressão em película do “discurso oficial” da Revolução, mesmo tendo a “liberdade” do documentário em mãos, qualquer que fosse o tema por ele abordado.

Aqueles que enveredaram por uma ruptura mais aguda de linguagem, nas fronteiras da compreensão, evocando outras possibilidades de interpretação, contudo, foram severamente criticados, ou até mesmo proibidos de exhibir suas obras, servindo como exemplos o caso dos curta-metragens *P.M.* (Cuba, 1961) dirigido por Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez, e *Coffea Arábica* (Cuba, 1968) de Nicolas Guillén Landrián, cujas obras levantaram inúmeras discussões sobre a definição a respeito de uma “arte engajada”, não deixando de estarem revestidas por discordâncias políticas mais profundas além de disputas pessoais. (VILLAÇA, 2010, p. 51-59; p. 244-250).

Apesar de ocupar a mesma função ao longo de praticamente toda sua carreira produtiva dentro do ICAIC, por ser longa e diversificada, a produção Santiago Álvarez traz dificuldades para se estabelecerem elementos que a identifiquem por uma estilística bem definida e constante. Se há certa recorrência de elementos nas várias centenas de edições dos seus *noticeros*, foi em virtude das próprias características que demarcam a tipologia de um cinejornal, como vinhetas de abertura e encerramento, créditos, destaques para informação com base em parâmetros da prática jornalística, narração, tempo de duração, dentre outros mais. O que não ocorre de forma tão regular nos documentários, que foram para Santiago um espaço mais autoral e livre destas convenções citadas.

Como visto no capítulo anterior, o conjunto da obra de Santiago Álvarez foi um amálgama de diversas tendências do cinema moderno europeu, tão presente na Ilha por meio de cineastas, técnicos e intelectuais que lá visitaram. Suas experiências cinéticas guardam semelhanças ao que já vinha ocorrendo desde os anos 1950 no documentarismo mais experimental, como na produção do francês Chris Marker, da belga Agnès Varda e do húngaro Péter Forgács. Relembra-se que

tanto Marker como Varda estiveram em Cuba produzindo e compartilhando experiências, embora estas influências não transpareçam nos depoimentos explicitamente, isto porque, o grande propósito foi o de criar uma linguagem, como recorda com humor Julio García Espinosa,

Nós quisemos ser tão modernos no cinema como nos parecia ser moderna a Revolução como opção política. Então dizíamos: “O que é moderno no cinema deste momento?” Vínhamos do neorrealismo italiano e percebíamos que a realidade que estávamos vivendo não tinha nada a ver com a realidade da Itália pós-guerra. Então, qual era o cinema moderno neste momento? Era a nova onda francesa, era o cinema do autor, eram Bergman e Antonioni. Nós começamos a fazer filmes sobre a incomunicabilidade. Imaginem um cubano fazendo um filme sobre a temática de Antonioni (ESPINOSA, 2012, p. 28).

Portanto, foi um modo de fazer cinematográfico que refletiu muito o intenso contexto ideológico dos anos 1960, em que reverberavam críticas ferozes às formas clássicas de narrativa difundidas pelo cinema hollywoodiano. No meio intelectual, revistas francesas como a *Cahiers du Cinema* e *Cinéthique* foram protagonistas desta discussão pelos meios de comunicação (XAVIER, 2005), propondo uma visão estético/ideológica que questionava principalmente o “[...] modo de representação hollywoodiano, com suas regras de continuidade e montagem transparente, destinadas a envolver o espectador na ilusão de um espaço-tempo orgânico” (DA-RIN, 2006, p. 169). Um debate que não se restringia ao cinema ficcional, pois ao englobar o documentário, este também se abria às possibilidades de outro feito que,

Não satisfeito em simplesmente expor um argumento sobre seu objeto, o cineasta passa a engajar-se em um metacomentário sobre os mecanismos que dão forma a este argumento. No lugar de uma ênfase absoluta sobre os personagens e fatos do mundo histórico, o próprio filme afirma-se como fato no domínio da linguagem (DA-RIN, 2006, p.170).

Na atividade de documentarista, Santiago Álvarez fez suas obras serem sensíveis às temáticas e à conjuntura de onde elas emergiam. Algo que, segundo García Espinosa, não era uma exclusividade do diretor de *Now!*, mas um princípio intrínseco ao documentarismo cubano como um todo,

Para o tratamento não há uma orientação geral. Não existe uma orientação válida de uma vez para sempre. Esta se encontra, se descobre e desenvolve incessantemente dentro do contexto da realidade nacional e internacional, dentro de uma informação

cultural e política sistemáticas, dentro de um regime de discussões que incentivam a vida artística do ICAIC⁶³ (GARCÍA ESPINOSA et al, 1975, p. 117, tradução do autor).

Realizador de *El Megáno* (Cuba, 1955), autor do ensaio *Por un cine imperfecto* (1969), um dos textos basilares para o *Nuevo Cine latinoamericano*, e diretor do ICAIC entre 1982-1991, o cineasta Julio García Espinosa (1926-), reconhecia que a revolução foi mudando com o passar do tempo e que “suas exigências não cristalizam; crescem e se desenvolvem constantemente” e, por consequência, o documentário acompanhou este processo por meio de um “crescimento ideológico contínuo” (GARCÍA ESPINOSA et al, 1975). Espinosa também observou que, apesar deste compromisso com o objeto em foco ser a substância determinante na maneira de abordá-lo, fazendo com que a produção do documentário cubano, em um sentido mais abrangente, não tivesse uma estilística pré-determinada, mesmo assim, “Muitos de nossos documentários são impressionistas e direcionados principalmente para a emoção do espectador”⁶⁴ (GARCÍA ESPINOSA et al, 1975, p. 116), confirmando que o apelo emocional está entre um dos componentes recorrentes neste percurso.

A ideia de um “documentário impressionista” pode ser pensada por uma breve analogia com o que sucedeu nas artes plásticas europeias nos limiares do XIX, quando artistas como Claude Monet instauraram uma nova relação entre obra e objeto retratado, em que o produto artístico despertaria pela imersão da sensibilidade artística na natureza – neste caso, a sociedade – na maneira como o artista interpretaria as nuances dos fenômenos naturais, no caso, sua percepção política. Em 1987, numa aula magna proferida aos alunos da EICTV⁶⁵, Garcia Espinosa, ao complementar sua reflexão sobre como o cinema poderia ser repensado como um produto cultural que almeja uma universalidade, lembrou que, habitualmente, isto ocorria voltando-se às artes plásticas e à literatura, pois, “Há que se abrir o máximo possível o conceito de universalidade. Isso faz muita falta, porque, senão, o novo incentivo seguirá por dois caminhos habituais: inspirar-se na literatura

⁶³ Para el tratamiento no existe una orientación de tipo general. No existe una orientación válida una vez y para siempre. Esta se encuentra, se descubre y se desarrolla incesantemente dentro del contexto de la realidad nacional e internacional, dentro de una información cultural y política sistemáticas, dentro de un régimen de discusiones que motive la vida artística del ICAIC.

⁶⁴ “Muchos de nuestros documentales son impresionistas y dirigidos, fundamentalmente, a la emoción del espectador”

⁶⁵ Escuela Internacional de Cine e Tv de Santo Antonio de Los Baños.

para que o cinema tenha determinada transcendência ou inspirar-se nas artes plásticas” (ESPINOSA, 2012, p. 32).

Esta aspiração pelo internacionalismo também contaminou a linguagem dos documentários alvarianos pela necessidade crescente de inserção do Estado cubano na política internacional. Nesta mesma aula magna, Espinosa confirma que o documentarismo se tornaria nos anos seguintes uma forma de comunicação de alcance internacional, importante para a imagem da revolução fora das fronteiras da Ilha: “O documentário começou a cobrar uma dimensão nacional e internacional que o filme de ficção não conseguia ter, buscando seguir os passos do que se supunha ser as opções mais modernas disponíveis no mundo em matéria de cinema” (ESPINOSA, 2012, p. 28). Isto levou Santiago a ser, antes de tudo, um gestor no “controle da informação dramática” (SENNA, 2012) que estruturou obras que já tinham no seu bojo uma pretensão em “processar a matéria bruta da vida” numa escala de absorção muito grande e variada, considerando a diversidade do seu público. Um desafio explicado pelo diretor e roteirista brasileiro Orlando Senna, parceiro de Santiago na direção do filme *Brascuba* (Cuba; Brasil, 1987), ao tratar da metodologia de ensino da roteirização e produção de documentários na EICTV, na qual ele foi diretor, entre 1991-94:

[...] muito mais difícil do que realizar uma boa ficção, considerando-se que a condição demiúrgica do criador de ficções, seu poder de manipular a vida e a morte, os indivíduos e as sociedades, desaparece diante do feito concreto de algo que não depende de nossa vontade ou decisão, que está fora de nosso arbítrio. Processar a matéria bruta da vida em efeitos de atração, de empatia e expectativa, exige do roteirista, além de sua sensibilidade (ou talento, com queiram) especial, um treinamento dramatúrgico de campeão olímpico. Por isso existem tão poucos talentos nesse ofício, no caminho luminoso de Dziga Vertov, Jean Vigo, Robert Flaherty, Joris Ivens e Santiago Álvarez, que criou uma palavra nova para definir isto sobre o que estamos falando: 'informaturgia' (SENNA, 2012, p. 78).

Esta “informaturgia alvariana” corresponde à adoção de uma série de procedimentos que marcaram especialmente os primeiros anos de sua produção, e que foram sendo diluídos até quase desaparecerem nas décadas seguintes. É uma expressão oscilante, que em alguns momentos também será denominada pelo diretor como “documentalurgia”. Defini-la apenas como um conjunto de procedimentos é simplificá-la, melhor considerá-la como a visão de uma dramaturgia

que se construía com a informação na moviola, em que a expressão do realizador se sobrepunha como discurso por sobre o material da captação. Uma prática que perpassou uma profusão de temas tratados ao longo dos anos. Ao contrário de uma noção corrente, “clássica”, de que a montagem é uma necessidade para compor a diegese daquilo que teve início na filmagem, neste cinema “informatúrgico” a montagem, na companhia dos efeitos de trucagem, vai ter uma função mais preponderante no comando do sentido final, em casos mais extremos desafiando até a estabilidade do dispositivo⁶⁶, no âmago da máquina, quando se fez necessário acentuar a intensidade dramática.

Este artifício já havia sido observado em outro contexto deste trabalho, no capítulo 2, com a descrição do prólogo no filme *Ciclón* e a referida interferência no movimento cinemático, assim como também com menor intensidade no curta-metragem *Now!* e em *L.B.J.*, como se observará mais adiante. Mas talvez o seu ápice esteja em *79 Primaveras* (Cuba, 1969). Nesta homenagem ao líder vietnamita Ho Chi Minh (1890-1969), falecido naquele ano, a primavera é uma metáfora de previsão para o desenlace da Guerra do Vietnã.

Esta aposta foi colocada com ênfase ao final dos seus 25 minutos de duração, quando o campo de batalha torna-se um ambiente cáustico pela reação vietnamita à agressão externa. A resposta dos “vietcongs” foi tão intensa que a própria película se deforma, recebe as balas, trava e rasga-se, incendiando-se diante do espectador (20'58" - 22'52"). A intensidade da situação afetou a distância focal da lente, como se esta não conseguisse cumprir sua função exibicionista ao ter sido contaminada por tanta violência. O diretor cubano mais uma vez não se satisfaz em mostrar os horrores do conflito, mas adentrou com a moviola os ombros pela trincheira vietnamita, para dali flexionar todo o aparato fílmico em apoio à causa e, mais ainda, vencer a guerra por antecipação premonitória quando, no último minuto, em contraste, a suavidade de uma flor desabrocha com a melodia de J.S. Bach⁶⁷ ao fundo.

⁶⁶ Dispositivo fílmico é um conceito que parte da analogia material presente no cinema como sistema, da câmera à sala e equipamento de projeção, que define o envolvimento psíquico do espectador no momento em que esta ocorre. Estudado por autores como Edgar Morin (pioneiramente) Jean-Louis Baudry e Christian Metz, o dispositivo fílmico seria, portanto, “[...] vizinho ao do sonho. Como a pessoa que sonha, o espectador alucina até certo grau imagens que ele percebe como reais. O cinema é, portanto, um aparelho de simulação, que não se contenta em fabricar imagens simulacros, percebidas como representações da realidade, mas, antes de tudo, dirige-se para o espectador como sujeito psíquico, provocando um efeito particular, o ‘efeito-cinema’” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 83).

⁶⁷ Trecho do Concerto para flauta, violino e cravo e cordas em Lá menor, BWV 1044: I. Allegro.

Porém, muitas vezes tem-se a impressão de que este conceito foi sendo desenvolvido pelo diretor cubano muito mais para oferecer um revestimento teórico à sua produção do que propriamente ampará-la em algum *corpus* de reflexão mais consistente. Lembrando que Santiago Álvarez começou sua carreira numa época em que o processo de intelectualização em torno do cinema alcança aquilo que talvez, historicamente, foi seu ápice. Era comum que diretores atuassem como críticos e teóricos de suas produções e da de seus colegas, como foi lembrado no capítulo anterior. Era quase um imperativo da época, uma evidência que tem suas raízes na divulgação das teorias do cinema soviético e das outras vanguardas europeias do período entre guerras, mas que foi alimentada pela atividade da crítica francesa nas revistas especializadas, em que jovens como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer e Jacques Rivette logo mais encabeçariam o movimento da *Nouvelle Vague*.

Além das publicações especializadas que publicavam artigos e manifestos havia também produções editoriais mais estruturadas que, inclusive nos anos posteriores, ainda ecoavam as perspectivas analíticas do cinema feito para ser objeto de reflexão. É o caso do livro *Dialética do Espectador*, escrito em 1982 pelo diretor cubano Tomás Gutierrez Alea que, apesar de ter sido fruto de sua dissertação de pós-graduação em marxismo apresentada em 1976 e, por isso, se fundamentar mais em argumentos coerentes às teses e aos autores estudados pela natureza política do curso, do que necessariamente em sua filmografia (DÖPPENSCHMITT, 2012). Ainda assim, pela repercussão da obra e a relevância do seu autor, integrante do panteão do cinema cubano, demonstra o apreço que a teorização sobre cinema promovida pelos seus próprios realizadores teve ainda por um certo período

Mas, ao contrário dos outros fundadores do ICAIC, como Julio García Espinosa e o citado Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez não teve nenhuma formação prática anterior em cinema ao se iniciar na direção dos documentários, com 40 anos de idade em 1960. Sua preparação veio das discussões nos encontros da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, na década de 1950, conforme observado anteriormente.

Neste início, os dois primeiros filmes assinalados em sua filmografia, *Escambray* (Cuba, 1961), co-dirigido com Jorge Fraga, e *Morte ao Invasor* (Cuba,

1961), em conjunto com Tomás Gutiérrez Alea, serviram como treinamento avançado e por isso não demonstravam a inventividade que distinguiria as suas produções ao longo da década de 1960. Também porque naquela ocasião as atenções estavam mais voltadas a “[...] captar a espontaneidade do momento revolucionário e a resposta popular a ela em Cuba” ⁶⁸(MALITSKY, 2013, p. 12). Mesmo a produção dos *noticieros*, que nasce imbuída por uma função política, a de colocar-se como contraponto aos outros informativos existentes à época, nas primeiras edições reproduzia de maneira convencional o modo expositivo de trazer as notícias para as salas de cinema, e apenas com o passar do tempo as experimentações de imagem e som vão se intensificando.

Porém, o dia 19 de fevereiro de 1963 se tornaria uma data de dupla significação para a cultura cubana. Um dia em que nascimento (simbólico) e morte (real) convergiram. A morte foi a do *Barbaro del Ritmo*, Bartolomé Maximiliano Moré, conhecido como Benny Moré (1919-1963), que alcança sucesso a partir de 1953 integrando a orquestra de Bebo Valdés, para depois formar a sua “big band”, a *Banda Gigante*, consagrando-se no ritmo do bolero, do mambo e da guaracha por diversos países. Sua música se espalhou por Panamá, Colômbia, Venezuela, Haiti, Brasil, Porto Rico, México e até a colônia latina em Nova York, tornando-se um dos maiores ídolos da música popular cubana (CONTRERAS, 2003). O nascimento citado corresponde ao momento em que Santiago Álvarez tomara consciência de que a narrativa documentária pode ser composta por um matiz de enunciação mais amplo, além daquele recorrente pelo distanciamento do narrador em relação aos fatos narrados. Isto ocorreu no momento em que, conduzido pela emoção, teve de produzir um *noticiero* sobre a morte e documentar os rituais fúnebres do seu ídolo Benny Moré. É neste momento que Álvarez percebe o campo que se abriu às possibilidades de o cinema documentário ter como matéria-prima uma mescla de emoção e informação. O *noticiero* sobre Benny Moré é o primeiro a carregar nesta mescla, pois como lembrou Álvarez:

Tive a audácia de utilizar pela primeira vez em Cuba, música popular em um velório e um enterro. Decidi que o funeral de Benny devia ser narrado com a mesma música que ele criou. Quando fiz este cinejornal ou documentário, como queiram chamar os críticos, senti pela primeira vez que meus sentimentos escaparam para o cinema, para o que estava filmando; vi como a linguagem do cinema servia para me

⁶⁸ “[...] capturing the spontaneity of the revolutionary moment and the popular response to it in Cuba”.

expressar, pude ver minha emoção refletida⁶⁹ (ÁLVAREZ apud MORALES, 2008, p. 160, tradução do autor).

Deste momento em diante, Santiago se sentiria à vontade para fazer algo que no âmbito do documentário gerou controvérsias durante muito tempo, a admissão da emoção como elemento fílmico. No entanto, não se trata de uma emoção que se constrói na diegese fílmica, pois ela já fazia parte desde os primórdios do gênero, considerando que ainda hoje é possível se comover com as cenas da família do esquimó Nanook⁷⁰, ou com a dura rotina dos *Pescadores de Aran* (Inglaterra, 1934), mesmo com o recurso das encenações adotado por Robert Flaherty.

No episódio cubano, emoção provém não apenas dos registros de choro e consternação protagonizados pelos inúmeros fãs de Moré, mas do próprio diretor que, de forma enviesada, começou ali a trabalhar com um conceito caro ao cinema documentário dos anos 1960, a participação do cineasta na construção da obra. Na virada para os anos 1960, quem adentrava esta vereda na França eram o etnólogo Jean Rouch e o filósofo Edgar Morin, ao dirigirem *Crônica de um Verão* (França, 1960) e abrirem as reflexões filosóficas a respeito do *Cinéma vérité*.

Quanto ao inusitado uso de temas musicais alegres e descontraídos para documentar cenas de um velório, este foi um procedimento similar que causou muita polêmica no Brasil em 1977. Naquele ano Glauber Rocha resolve homenagear seu amigo que havia acabado de falecer, o pintor Di Cavalcanti. Realiza então o curta-metragem *Di-Glauber* (Brasil, 1977), que chegou até a ser interditado pela justiça a pedido da família do pintor. A alegação foi “ofensa” ao falecido e a sua família ao se documentar o velório, o cortejo e o sepultamento com uma trilha sonora que incluía sambas, locuções esportivas improvisadas pelo próprio diretor e a canção “Umabarauma”, do Jorge Ben Jor⁷¹.

⁶⁹ Tuve la audacia de utilizar, por primera vez en Cuba, música popular en un velorio y en un entierro. Decidí que el entierro del Benny debía ser narrado con la misma música que él creó. Cuando hice este noticiero o documental, como lo quieran llamar los críticos, sentí por primera vez que mis sentimientos se escapaban hacia el cine, hacia lo que estaba filmando; vi cómo el lenguaje del cine me servía para expresarme, pude ver mi emoción reflejada.

⁷⁰ *Nanook of the North* (USA, 1922), do norte-americano Robert J. Flaherty (1884-1951), que registrou os hábitos cotidianos de um grupo indígena, os Inuit, no norte do Canadá, e foi pioneiro ao incorporar uma narrativa documentária, construção narrativa estabelecida pela criação de planos, composição de cenas e até interferências em situações, obtendo um efeito dramático mais adequado. Isto inclui até a escolha de um determinado indivíduo da comunidade pela sua fotogenia. Nas palavras do diretor Flaherty: “Frequentemente você precisa distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro” (FLAHERTY apud DA-RIN, 2006, p. 53).

⁷¹ Em 2012, um artigo de minha autoria aborda o filme e suas influências, intitulado: “O Alegórico, o

Este tratamento que envolve sons, músicas e emoção vai sendo experimentado em outros filmes. Primeiramente em *Ciclón*⁷², realizado naquele mesmo ano de 1963, que, a partir de material de arquivo produzido pelo ICAIC, pelo *Noticiero de la Televisión* e pelos *Estudios de las Fuerzas Armadas Revolucionarias*, converte em ruídos de ventos, tempestades e helicópteros, e temas instrumentais em violão, o que se esperaria pela convenção do distanciamento discursivo de locução em *off*, para mostrar os esforços das forças humanitárias na remediação de uma catástrofe climática causada pelo furacão Flora.

Deste momento em diante (1963), fica claro na filmografia de Álvarez como ele percebe que a linguagem do documentário tem porosidade. É suscetível a receber elementos de outras ordens, desde a afetividade daquele que filma, que não se reduziria mais à escolha do tema, nem tampouco a fazer entrevistas e colher depoimentos, mas também a absorver o som e a imagética numa diegese em que tudo forma um sentido, tem um direcionamento. Em outras palavras, comparando com o que ocorria concomitantemente na Europa com *Cinéma Vérité*, que adentrava a situação e a incorporava ao filme; ou o *Cinema Direto* nos Estados Unidos, que absorvia as flutuações, as inquietudes dos protagonistas e da atmosfera da cena, mas o documentarista ocultava-se nelas, assim como, em certo sentido, fazia o mesmo o *Free Cinema* inglês. No documentário de Santiago a partir de então, a inquietação do diretor em se expor contamina a montagem na maneira de articular imagem e som, que nascia por entre lágrimas e o ritmo do mambo.

A geração de Benny Moré viveu num período em que o veículo de comunicação de massa era o rádio e as orquestras proliferavam nos mais diversos ritmos e formações, dentro e fora de Cuba. Moré, cujo nome artístico era em homenagem ao músico de jazz norte-americano Benny Goodman, se destacaria como compositor ao incorporar o ritmo e a melodia das diversas variantes do cancionero popular cubano repleto de influências hispânicas, africanas e franco-haitianas. Como intérprete, o *band leader* ficou conhecido pelos improvisos vocais,

Performático e o Popular Mexicano em Di-Glauber”, encontrando-se disponível on line na 2. edição da Revista Movimento (www.revistamovimento.net), uma publicação dos pós-graduandos do Programa Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP.

⁷² Pela relevância que *Ciclón* (Cuba, 1963) ocupa no conjunto da obra de Santiago Álvarez, o curta-metragem foi mencionado em distintas ocasiões nesta pesquisa. Seja para estabelecer parâmetros de comparação com as propostas de Vertov (cap. 2) ou como exemplo de iniciativa na construção do herói coletivo (cap. 4), além desta argumentação em torno dos procedimentos de criação adotados pelo cineasta cubano.

as danças e as interações junto ao público, que acentuavam a personagem carismática e, de certa maneira, sintetizavam o estereótipo do cubano festivo, repleto de *cubanía*. Um carisma que foi percebido por Agnès Varda quando, naquele mesmo ano da morte do cantor, realizou *Salut les Cubains* (França, 1963), que inclui uma sequência com Moré interpretando a canção *Carícias Cubanas* e dançando por entre alguns dos 1800 *stills fotográficos* que compõem o filme da cineasta belga.

A morte de Benny Moré causou grande comoção nacional, inclusive em seu amigo Santiago Álvarez, que o havia conhecido nos seus tempos de produtor da rádio CMQ de uma forma um tanto inusitada, como o próprio relata,

Eu era responsável pela segurança da CMQ, porque os que ali trabalhavam faziam a segurança uma vez por semana. O responsável pela segurança era o que controlava o que ocorria nos estúdios de televisão. Num daqueles dias como outros quaisquer, chegou Benny Moré meio bêbado e eu tinha que denunciá-lo, para que no dia seguinte o chefe do departamento tomasse as medidas adequadas a respeito, e a questão foi que eu não o denunciei. Passado o programa, Benny cantou e não aconteceu nada anormal no estúdio, mas havia outras pessoas que perceberam que ele estava bêbado e disseram a Goar Mestre. Mestre me chamou para confirmar se isso era verdade, já que o meu relatório não dizia nada. Disse-lhe que não, que Benny tinha chegado muito tranquilo e em boa forma, que isso de que havia chegado bêbado era uma mentira. Benny soube da minha atitude e a partir daí se tornou grande amigo meu. Desse simples fato surgiu nossa amizade⁷³ (ÁLVAREZ apud MORALES, 2008, p. 159, tradução do autor).

Além da música e do estilo irreverente, uma atitude que Santiago admirava em Moré, e que talvez até se identificasse com ela, por também se denominar um autodidata no cinema, era o fato de Moré compor, cantar e até conduzir uma orquestra sem conhecer teoria musical, nem tampouco ler partituras, algo a que comumente o cantor fazia menção:

Veja, parceiro, eu de música não sei nem o beabá...ainda que a maioria das coisas que interpreto tenham uma letra e música de minha criação. Nunca estudei música. Eu, o que tenho é um grande ouvido. Recordo que uma vez, preocupado com esta ideia, quis estudar música, e o maestro González Mántici me disse que era o pior que

⁷³ Yo era responsable de guardia en CMQ, porque allí los que trabajábamos en oficinas hacíamos guardia una vez a la semana. El responsable de guardia era el que llevaba lo que sucedía, en los estudios de televisión. Uno de esos días en que fungía como tal, llegó Benny Moré medio borracho, y eso había que reportarlo, para que al día siguiente el jefe del departamento tomara las medidas pertinentes al respecto, y la cuestión fue que no lo informé. Pasó el programa, Benny cantó y no ocurrió nada anormal en el estudio, pero hubo otra gente que se dio cuenta de que él estaba borracho y se lo dijo a Goar Mestre. Mestre me llamó para confirmar si eso era verdad, ya que el reporte mío no decía nada. VA le dije que no, que el Benny había llegado muy tranquilo y en buena forma, que eso de que había llegado borracho era una mentira. Benny se enteró de mi proceder ya partir de ahí se hizo gran amigo mío. Por ese simple hecho surgió nuestra amistad.

podia fazer. E tinha toda razão, porque meu êxito reside em cantar como me soa ao ouvido, pondo nas coisas o ritmo que me corre pelo sangue (MORE apud PAGANO, 2003, p. 126).

Outra característica de Benny Moré era sua capacidade de comunicação com a plateia, sua aceitação popular, o que fazia com que o público em seus bailes ficasse “hipnotizado” pelos trejeitos do cantor e até deixassem de dançar. “[...] Se satisfaziam em olhar aquele espetáculo de Benny e a orquestra”, conforme relata seu amigo Fernando Álvarez (CONTRERAS, 2003). Um carisma que também impressionava Álvarez, que lembra até do seu jeito de vestir para manter-se em evidência:

Se vestia espalhafatosamente, calças enormes, um paletó que chegava até os joelhos, usava uma bengala e, por vezes, vestia um chapéu, e tudo isso, de repente virava moda. Algo sensacional: era um músico intuitivo. Compunha e dirigia sua banda, assim como todas as coisas, a sua maneira, mas de que maneira!⁷⁴ (ÁLVAREZ apud MORALES, 2008, p. 160).

As performances do cantor autodidata que tanto encantavam o público latino-americano fizeram de Moré uma tal referência para Álvarez que, talvez, tenha ido além da declarada importância que ganhou a musicalidade nos seus documentários. De forma descompromissada Moré mostrou a relevância em preservar a comunicação com a audiência. Também sua ironia, ao assumir seu desconhecimento musical em um país em que a música é patrimônio respeitado, e um desdém para com as tradições, ao mesclar ritmos e trazer para uma grande orquestra canções populares das províncias afastadas. Tudo isto, ao longo da década de 1960, remete a uma série de procedimentos que tipificaram as realizações do diretor dos *Noticieros Icaic Latinoamericanos*.

Relatos de quem trabalhou com o diretor cubano diretamente na moviola recordam que, pra dar sentido a algo que ele havia imaginado, todos os materiais disponíveis ao redor poderiam ser utilizados. Eram fotografias, cenas de outros filmes, desenhos e animações. O “cleptomaníaco” apontado pelo pesquisador Michel Chanan (1996), usava o recurso da usurpação para se expressar, ou talvez “expropriação” seria mais adequado, como na terminologia que as guerrilhas usavam para referir seu modo de angariar fundos e bens para suas causas. Esta

⁷⁴ Se vestía estrafalariamente, pantalones enormes, un saco que le llegaba a las rodillas, utilizaba un bastón y en ocasiones llevaba sombrero, y todo esto, de pronto, se convertía en moda. Algo sensacional: era un músico intuitivo. Componía y dirigía su banda, como hacía todas las cosas, a su manera, ¡pero, qué manera!

colagem, muito forte em filmes como *Now!* (1964) e *L.B.J.* (1968), eram costuradas por altas doses de ironia que lembram tanto obras dadaístas dos anos 1920 como iniciativas gráficas da pop arte, contemporânea à época. Mas para Álvarez, tomar posse de qualquer estilo só seria justificado se fosse para a criação de algo autêntico,

Seria absurdo nos isolarmos de outras técnicas de expressão fora do terceiro mundo e de seus valiosos aportes e indiscutíveis contribuições para a linguagem cinematográfica, mas confundir a assimilação de técnicas expressivas com modos mentais da sociedade de consumo é cair em uma imitação superficial destas técnicas, o que não será certamente aconselhável (e não apenas no cinema)⁷⁵ (ÁLVAREZ et al, 1975, p. 75, tradução do autor).

Como veremos a seguir, *Now!* e *L.B.J.* são filmes que rodam no “campo do inimigo”, diferentemente da grande maioria das produções do período, em que o documentário era um instrumento voltado para questões sociais e políticas locais, e quando adentravam fatores externos, eram sempre em relação a uma repercussão local. Como exemplo, parte-se de um personagem comum a dois filmes feitos no mesmo ano: o presidente Lyndon Johnson, que é central ao cubano *L.B.J.*, e ao uruguaio *Me gustan los estudiantes* (Uruguai, 1968). Dirigido por Mario Handler (1935-), o curta-metragem uruguaio mostra a reação dos estudantes nas ruas contra a visita do presidente dos EUA naquele ano, durante o governo de Jorge Pacheco Areco, que mais tarde cederia para a instalação da ditadura militar no país. Ao longo da película, toda a vez que o presidente norte-americano aparece um silêncio ocupa a tela, ouvindo-se apenas o que aparenta ser um ruído do equipamento de projeção.

O filme foi uma resposta à presença de Johnson em solo uruguaio, enquanto *L.B.J.*, ao proclamar um possível complô de assassinatos coordenados por Johnson, conforme será analisado mais adiante, faz um ataque a um dos pilares do orgulho norte-americano, o pleno funcionamento de suas instituições democráticas. Por isso que, nesta tese, mencionam-se as duas obras dirigidas por Santiago Álvarez, *Now!* e *L.B.J.*, como exemplos de duas ocorrências dos *nuevos cines* que foram além das denúncias em seu próprio solo. Obviamente que se leva em consideração que se

⁷⁵ Sería absurdo aislarnos de otras técnicas de expresión ajenas al tercer mundo y de sus aportes valiosos e indiscutibles al lenguaje cinematográfico, pero confundir la asimilación de técnicas expresivas con los modos mentales de las sociedades de consumo y caer en una imitación superficial de esas técnicas, no será seguramente lo aconsejable (y no sólo en el cine).

trata de um cinema que é voz de um Estado, o que torna inviável algumas críticas às mazelas internas. Apesar de haverem ocorrido em cinejornais sob a coordenação de Santiago, as denúncias internas agiam mais como crítica para a correção de rumos, explicitando problemas como a burocracia, o desperdício e a falta de planejamento. Seguindo à risca as diretrizes da política cultural cubana traçadas por Fidel Castro em seu discurso “Palabras a los Intelectuales”, pronunciado em Junho de 1961, ao alertar os artistas e intelectuais para que encontrassem dentro da Revolução um campo onde atuar, que tenham oportunidade para expressar-se dentro da Revolução e que, em suma, “[...] dentro da revolução tudo; contra a revolução nada” (CASTRO, 1961, p. 11).

No capítulo seguinte se discorrerá sobre alguns aspectos relevantes que tornam os dois curtas-metragens tão peculiares. O que as aproxima é um amálgama entre inventividade cinemática e tema controverso, a tal ponto que é dificilmente discernível precisar onde começa um e termina outro.

3.1 - *Now!* e *L.B.J* como proposições para um cine-confronto.

Seria descabido interpretar o cinema cubano pós-revolução desvinculadamente das questões políticas internas nas inúmeras contendas para implantação da nova ordem político-social, ou desvinculadamente da política externa, marcada pelas tensões com o país mais poderoso do planeta, que está a 140 km de distância. Talvez algo similar ao feito do antigo naturalista romano Plínio, tentado descrever o movimento das marés nas costas e enseadas do planeta ignorando a Lua e suas fases.

Os dois filmes selecionados não poderiam, a princípio, ser tipificados como filmes históricos, pela sua total parcialidade enunciativa, mas, ao se ampliar as possibilidades de estudo entre cinema e história, considera-se o valor embutido proveniente não apenas do que está filmado e montado, mas também do seu contexto extra-fílmico, uma vez que, “[...] um filme, seja ele qual for, sempre vai além

de seu próprio conteúdo. Além da realidade representada, eles permitiram atingir, de cada vez, uma zona da história até então ocultada, inapreensível, não visível" (FERRO, 2010, p. 47).

Por outro lado, não se observam, em momento algum, intenções de Santiago Álvarez em explicar didaticamente o que foi a luta pelos direitos civis ou a discriminação racial, matéria-prima em *Now!*, nem as entranhas do poder executivo do Estado Norte-americano, tampouco o entrecho cinematográfico e ideológico que pautava aquele período, menos ainda quais foram, exatamente, as atividades do presidente Lyndon Johnson à frente da Presidência. Porém, é algo que não deixa de corroborar alguns princípios que, mais recentemente, passaram a compor a prática do documentarismo, em que, "[...] certas estratégias epistemológicas engendradas em documentários de produção recente podem resultar na construção de verdades mais contingentes e situadas. Verdades fragmentárias, que estimulam uma subjetividade capaz de abordar mais criticamente o próprio processo social de produção de sentido" (DA-RIN, 2006, p. 224).

A orientação discursiva adotada tanto em *Now!* (1965) como em *L.B.J.* (1968), como em tantos outros filmes do diretor cubano, não escapam, em certa medida, a uma reflexão feita pelo cineasta brasileiro Glauber Rocha, quando menciona a capacidade que o cinema contém em dialogar com a "verdade". Glauber apostava que uma das formas de acesso ao "real" estaria justamente na possibilidade de combinação entre a arte e a técnica oferecida pelo cinema.

Lumière, Vertov, Flaherty (e o grupo Grierson). Rossellini, Godard, Rouch, Leacock, os cinegrafistas de atualidades e os diretores novos do Brasil são figuras preocupadas com a verdade. [...] Aqui valeria a clássica pergunta: o que é a verdade? O cinema é o único instrumento capaz de responder, mergulhando no complexo conhecimento do real, utilizando-se lucidamente de outros métodos de conhecimento científicos (como a técnica fotográfica e sonora) e artísticos (como a própria fotografia, a música ou a literatura) (ROCHA, 2003, p. 149).

Este mergulho no "complexo conhecimento do real" sugerido por Glauber pode auxiliar na compreensão da estratégia que foi adotada para (re)apresentar ao público contemporâneo um ponto de vista, não dominante à época, sobre episódios dos anos 1960. Neste sentido, os filmes podem ser interpretados como uma tentativa de reescrever episódios da história sob outro ângulo, na forma de contrainformação. Formados por uma composição imagética que fundiu cenas de

arquivo, fotografias, trechos de filmes e músicas, forneceram os contornos para uma reconstrução poética de acontecimentos.

Ao longo dos últimos 54 anos, as relações entre Cuba e EUA estiveram imersas no ambiente de Guerra Fria, sem nunca terem arrefecido significativamente, mesmo após o fim da União Soviética e as mudanças econômicas e políticas que vêm ocorrendo e que já repercutem na opinião pública de ambos os países. Um fluxo contínuo de tensão e distensão causado em parte pela diáspora que se alojou em Miami, que ainda alimenta rusgas e exerce forte influência política e econômica, dentro e fora dos EUA.

Na primeira metade dos anos 1960 foram diversas e frustradas as tentativas dos dissidentes cubanos em retomar o poder e, conseqüentemente, reaver bens expropriados, recuperar fontes de renda e prestígio social, nesse desiderato tendo o apoio por vezes velado e por outras explícito do governo norte-americano. Uma pressão contínua que vem desde antes de 1961, ano em que Fidel Castro declara o caráter socialista da Revolução. A mais famosa é a tentativa de invasão da praia Girón, também conhecida como “invasão da baía dos porcos”, neste mesmo ano. Uma ação cujo rechaço pelo exército revolucionário, com apoio popular, foi narrada pelos *noticieros* e filmes, como *Muerte al Invasor* (1961), dirigido por Álvarez em parceria com T. G. Alea. Um feito que se transformaria em símbolo de resistência, colaborando para desencadear maior adesão popular em torno dos ideais propagados pelo novo governo, como se verá mais adiante. Esta contribuição involuntária é confirmada por Peter Kornbluh, diretor do projeto Cuba do *National Security Archives*⁷⁶, uma ONG que analisa arquivos da CIA que eram secretos, mas que nos últimos anos vêm sendo colocados à disposição de pesquisadores. Kornbluh explica:

[A invasão] deu a Cuba uma reputação tremenda no Terceiro Mundo. Foi a verdadeira história de Davi e Golias. Foi parte do que fez a Baía dos Porcos um “fracasso perfeito”. A intenção era minar a revolução, e a impulsionou. Era remover aliados soviéticos potenciais do hemisfério Ocidental, e levou Castro direto para os braços da União Soviética. Foi no meio da invasão que Fidel declarou a ilha um Estado socialista.⁷⁷

⁷⁶ Fundada em 1985 por jornalistas e acadêmicos, a ONG *National Security Archive*, vinculada a George Washington University, produz um jornalismo investigativo a partir de documentos disponíveis em arquivos do governo norte-americano e pode ser acessada pelo endereço: <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/>

⁷⁷ MURTA, Andrea. “CIA sabia que invasão da baía dos Porcos fracassaria, diz americano”. Matéria publicada no portal Folha.com em 18/04/2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/903993-cia-sabia-que-invasao-da-baia-dos-porcos-fracassaria-diz-americano.shtml>. Acessada em 01/09/2012.

No livro “Os últimos soldados da Guerra Fria”, o escritor brasileiro Fernando Moraes relata em detalhes alguns dos outros vários atentados, ataques e sabotagens promovidos até o final dos anos noventa pelos grupos anticastristas sediados na Flórida. Segundo Moraes, só nos cinco anos após o fim da União Soviética (1991) foram 127 agressões, principalmente ao setor turístico que, após o fim do bloco socialista, se tornaria a principal fonte de sustentação econômica da Ilha. Esses procedimentos motivaram a infiltração de agentes secretos cubanos nos EUA, para se anteciparem a estas ações. A chamada Rede Vespa, a organização de contraespionagem cubana, foi descoberta em 1998 com a prisão e condenação de seus integrantes (MORAIS, 2011), tornando-se mais um ponto de discórdia a alimentar a animosidade entre os dois países.

É por esta trilha que se seguirá ao se contemplar filmes como *Now!* (1964) e *L.B.J.* (1968) como produtos político-culturais engajados numa ação de confrontação, uma forma cinematográfica de reação que apostou por questionar em dois diferentes flancos o discurso dos Estados Unidos a respeito de seus valores democráticos. Enquanto *Now!*, ao tratar da luta pelos direitos civis mostrou a opressão do cidadão negro norte-americano pelo Estado, *L.B.J.* atacou outra instituição venerada, a figura máxima do mandatário do Poder Executivo, levantando uma possível conjuração que o teria alçado ao cargo e que, segundo a tese lançada pelo filme, seria fruto de um complô envolvendo o assassinato do presidente John Kennedy e do líder negro Martin Luther King.

De forma mais abrangente, pode-se estender esta confrontação como resposta a diversos outros episódios. Como ao bloqueio econômico instituído a partir de 1962 e intensificado em 1995⁷⁸, que reiterou a necessidade de se repensar os meios de produção cinematográficos locais, somando-se ao repúdio pelo modelo clássico da narrativa hollywoodiana, presente ao longo de décadas devido ao controle dos meios de distribuição e exibição na América Latina, conforme exposto anteriormente, no primeiro capítulo. Também uma confrontação à cadeia midiática que se forma em âmbito internacional, uma vez que estes filmes visavam atingir, além do público interno, também o externo, principalmente pela exibição em festivais

⁷⁸ Com a lei conhecida como Helms-Burton, promulgada pelo governo de Bill Clinton em 1996.

e nas tvs dos países pertencentes ao bloco socialista.

E mesmo dentro de Cuba, funcionando como contrainformação, pois uma das formas de contestação adotada pelos dissidentes em Miami foi, em uma primeira fase, invadir o espaço aéreo cubano e arremessar folhetos com críticas ao regime, mas que depois seria mais aprimorada, passando a emitir sinais de rádio e TV (rádio e TV Martí) de águas internacionais, o que ocorre até hoje, com a chancela e apoio do governo norte-americano. Ainda, como confrontação aos atentados, que em 1976 chegariam a afetar diretamente Santiago Álvarez. Naquele ano, sua esposa, a comissária de bordo Magaly Grave de Peralta, seria uma das 73 vítimas do vôo que, partindo do aeroporto de Georgetown na República da Guiana, explodiu em pleno ar devido a uma bomba colocada no banheiro da aeronave. Na época, indignado, Álvarez declara em entrevista que sua resposta àquela ação seria, mais uma vez, por meio do cinema, no filme *Morir por la patria es vivir* (Cuba, 1976).

Cada cubano está dispuesto a responder con todas sus fuerzas para punir esse inqualificável crime.

Se só dependesse de minha vontade, iria eu mesmo no centro da CIA e destruiria seu coração. Como cineasta, em minha frente de luta, minha resposta será esta: um filme dedicado aos heróis da “Cubana de Aviación”, um filme que vai ser um discurso de combate e ódio contra o imperialismo assassino⁷⁹ (ÁLVAREZ apud ARAY, 1983, p. 209, tradução do autor).

Enfim, *Now!* e *L.B.J.*, com três letras nos títulos e poucos recursos de produção, reutiliza-se de imagens já circulantes pelos meios de comunicação e outros materiais de arquivo, materializando um tanto do “cine imperfeito” de Julio Garcia Espinosa⁸⁰ e outro tanto do “terceiro cinema”, descrito por Solanas e Getino, para aproximar-se do que preconizava o “Manual do Guerrilheiro Urbano”, escrito por Carlos Marighella e francamente inspirado no livro de Ernesto Che Guevara, “Guerra de Guerrilhas”. Ambos apregoavam que as diferenças de uma guerrilha em relação às guerras convencionais na lide com o inimigo sintetizava-se em: buscar por uma comunicação direta com a população, uso das armas do inimigo, técnicas

⁷⁹ Cada cubano está dispuesto a responder con todas sus fuerzas para castigar este inqualificable crimen. Si sólo dependiera de mi voluntad iría al mismo centro de la CIA y le destruiría su corazón. Como cineasta, en mi frente de lucha, me respuesta será ésta: un filme dedicado a los héroes de 'Cubana de Aviación', un filme que será una arenga de combate y odio contra el imperialismo asesino.

⁸⁰ Segundo AVELLAR (1995) o texto *Por un cine imperfecto* foi escrito em dezembro de 1969 e primeiramente distribuído em cópia mimeografada, para depois ser divulgado durante a Sexta *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro* na Itália em junho de 1970. Em seguida circulou pelas principais publicações especializadas latino-americanas, como a revista peruana *Hablemos de Cine* n. 55/56 de setembro/dezembro de 1970 e o número 2 da uruguaia *Cine del Tercer Mundo* do mesmo ano. E em 1971, saiu na *Cine cubano* n. 66/67 e no n. 1 da revista chilena *Comunicación y Cultura*, em 1973.

simples e rápidas e instilar danos a sua moral, atacando-o de surpresa. Assim, na forma de um “cine-guerrilha”, “cine-acción”, “cine-urgente” ou quaisquer uma das outras denominações que já foram usadas para resumir estes materiais que faziam do espectador um agente, convocado a posicionar-se naqueles intensos anos 1960.

O curta-metragem *Now!*, provavelmente o mais conhecido do cineasta, ao longo dos seus breves seis minutos faz o agenciamento de múltiplas fontes informacionais, como a ilustração, os grafismos, a fotografia, a tipografia, a animação e a pesquisa sonora, que mescladas a imagens de arquivo, tratam dos conflitos raciais e da luta pelos direitos civis nos EUA da década de 1960.

Segundo um depoimento de Álvarez, que integra uma de suas antologias⁸¹ editadas pelo ICAIC em formato dvd, a motivação para trabalhar com este tema surgiu ainda no início dos anos 1940, quando passou uma temporada nos Estados Unidos e foi protagonista de um episódio que explica o uso no filme de muitas cenas de sofrimento infantil e agressão à mulheres:

[...] no momento em que eu tomo um ônibus de Miami a NY e no trajeto vão se amontoando os negros do sul e, por uma \causalidade?casualidade\, uma negra sobe ao ônibus com uma criança nos braços eu, logicamente, tratei de ceder-lhe o assento. E as pessoas no ônibus começaram a gritar-me horrores em inglês [...] então eu pedi à negra que me passasse a criança para os meus braços. Neste momento toda a gente começa a gritar 'son of bitch' e outras coisas. E eu disse: 'tem que me matar aqui para tirar-me este negrinho dos meus braços' (ÁLVAREZ, 2009, depoimento extraído do dvd referido, tradução do autor).

Portanto, dentro do filme a crítica ao segregacionismo nos EUA foi colocada em três diferentes momentos. Primeiramente, na escolha da canção de protesto com sua respectiva intérprete, conforme será explicado mais adiante. Depois, pela seleção e justaposição de imagens, que reiteram a todo instante o conflito e a opressão racista por parte do poder público (polícia) a mando de parte da sociedade civil. E, por fim, estabelecendo uma analogia entre esta repressão e as práticas nazistas, ao usar uma melodia reconhecidamente de origem hebraica para inserir, por 2 segundos, a cena de um palanque de desfile nazista com a cruz suástica ao seu lado direito (04:03). Há uma bandeira que se assemelha à norte-americana ao lado esquerdo e, ao centro, o nome de *Horst Wessel*, herói nazista e compositor do hino do Partido Nacional Socialista alemão.

⁸¹ DVD ANTOLOGIA DE SANTIAGO ÁLVAREZ, Vol. 1, Vídeo Icaic, Havana, 2009.

As observações a seguir sobre *Now!* foram organizadas considerando os seguintes aspectos: presença imagética e montagem, trucagem (animação e efeitos) e banda sonora. Do ponto de vista da imagem fílmica, considerou-se que, dentre as diversas formas de se estabelecer uma análise cinematográfica está a composição visual, correspondente às manifestações plásticas, retóricas e culturais a serem observadas com, seus possíveis sentidos de metáfora ou metonímia (AUMONT; MARIE, 1990).

Neste sentido, o relevante em *Now!* são as inserções de material de arquivo, em que 90% do tempo se fez uso de fotografias extraídas de jornais e revistas, principalmente a revista “Life” mas sem constar a identificação precisa. Nos créditos iniciais, que são muito vagos, lê-se apenas: “fotos de todas partes”. Uma declaração que, se por um lado mostra uma despreocupação com a indicação de fontes, por outro ironicamente indica ao espectador que aquelas imagens eram tão comuns que poderiam vir de qualquer lugar, e estavam circulando pelos meios de comunicação impressos da época. A textura das imagens também não deixa de ser um indicativo. É possível reconhecer a retícula da impressão gráfica quando a câmera se aproxima, revelando sua origem do meio impresso. Há também algumas sequências de arquivo incorporadas que, originalmente, foram captadas com câmera móvel, mostrando as manifestações populares e, principalmente, a repressão da polícia. Mas, de toda forma, é a técnica *table top*⁸² que predomina.

Durante todo o filme, por meio de *zoom in e out*, *fusões*, *panorâmicas*, *closeups* e *planos-detache*, da-se movimento à imagem fotográfica e dela reitera-se o sentido, direcionando-a para um determinado aspecto, seja uma expressão de sofrimento ou um punho fechado, o que aumenta a intensidade da comunicação visual já instada pela imagem em si. O encadeamento destas cenas obedece a uma lógica próxima àquela da “montagem figurativa” desenvolvida por Sergei Eisenstein que procurava,

[...] compor visualmente “quadros”, privilegiando as configurações plásticas capazes de fornecer a relação mais apropriada entre os elementos ao nível da significação desejada. O primeiro plano não significa um “chegar mais perto do objeto”; mas a construção de um discurso pictórico, que, muitas vezes, desloca o objeto do espaço de origem ou combina os vários detalhes segundo regras que não são de continuidades, mas de conflito dentro do espaço específico criado pelo próprio discurso (XAVIER, 2005, p. 132).

⁸² Termo genérico para designar uma técnica de captação de imagem a partir de uma superfície bidimensional.

Como exemplo deste discurso pictórico, há uma alusão ao processo histórico que vai da escravidão para a reação e luta no século XX, perceptível numa sequência de planos (04:32-05:20) que foram sendo justapostos pelas imagens de mãos acorrentadas que, no decorrer, vão sendo substituídas por punhos cerrados, o gesto símbolo do grupo radical *Panteras Negras*.

Há também imagens cujo sentido foi remodelado, ou reescrito pela enunciação. Como na foto em que, sobreposto ao rosto de um rapaz negro que parece gritar, foi pintada a palavra “now” em tinta branca, como uma típica pichação de cunho político contestatório feita diretamente sobre a película (01'55"). Mas é uma composição que, ao mesmo tempo, provoca uma associação da palavra com a expressão de indignação do rapaz, como se ele a estivesse pronunciando. Logo em seguida, uma rápida sequência de planos e um *zoom out* revelam a cena de violência: o rapaz está caído no chão sendo agredido por policiais brancos.

Durante o filme observa-se o uso de três diferentes trucagens. Uma fusão animada, em que dos olhos de uma criança surge a imagem duplicada do rosto Abraham Lincoln, que se funde com a sua estátua em Washington (01'40"). A outra é um efeito em que uma foto (4'40") vai sendo consumida pelo fogo na frente da câmera para, em seguida, cortar para a mesma imagem abrindo-se em *zoom out*. Esta imagem é de Will Brown, a vítima de um linchamento feito pelos habitantes da cidade de Omaha, no Estado de Nebraska, em 1919 ⁸³. A vítima arde nas chamas de uma fogueira cercada por populares e possíveis algozes que olham para a câmera. Uma cena demasiadamente forte que, por meio de um efeito de trucagem, ultrapassou os limites do registro fotográfico e incendiou a própria película.

Ao final, outra animação vai subverter o sentido de desfecho e ressaltar uma convocação à luta. O tradicional “the end” da narrativa clássica foi substituído por uma animação, em que o som de uma metralhadora sugere a ação de tiros furando a superfície branca para escrever a palavra “now!”, com acento exclamativo. ⁸⁴

Desta forma, em total consonância aos preceitos do cinema moderno mais radical, o filme se mostra como discurso e revela-se na sua materialidade. Seja

⁸³ As informações sobre o episódio estão disponíveis em: <http://www.nebraskastudies.org/>

⁸⁴ No documentário dirigido por Alice de Andrade, *Memória cubana* (Brasil, 2010), um dos integrantes da equipe de Santiago Álvarez na época explica que a realização deste efeito deu-se a partir de uma folha de papel sendo furada quadro-a-quadro na frente da câmera.

quando a foto é sobrescrita à tinta pela palavra “now”, seja quando o terror de uma cena coloca a imagem fílmica literalmente em chamas, seja na sequência final, quando o encerramento do filme é a tela - de projeção - sendo perfurada por balas.

Quanto à banda sonora, a canção que a preenche como um todo é a também intitulada “Now”, composta em 1963 pelos compositores de musicais da Broadway, Adolph Green, Betty Comden e Jule Styne, em cima da tradicional melodia de origem hebraica *Hava Nagila*, que significa “alegre-mo-nos”, executada por uma marimba e acordes de orquestração.

A versão desta música cantada por Lena Horne, por seu contundente clamor em prol da igualdade racial, como se observa no trecho abaixo, a fez ser banida das rádios norte-americanas:

A mensagem desta canção não é sutil
Sem discussão, sem contestação
Nós queremos mais do que apenas uma promessa
Diga adeus ao pai Thomas
Chamar-me de ingênuo
Ainda acredito
Nós somos criados livres e iguais,
Agora, Agora, Agora (tradução do autor) ⁸⁵

Ao ser interpretada pela cantora Lena Horne (1917-2010) a canção também adquiriu outra dimensão dentro do cenário político da época. Horne, ativista pelos direitos civis, foi a primeira mulher negra a participar de musicais de Hollywood, ainda nos anos 1940. Neste período era comum que seus números musicais dentro dos filmes fossem feitos à parte de outras sequências, em rolos de película identificados, de forma que eles pudessem facilmente ser cortados para exibição em estados norte-americanos abertamente racistas, que não aceitavam uma mulher negra atuando em um musical.

Por fim, é importante dar destaque a duas considerações, uma relativa à linguagem cinematográfica e outra de sentido mais político. Primeiramente, aos olhos de hoje, poderíamos considerar *Now!* como um típico videoclipe contemporâneo, com o ritmo da música que vai num crescendo contagiante e carrega a montagem por esta dinâmica, valorizando o compasso e pontuando o refrão com determinadas cenas. Tais semelhanças não estariam apenas no que é

⁸⁵ “The message of this song's not subtle/No discussion, no rebuttal/We want more than just a promise/Say goodbye to Uncle Thomas/Call me naïve/Still I believe/We're created free and equal, /Now/Now/ Now”.

exibido em canais de tv especializados, mas por toda a internet, feitos por anônimos que usufruem das facilidades que a tecnologia digital provê, ou, como afirmou numa ocasião o diretor e roteirista Orlando Senna:

Pois, o que temos agora na internet e nas outras mídias é uma colheita da semente de Santiago, da sua teoria e prática da Informaturgia, do casamento da objetividade com a subjetividade, das propostas de linguagem que estão em *Now!*, *LBJ*, *Hanoi Martes 13*, *La importancia universal del hueco*, *La soledad de los dioses* (SENNA, 2009).

Além disso, há uma violência explicitada em imagens e reafirmada pela montagem que, vista hoje, mostra-se como prenúncio do que estaria por vir. Afinal, a foto que permanece ao fundo durante os créditos iniciais, com Martin Luther King Jr. ao centro acompanhado de outros líderes ativistas⁸⁶, todos posicionados de frente para o presidente norte-americano Lyndon Johnson, demonstra uma situação de confronto e antagonismo (0'38"). É uma cena que nos faz refletir sobre o destino do líder negro assassinado, quatro anos depois, ao sair de um hotel em Memphis para participar de mais uma manifestação, em Abril de 1968, ano em que é produzido o igualmente contundente, porém mais sarcástico, *L.B.J.*

Em 1968 Santiago Álvarez dirigiu o curta-metragem em cores *L.B.J.*, produzido em um mês. Ao longo dos seus 18 minutos tece uma ácida crítica ao presidente norte-americano Lyndon Johnson, baseado em uma presumida ligação sua com os assassinatos de Martin Luther King, John e Robert Kennedy.

L.B.J. é a abreviação de Lyndon Baines Johnson (1908-1973), deputado e senador texano que se tornou o vice-presidente de John Kennedy, assumindo a Presidência após seu assassinato, em 1963. Ao completar o mandato deixado vago por Kennedy, Johnson se reelege presidente, cargo que ocuparia entre 1963-1969. Um período conturbado na história dos Estados Unidos, lembrado pelos movimentos em apoio aos direitos civis, pelas incertezas da Guerra Fria e a Guerra do Vietnã, a qual foi intensificada por Johnson, fato que marcou negativamente sua imagem, dentro e fora dos EUA.

O filme de Santiago Álvarez se desenvolve a partir de uma premissa conspiratória que circulava à época, a de que Lyndon Johnson seria o verdadeiro

⁸⁶ Foto do encontro na Casa Branca do então presidente Lyndon B. Johnson (direita), em 1964, com o grupo de liderança pelos direitos civis: Martin Luther King Jr. e Whitney M. Young Jr. (ao centro), Roy Wilkins e James L. Farmer Jr. (esquerda). Fonte: The New York times journal, <http://www.nytimes.com/>

mandante dos assassinatos do presidente John F. Kennedy em 1963, do seu irmão, o senador Robert F. Kennedy, e do ativista Martin Luther King Jr., os dois últimos mortos naquele mesmo ano de 1968. Os motivos que geraram estas especulações fogem ao escopo deste texto, contudo, é preciso destacar que o filme de Álvarez constrói outro ponto de vista à parte das especulações que circulavam sobre aquele episódio e divergente da versão oficial que se difundia pela imprensa internacional.

O recurso cinematográfico mais usado em *L.B.J.* também foi do *table top*, em que a câmera perscruta fotografias em movimentos de varredura potencializados por *zoom in* e *zoom out*. Este efeito vai compondo o enredo ao conduzir o olhar do espectador para o que o diretor quer destacar como mais relevante na imagem, que nem sempre é aquilo que está no centro da foto. O movimento de câmera “edita” e dá dinâmica à cena, sincronizada ao ritmo da música. Neste aspecto, há uma preocupação que foi típica da direção de Álvarez, conforme já foi aqui apontado, a de explorar a banda sonora com os mais diversos temas, sempre na intenção de obter um determinado efeito dramático.

Logo no início, antes dos créditos, uma frase em letras vermelhas sobre um fundo branco denota o tom sarcástico do que virá a seguir: “El instituto cubano del arte e industria cinematográficos se honra en dedicar esta película a uno de los estadistas más ilustres de nuestro siglo, por sus excelsas virtudes ciudadanas y por su relevante devoción a la humanidad”⁸⁷ (0'10"). Surge então o logotipo da Revista *Life*, numa edição de 1966, que revela a origem das imagens. Embora os créditos as mencionem apenas como “revistas extranjeras”.

São fotografias de uma cerimônia de casamento e o intuito parece ser o de apresentar ao espectador o lugar social do presidente. Um *zoom out* revela uma igreja, extraída de uma matéria que cobriu o casamento da filha de Lyndon Johnson, Luci Baines. A música é um trecho coral de *Carmina Burana* de Carl Orff, o tom é denso e sombrio, remetendo a tradições medievais. Esta sonoridade vai pontuar diversas passagens, sempre com o intuito de promover um efeito dramático.

⁸⁷ Ao longo desta pesquisa os textos pertencentes às cenas dos filmes analisados foram mantidos no idioma (espanhol) e na grafia originais.

De repente há um corte para o logotipo da revista *Playboy*, imagens de mulheres seminuas e o som de risadas ao fundo. Álvarez aqui propõe um contraste entre o ritual católico, o cerimonial do casamento e a representação da luxúria, indicando uma hipocrisia que circundaria o mundo do personagem.

Depois de mais algumas imagens da cerimônia entra a sequência distorcida e colorizada em tons vermelhos de um filme de gangster. Trata-se de *Scarface* (EUA, 1932), de Howard Hawks, e a sequência é aquela em que o personagem interpretado por Paul Muni sai atirando com sua metralhadora de dentro de um bolo de festa contra os convidados.

Em seguida surge, na forma de animação, o display de um caça-níqueis que gira verticalmente com caveiras e letras, formando a sigla *L.B.J.* (2'54"). A música é "Surfin' Bird", sucesso *surf music* de 1963 da banda norte-americana *The Trashmen*.

Corte para imagens de Johnson em situações diversas. São fotos dos pais, da infância, de momentos de lazer e na presidência. Há destaque para aquelas que o mostram como um *cowboy*, na forma de charge inclusive. Todas as imagens são diretamente captadas de alguma publicação. E, ao fundo, uma música instrumental circense provoca e ironiza.

Novo corte para sequências de um filme *western* que parecem capturadas de um aparelho de TV. Índios vão sendo mortos por *cowboys*. A montagem faz com que os olhos de uma criança se voltem em direção da ação, construindo um plano subjetivo que será recorrente: o de olhares anônimos que acompanham a ação e a compartilham com o espectador.

Imagens justapostas fazem Lyndon Johnson ser observado por um cachorro. Isto porque, segundo Álvarez: "Os cachorros são símbolo da falsa bondade de Johnson, que por um lado gosta de cães e por outro manda assassinar pessoas como parte do complô (ÁLVAREZ apud LABAKI, 1994, p. 66).

Então, reaparece o display do caça-níquel. Indica que até então o que vimos foi o prólogo. A partir daí, a sigla *L.B.J.* terá outro significado no filme: Luther, Bob e Jack, que correspondem a três capítulos. O caça-níqueis gira e surge o primeiro: "Capítulo Jack". Nome em inglês para o valete no baralho de cartas e que, junto com a animação do caça-níqueis, representa a ambição e os interesses escusos, o jogo político que teria motivado os três assassinatos.

Em seguida vemos um cartaz de oposição ao governo com os dizeres: “Kennedy procurado como traidor”. A montagem faz parecer que o ex-presidente foi alvejado por um atirador com uma medieval balestra de um filme de aventura (6'40"). Logo estão postas as diversas fotos do assassinato e do funeral e, fechando a sequência, uma foto Lyndon Johnson sorridente com uma pá de terra.

Inicia-se o 2º capítulo: “Capítulo Luther”, e assistimos a um trecho do discurso do líder negro Stokely Carmichael⁸⁸ enaltecendo a tipologia negra. Mais adiante são mostradas imagens de Martin Luther King e da pobreza em bairros negros, entremeadas por *closes* de mãos em plano-detalle e *zoom in*. A trilha sonora é um trecho da canção da cantora sul-africana e também ativista Mirian Makeba.

Inicia-se então o famoso discurso do líder negro em frente ao Memorial Lincoln em Washington: “I still have a dream...”. Corte para uma cena de um pelotão de fuzilamento extraída de um filme de guerra. Os soldados disparam. Novamente entra o áudio do discurso, cujo texto referente vai surgindo em letras brancas sobre um fundo negro que vem antes de máscaras e estátuas africanas a flutuar sobre o mesmo fundo, conectando o discurso ao passado africano. Era como se aquele episódio de violência contra o líder negro fosse um desdobramento de antigas ações coloniais e escravistas na África.

Abre-se então a 3º parte: “Capítulo Bob”. Uma foto de Bob Kennedy surge com o seguinte título: “Será presidente?” e está amparada por cenas de um filme sobre lutas medievais com destaque para um cavaleiro. Corte para uma montagem de Johnson vestindo um elmo medieval, entremeada por protestos nas ruas e soldados mortos no Vietnã. Na sequência, fotos de Bob Kennedy sendo socorrido e seu corpo morto estendido no chão. E ali novamente está Johnson, empunhando uma pá e sorrindo. Na foto seguinte ele indica com os dedos o número dois, cuja imagem se funde a uma foto em *close* dos dois irmãos Kennedy (13'46").

O coro de Carl Orff canta ao fundo, uma multidão olha para a câmera com austeridade enquanto um policial à frente boceja. É a opinião pública repudiando aquela violência aos olhos das autoridades inoperantes.

Mais adiante, uma série de fotos de Johnson com um bebê ao colo, seu neto provavelmente, acompanha a música cantada por Pablo Milanés *Yo vi la sangre de*

⁸⁸ Segundo Santiago Álvarez, este é um dos poucos materiais que foram captados especialmente para o filme, numa visita que Stokely Carmichael fez a Cuba. (Fonte: LABAKI, Amir. *Olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras, 1994.)

un niño brotar, que diz num dos trechos: "Me pregunto por qué tanta muerte ...".

Por fim, uma sequência em que uma pessoa corre queimando em chamas, e a película parece perder o sincronismo, parece travar no projetor. Corte para um fundo negro e, durante sete segundos, o que se houve antes do fim é um estridente e desconfortável acorde de sintetizador.

Assim, todo o enredo vai sendo construído sem locução ou textos explicativos. Apesar de desnecessário descrever todas as passagens com as devidas minúcias, é possível perceber, pela breve descrição acima, como signos vão sendo reapresentados e recontextualizados, gerando ordenamentos lógicos de entendimento. É uma imagética tecida que vai sendo suturada pelos sons, em que cada música⁸⁹, cada ruído e cada silêncio, desafiam a passividade do espectador.

Foi desta forma que Álvarez, com seu "cinema-urgente", seguiu à risca uma forma narrativa cujo discurso incisivo, sobrecarregado de ironia e sarcasmo, fez de *L.B.J.*, assim como de *Now!* três anos antes, uma forma de reação. Primeiramente, considerando aquilo que recorda Michael Chanan, no livro *The Cuban Image*: como resposta em forma de cinema ao desaparecimento de Che Guevara, assassinado pelo exército boliviano sob a supervisão na CIA no ano anterior, 1967. Mas talvez como uma resposta do próprio *Nuevo Cine latinoamericano*, conforme pensamento do filósofo Jean Paul Sartre no prefácio do livro de Frantz Fanon, *Os Condenados da terra*. Ao justificar a violência das ações anticolonialistas contra os europeus, como um legítimo ato reativo, Sartre as denomina de "hora do bumerangue" (SARTRE apud FANON, 2005, p. 37). Desta maneira, ao ironizar o mais alto representante da sociedade civil norte-americana, numa espécie de caricatura fílmica, *L.B.J.* agiu como um bumerangue, tanto pelo seu conteúdo, quanto pela sua forma.

No conteúdo, ao desmoralizar a tão preservada imagem do presidente, arremessando de volta aos estadunidenses os filmes de Hollywood, as matérias das revistas *Life*, *Playboy* e outras, a *surf music* da banda *The Trashmen*, os "homens lixo"; em suma, todos os produtos da cultura de massa devolvidos e devidamente reabilitados.

⁸⁹ Conforme indicam os créditos, são trechos de canções de Miriam Makeba, Carl Orff, Nina Simone, Pablo Milanês e Leo Brouwer.

E quanto à forma, a “hora do bumerangue” mostrou-se como um cinema reativo, não naturalista, diametralmente oposto aos documentários produzidos pelos EUA à época, cuja aspiração fundamental estava na busca pela não intervenção, em que a câmera se comportaria como uma “mosca na parede” (RUSPOLI apud DA-RIN, 2006, p. 138).

Em 1960, com o filme *Primárias*, exemplo paradigmático desta escola, o *Cinema Direto*, pretendia misturar a câmera à realidade filmada. Robert Drew e equipe intentavam uma “invisibilidade” em cena que, neste filme de 1960, criaria o palco para a carismática presença de J. Kennedy. Por uma ironia macabra, os anseios do “direto” em estar imerso e imperceptível na captura do real conformam-se aos daquela “câmera-mosca”, que testemunhou seu assassinato em 1963, na cidade de Dallas.

CAPÍTULO 4 – A CONSTRUÇÃO DE UMA ÉPICA REVOLUCIONÁRIA PELO CINEMA DOCUMENTÁRIO DE SANTIAGO ÁLVAREZ: AS TRÊS DIMENSÕES DO HERÓI.

4.1 O herói coletivo em *Muerte al invasor* (1961), *Ciclón* (1963), *Cerro Pelado* (1966) e *Hanói, Martes 13* (1967)

Um rufar marcial de tambores indica o tom de denúncia acentuado pela frase: “Reportaje especial sobre la agresión imperialista al pueblo de Cuba”. Uma voz masculina dramaticamente passa a explicar ao espectador que aquelas pessoas ali chorando em um velório são parte de “una familia cubana”, cujos parentes foram vítimas de um bombardeio promovido por aviões B-26 vindos de bases norte-americanas e “y ahora numerosas familias cubanas lloran a sus muertos”. As imagens entremeiam closes, lágrimas e planos abertos de grandes cortejos fúnebres. A narração avança, por entre imagens de destruição e vítimas infantis em leitos hospitalares, mencionando os outros ataques feitos naquele mesmo 15 de Abril aos aeroportos de Santiago de Cuba e Santo Antonio de Los Baños. Em seguida, ao listar pressões políticas, boicote econômico, sabotagem, bombardeios criminosos e pirataria internacional, declara-se: “nuestro pueblo desconocia cuándo y por dónde pretendían agredirnos los mercenarios patrocinados por el imperialismo norteamericano, pero se preparaba para resistir la invasión armada”. E o que se vê então, mesclado às imagens dos cortejos, são planos abertos de manifestações em marcha de civis ao passo de militares pelas ruas.

Mais adiante (2'00"), uma tomada do alto revela um comício sobre uma carreta em que, à frente de um microfone, encontra-se um sujeito gesticulando em trajes militares e barba espessa. Corta-se para um *contra-plongé* mais fechado e identifica-se Fidel Castro. Não há som direto, e a mesma locução impõe-se: “Si Vienen, Quedán!”, respondida por imagens de uma multidão que parece exultar-se com a declaração, erguendo ao alto cartazes e armas.

Diversos trechos em *travelling* mostram carros de combate em uma estrada

apinhada de soldados e civis pelo acostamento, indo tudo e todos na mesma cadência e com a mesma convicção. E a voz novamente explica que “la artillería e los tanques en manos del pueblo inician el aplastante contrataque.” Todos se iam na direção do campo da batalha, os arredores da praia Girón, conhecida fora de Cuba como Baía dos Porcos. Aqui se acompanha uma montagem que revela os feridos em combate e as diversas operações de guerra, movimento de tropas e canhões antiaéreos. Ruídos de combate dominam parte do áudio, não faltam sons, de explosões de bombas e de estampidos de tiros.

Chega-se então ao momento em que os capturados são apresentados. Pela locução sabe-se que a farda que os aprisionados vestem tem a camuflagem “dos ianques”. Alguns planos procuram destacar que os capturados estão sendo bem tratados, e os vemos recebendo água e sendo medicados. Não há demonstração de violência contra eles. Fidel então reaparece na sua presença mais extensa no filme. São 24 segundos (13'50"-14'14") em que ele é apresentado na condução das tropas e tomando decisões de combate. A locução explica que “nuestros hombres” agem com o valor de defender “una causa justa”.

Em outro trecho, Fidel reaparece aparentemente à frente de um grupo militar coordenando uma ação de batalha, e a locução, novamente em tom triunfalista, relaciona sua imagem com a expressão “pueblo armado”, pouco antes da sequência final, quando um *travelling* culmina em uma ampla vista aérea de uma multidão, que explicita o movimento contínuo, alinhando-se ao gerúndio da locução: “Cuba seguira siendo territorio libre de América”.

Esta produção de 1961, ainda articulada por sobre a forma discursiva de cinejornal, como um típico *noticiero*, nos mostra que, no âmago de um episódio-chave para todos os desdobramentos políticos posteriores, começa a despontar a imagem de uma liderança mesclada ao cenário em que o povo, encarnando um herói coletivo factual, rechaça a iminente invasão contrarrevolucionária. No seu modo mais expositivo, em que uma locução em *off* vai reiterando a intensidade natural da imagem-câmera, similar às produções institucionais mais convencionais, compõe um discurso imperativo, na intenção que vai além de oferecer ao público um mero viés informativo.

A trilha sonora que acompanha cada cena soma trechos do hino marcial

*Marcha Del Guerrillero*⁹⁰ a entremeios de ritmo do jazz dos anos 1950, como canções de Ray Anthony e a percussão do baterista Chico Hamilton, além de outros temas que sempre operam na intensificação da dramaticidade para cada passagem, procedimento que perpassará toda a carreira de Santiago Álvarez.

As sequências iniciais apresentam o que seria resultado de um bombardeio aéreo feito por aviões vindos dos Estados Unidos, explicitando o sofrimento de parentes das vítimas nos velórios e cortejos fúnebres. O texto da locução não cita um personagem específico, as indicações são sempre numa forma coletiva de primeira pessoa do plural, o “nuestro pueblo”. A primeira vez em que é feita uma menção ao povo cubano, um grande grupo acompanha um discurso. Fidel aparece discursando por poucos segundos, porém seu nome não é citado, nem sua voz é ouvida. Logo em seguida o narrador passa a descrever os episódios transcorridos na praia Girón. A figura reconhecida do líder cubano ressurgue comandando as tropas em farda, barba e, curiosamente para as exigências militares, usando óculos. A voz que acompanha essas imagens opta pelo sujeito oculto ao dizer que: “la rápida movilización del pueblo armado y sus golpes sin tregua...”, sem mencionar aquilo que é indicial na cena: quem mobiliza o povo?

Esta aparência “típica” do guerrilheiro agora está do lado das forças institucionais, defendendo o País de invasores externos. No início de 1961, um entusiasmado Jean Paul Sartre, em sua visita a Cuba, havia notado a preocupação com a aparência de muitos integrantes do Exército Rebelde, querendo se diferenciarem das forças recentemente depostas. A barba e os longos cabelos de muitos dos revolucionários, que no início eram apenas resultado das precárias condições em Sierra Maestra, se transformaram em identidade para o novo grupo que assumia o poder, como símbolo de transformação e rebeldia, que nos anos 1960 e 1970 se espalharia romanticamente mundo afora.

[...] êsses chefes hirsutos, após quatorze meses no poder, pretendem manter-se à vista de todos e em inteira verdade tais como foram vistos entrar na Capital, esgotados pela sua vitória, quando ainda não passavam de *libertadores* e se via nêles a negação triunfante de uma ordem rigorosa mas insuportável. Bem entendido, trata-se apenas de um signo. Signo também é a palavra *rebelião*, que eles quiseram conservar (SARTRE, 1961, p. 140).

⁹⁰ “Adelante, adelante / Adelante la heroica guerrilla / Guerrillero adelante ha marchar / Pasa haciendo la paz con la guerra / Con las armas de la libertad”.

Em 1961, *Muerte al Invasor*, na sua forma e não apenas na sua temática, torna-se documento de uma época em que era imprescindível o apoio popular para a consolidação de um sentimento nacional de revolução, para pôr em marcha as profundas transformações que estavam por vir. Assim, a realização de um documentário retratando um episódio de mobilização nacional contra uma tentativa de invasão externa seria uma ótima oportunidade para dar-se início à construção imagética de uma força coletiva. Porém, por entre esta estratégia está a semente de outro modo de representação que sutilmente começa a insinuar-se pelas imagens deste “pueblo armado”.

Como segundo filme de Álvarez, e co-dirigido pelo mais experiente Tomás Gutiérrez Alea, *el Titón*, *Muerte al Invasor* está impregnado de um sentido épico ao enaltecer a reação à invasão mercenária, inserindo a personagem cinematográfica de Fidel Castro como liderança de uma força popular em ação. Este episódio, que dali em diante seria aclamado como “primeira derrota do imperialismo na América Latina”, tornou-se um poderoso instrumento para o governo revolucionário implementar uma maior coesão social em torno dos ideais da Revolução, como foi observado no capítulo anterior.

Ao longo do século XX não foram raras as situações em que o cinema documentário, ao ser adotado como instrumento de comunicação oficial do Estado, colaborou com a formação de sentimento de Nação. Na Inglaterra dos anos 1930, o cinema produzido sob a coordenação de John Grierson, com o caráter didático com que foi exibido em escolas e espaços comunitários, colaborou na edificação de um conceito de Estado britânico que seria muito importante anos depois, nos momentos mais decisivos da Segunda Guerra Mundial, como a recuperação de Londres após os bombardeios nazistas em 1940 e 41. Obviamente que, em termos de comunicação, isto se soma a diversos outros esforços, estratégias que aqui neste exemplo poderiam estar sintetizadas na persuasão que continham os discursos proferidos pelo rádio pelo primeiro-ministro Winston Churchill, enquanto parte da população londrina se escondia nos túneis do Metrô, transformando-os em abrigos antiaéreos improvisados.

Neste sentido, não é difícil imaginar o quanto as produções de Santiago Álvarez, dentro da lógica calculada de um produto audiovisual estatal, seja por meio

dos cinejornais, seja por meio dos documentários que também “exportavam” seu ponto de vista para além das fronteiras da Ilha e estão no centro desta pesquisa, ambicionavam fortalecer um sentimento nacionalista que havia aproximado os diversos matizes ideológicos em torno da causa revolucionária, os quais, como a história de revolução mostrou nos anos seguintes, seriam de difícil compatibilidade.

O sentido de epopeia que se examina em *Muerte Al Invasor* é o mesmo que compõe o cerne da cultura ocidental e que, originalmente, na antiguidade, se constituía por versos que relatavam feitos magníficos narrados em um passado idealizado, cujas implicações repercutiram diretamente na conformação dos grupos sociais, portanto, ações intimamente ligadas a um senso comunitário. Colocando-se como paradigma a *Odisséia* de Homero, ao narrar os episódios da Guerra de Tróia ou a epopeia moderna dos *Lusíadas*, em que Camões expõem o alcance das grandes conquistas navais lusitanas pelo seu personagem principal, Vasco da Gama, é fato que o herói coletivo é uma forma arquetípica que está na raiz da cultura ocidental.

Ulisses, assim como Vasco da Gama, que em sua viagem às Índias é, concomitantemente, o povo lusitano mesmo e o seu representante, são de um heroísmo forjado nestas circunstâncias sendo ambos, antes de tudo, pertencentes a algo maior, numa forma totalizante. Suas ações almejam corroborar a consolidação de um conjunto de valores gregários de superação do indivíduo. Perspectiva fundamental do helenismo, dentro do qual aflora a concepção de epopeia, segundo o filósofo húngaro Georg Lukács (1885-1971),

É um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade. Como qualquer outro elo dessa rítmica, a alma encontra-se em meio ao mundo; a fronteira criada por seus contornos não difere, em essência, dos contornos das coisas: ela traça linhas precisas e seguras, mas separa somente de modo relativo; só separa em referência a e em benefício de um sistema homogêneo de equilíbrio adequado. Pois o homem não se acha solitário, como único portador da substancialidade, em meio a figurações reflexivas: suas relações com as demais figurações e as estruturas (sociais) que daí resultam são, por assim dizer, substanciais como ele próprio ou mais verdadeiramente plenas de substância, porque mais universais, mais “filosóficas”, mais próximas e aparentadas à pátria original: amor, família, Estado (LUKÁCS, 2000, p. 29).

Em *Muerte Al Invasor*, este “sistema de equilíbrio” que integra homem, mundo

e as relações daí provenientes se alicerça como nova ordem em contraposição a uma ameaça externa. Nesta tensão, um jogo de montagem promove um efeito de disjunção entre imagem e som ao mostrar Fidel Castro, mas ocultar seu nome, induzindo a substituí-lo pela expressão “pueblo armado”. Há um indício de que por entre uma ação plural está sendo forjado um heroísmo, um herói coletivo em sutil construção, uma vez que a voz da narração enaltece em louvor o povo cubano que reagiu à invasão, mas é a imagem de Fidel, conduzindo os combates e pontuando as sequências, que vai pontuando as cenas.

Algumas das bases para esta reflexão originam-se nas teorias de Luckács, apresentadas pela primeira vez na obra *Teoria do Romance*, escrita 1922, que depois foi sendo aprimorada em diversos outros ensaios ao longo de sua vida. Fundamentalmente, *Teoria do Romance* se propõem a investigar a relação entre o desenvolvimento político-econômico das sociedades ocidentais e as transformações nas suas formas narrativas, considerando que nos primórdios tem-se a prevalência da épica e da tragédia, as quais, no transcorrer da história, irão se transfigurar nas multifacetadas formas do romance. Assim, ao buscar por uma definição para os distintos feitos das narrativas, classificando-as inicialmente entre a épica, a tragédia e o romance, Luckács inclusive repensa um consagrado princípio aristotélico⁹¹ que estabelecia uma distinção valorativa entre épica e tragédia, destacando esta última.

Na épica matricial, segundo Luckács, o herói vivencia aventuras que estruturarão o âmago do sistema de valores de sua comunidade, sendo parte de um todo indiscernível. O herói, portanto, seria a representação arquetípica do povo da qual a narrativa emerge. Mesmo na tragédia, forma posterior à epopeia, este herói, tendo como antagonista as forças de destino superior e implacável, ao qual enfrenta e sucumbe, também semeia seus valores no interior deste mesmo grupo. Enquanto que no romance uma definição ampla que engloba a diversidade tipológica de enredos que foi sendo produzida ao longo dos tempos, a figura do herói dilui-se em personagens conduzidos em um processo individual de desenvolvimento. Um momento histórico em que questões de ordem psíquica e subjetiva se sobrepuseram

⁹¹ Segundo postulou o autor de *Arte Poética*: "Portanto, se a tragédia se distingue por todas estas vantagens e mais pela eficácia de sua arte (ela deve proporcionar, não um prazer qualquer, mas o que é por nós indicado), é evidente que, realizando melhor sua finalidade, ela é superior à epopéia." (ARISTÓTELES, on line).

às suas relações com o mundo e o destino. Vivemos nos tempos do romance, e a forma épica não tem condições de prevalecer no atual estágio do desenvolvimento social.

Na maturidade do ocidente, o desaparecimento da essência presumidamente íntegra e total torna impossível a escritura de épica. O romance se instaura em uma circunstância histórica caracterizada pela multiplicidade de cosmovisões. A abolição da hierarquia entre essência e existência criou a necessidade de "negociar" entre essa multiplicidade de essências. Os personagens centrais dos romances se tornam indivíduos, cada um controlando a "escrita" e direção de sua própria tragédia individual ((LUKÁCS, 1965, p. 118).

Em síntese, enquanto o herói épico almeja objetivos que servem ao coletivo, indo da essência para existência (*Odisseia, Ilíada, os Lusíadas, Divina Comédia*) e o herói trágico sucumbe ao destino, mas deixa um legado, indo da existência para a essência (*Édipo Rei, Eléctra, Antígona, Medéia*, dentre outras), o herói romântico que se instala posteriormente pela arte burguesa, vem movido pela inquietação existencial do indivíduo, manifesta por entre múltiplas e distintas vozes. Um marco que inaugura esta condição, na acepção de Lukács, é o clássico espanhol de Miguel de Cervantes publicado em 1605, o *Dom Quixote de La Mancha*⁹².

O filósofo e lingüista búlgaro Tzvetan Todorov, considera que muito da conceituação em torno desta épica que seria uma “narrativa primordial” se deve mais a uma idealização da crítica erudita do que a algo identificado nas obras que foram assim classificadas como tais, como a própria *Odisséia* de Homero. Reconhece, no entanto, um aspecto que integra a essência das “narrativas primordiais”: a ausência de uma intriga dramática que desafie os entendimentos do espectador como recurso que gera surpresa naquele que acompanha os desdobramentos de uma trama. Segundo Todorov,

A *Odisséia* não comporta nenhuma surpresa; tudo é dito de antemão; e tudo o que é dito acontece. Isto a põe novamente em oposição às narrativas ulteriores, onde a intriga representa um papel muito mais importante e onde não sabemos nunca o que vai acontecer. Na *Odisseia*, não só o sabemos, mas no-lo dizem com indiferença. Assim, a propósito de Antínoo: 'Será ele o primeiro a experimentar as flechas enviadas pela mão do eminente Ulisses' etc. Essa frase, que aparece no

⁹² Considera-se a obra *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes como um marco no conceito do romance moderno, pois além de priorizar a subjetividade do personagem, faz uma crítica na forma de sátira ao até então consagrado gênero dos romances de cavalaria. Curiosamente, *Dom Quixote*, cuja presença no imaginário cubano é herança da formação cultural hispano/ibérica, é também uma referência como símbolo do heroísmo idealista.

discurso do narrador, seria impensável num romance mais recente (TODOROV, 2011, p. 117).

Observa-se que, nas primeiras etapas de consolidação do projeto revolucionário cubano, há relutância na adoção de formas narrativas mais complexas no documentarismo, enfoque desta pesquisa, pela necessidade de criação de bases sólidas, claras, que instaurem uma nova ordem de valores e façam emergir à consciência social um pensamento ideológico purificado de ambiguidades e indefinições. Se reconhecer por meio de uma ideologia é, na ótica marxista, um dos fundamentos básicos para se expressar por uma consciência de classe, seja ela burguesa, proletária, ou revolucionária, mesmo considerando que o pensamento marxista em Cuba tenha sido incorporado ao longo de todo o processo de forma enviesada, por interpretações muito divergentes, não raramente usado como pretexto para municiar contendas internas, expurgos e atender a interesses de grupos específicos.

Tanto pela ficção, quanto pelo documentário ou mesmo pela exposição mais informativa dos cinejornais, as técnicas cinematográficas atuaram em diferentes intensidades como engrenagens de um mecanismo que formulava os fundamentos axiomáticos da nova realidade a ser vivenciada. Ao longo deste processo, a tolerância para com produções dissonantes também oscilava muito. Do repúdio radical, em casos como o curta-metragem *P.M.* (Cuba, 1961) de Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez à aceitação consternada de sua produção, como as de Nicolas Guillén Landrián, diretor de *Coffea Arábica* (Cuba, 1968), como já foi apontado.

Para que estes esforços em dominar o campo ideológico trouxessem avanços materiais e sociais, necessitavam de uma dinâmica contínua que, ao mesmo tempo em que promovesse os feitos conquistados, também alimentassem a dimensão subjetiva daqueles que os conquistavam. Segundo Malitsky (2013), esta empreitada envolvia até “incutir um desejo de subjetividade”, e para isto era preciso lançar mão de uma estratégia que fomentasse a idolatria a “heróis arquetípicos” que funcionassem como cânones de comportamento. Mas que, por outro lado, fossem inalcançáveis, seja pela forma hiperbólica com que seus feitos fossem narrados, seja pelo alto preço que pagavam por estes feitos, como a própria vida,

categorizando-os à categoria dos heróis mártires, que serão melhormente descritos no capítulo seguinte.

O sentido do termo “imaginário”, reconhecidamente complexo, que perpassa áreas como a psicanálise e a filosofia, aqui foi adotado como o conjunto de imagens, símbolos, personagens e eventos que são reconhecidos pelo indivíduo e se manifestam no coletivo, culminando em uma visão de mundo compartilhada. Esta orientação por uma “visão de mundo” comum, ou discurso ideológico, foi analisada pelo filósofo e crítico literário inglês Terry Eagleton, fazendo relação com uma obra literária, que necessita de elementos do mundo empírico para organizar o ambiente em que transcorre o enredo. Esses elementos funcionariam tais quais “suportes” para a “[...] visão global de mundo do próprio texto” (EAGLETON, 1997, p. 33). Neste espaço da ficção, se for necessária alguma alteração nos dados advindos da experiência real como estratégia para o bom andamento da mecânica interna, ela será realizada, uma vez que uma confrontação implicaria na desestabilização da harmonia narrativa estabelecida, uma vez que, muitas vezes princípios normativos tendem a se impor aos de origem empírica. Neste sentido, é possível, portanto, “[...] pensar no discurso ideológico como uma complexa rede de elementos empíricos e normativos, dentro da qual a natureza e organização dos primeiros é, em última análise, determinada pelos requisitos dos últimos. E esse pode ser apenas um dos sentidos em que uma formação ideológica se assemelha a um romance. (EAGLETON, 1997, p. 33).

Mas Eagleton (1997) também reconhece que uma definição ontológica para “ideologia”, ou “discurso ideológico” é sempre um enveredar por amplos significados históricos, que vão desde o sinônimo para um conjunto de pensamentos em torno dos valores de uma sociedade, até o sentido mais pejorativo de uma “determinação social” que uma classe social impõe, como instrumento de poder, sendo que a inclinação para uma ou outra definição sempre será dependente de condicionantes particulares a cada contexto.

No livro *Da guerrilha ao socialismo: a revolução cubana*, o sociólogo Florestan Fernandes (1920-1995) apontou como em Cuba o fortalecimento desta nova mitologia seria um dos instrumentos para que fosse incorporado à consciência popular um discurso ideológico preponderante na consolidação de uma nova ordem

social baseada em um sentimento nacionalista que atenuasse uma série de incertezas, inclusive internas, à condução do processo revolucionário,

As grandes revoluções criam os seus mitos. E eles, por sua vez, definem sua realidade histórica e seu impacto utópico. A revolução cubana não escapou a essa regra. Nem poderia. Os mitos eram demasiado importantes para ela, como fatores de compensação psicológica e política ou em face das exigências da situação histórica. A pequena Cuba tinha de superar-se a si mesma para vencer o neocolonialismo, o veto estadunidense e as dúvidas que pairavam sobre a própria revolução (FERNANDES, 2007, p.210).

No entusiasmo do sociólogo paulistano, para que a revolução se tornasse orgânica sendo capaz de “penetrar o comportamento e a consciência de todos os indivíduos”, foi preciso valorizar o papel das “instituições revolucionárias” para a consequente “institucionalização da revolução” como impulso à criação do homem novo e da nova sociedade (FERNANDES, 2007, p.216). Dentre estas instituições, uma delas é o cinema, que, seguindo este raciocínio, também precisaria de um “espectador novo”, talvez apto a se envolver “brechtianamente”⁹³ com a narrativa, ou seja, enxergar no ato de assistir filmes algo além dos prazeres do entretenimento.

Em 1967, em um dos seus manifestos, “A revolução é uma estética”, o cineasta Glauber Rocha menciona que a formação de uma cultura revolucionária demanda a conciliação entre épica e didática. De forma que a épica seja capaz de “provocar o estímulo revolucionário” enquanto que, ao mesmo tempo, a didática informe, eduque e “conscientize as massas” (ROCHA, 2004, p. 99). Uma épica que, na sua raiz ancestral, conforme colocado há pouco, prescinde do cinema e conecta-se à tradição das estruturas narrativas. Curiosamente, sobre isto, numa oportunidade em que foi indagado numa entrevista sobre seus filmes preferidos, Santiago Álvarez diz “[...] eu gosto mais de ler um romance do que de ver um filme. O romance me faz concentrar, aprofundo no conteúdo e posso repeti-lo todas as vezes que eu quero. Tenho mais prazer lendo do que vendo um filme” (ÁLVAREZ

⁹³ As ideias do dramaturgo e poeta alemão influenciaram muito a intelectualidade cubana no que diz respeito à produção artística revolucionária. Bertolt Brecht (1898-1956) desenvolveu um método para encenação de um teatro político baseando-se em um “efeito de distanciamento”. Em síntese, é um método que abrange tanto a forma pela qual o ator conduz sua relação com o personagem no processo de interpretação como a ação dos outros elementos cênicos, tais quais a música e a cenografia. O resultado faz com que se evite o desencadeamento dos mecanismos de identificação junto ao espectador e, ao mesmo tempo, se seja capaz de convocar sua consciência para as questões político-sociais que estão no transcorrer do enredo. Ver: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

apud LABAKI, 1994, p. 90).

Por ter sua origem numa edição especial de um cinejornal, sendo posteriormente “promovido” a documentário, em *Muerte al Invasor* há um caráter de jornalismo ufanista que o reveste e quase o faz submergir em patriotismo desmensurado. Mas como produto fílmico retrato de um momento histórico, adequa-se ao empenho do documentarismo em arquitetar uma “narrativa primordial” da Revolução que coaduna com o argumento do filósofo e sociólogo, Theodor Adorno (1903 – 1969) de que “As epopeias desejam relatar algo digno de ser relatado, algo que não se equipara a todo o resto, algo inconfundível e que merece ser transmitido em seu próprio nome” (ADORNO, 2003, p. 47).

Esta objetividade ingênua na forma épica observada por Adorno carrega uma contradição em que, de um lado há uma objetividade ao compartilhar os feitos mitológicos destes heróis, mas, por outro, esta mesma objetividade inibe uma experiência mais íntima, sutil com esta vivência. Ao narrar objetivamente o feito épico ele também passa a ser encarado apenas na sua singularidade, esvaziando-se de interpretações. Segundo Adorno,

Mas a ingenuidade épica não é apenas uma mentira, destinada a manter a mentalidade geral afastada da intuição cega do particular. Por ser um empreendimento antimitológico, ela se destaca no esforço iluminista e positivista de aderir fielmente e sem distorção àquilo que uma vez aconteceu, exatamente do jeito como aconteceu, quebrando assim o feitiço exercido pelo acontecido, o mito em seu sentido próprio. Ao apegar-se, em sua limitação, ao que aconteceu apenas uma vez, o mito adquire um traço característico que transcende essa limitação. Pois o acontecimento singular não é simplesmente uma teimosa resistência contra a abrangente universalidade do pensamento, mas também o mais íntimo anseio do pensamento, a forma lógica de uma efetividade não mais cercada pela dominação social e pelo pensamento classificador que nela se baseia: a reconciliação do conceito com seu objeto (ADORNO, 2003, p. 49).

Logo, a narrativa épica no documentário torna-se relevante por, ao fazer uso da imagem indicial, conseguir convencer o espectador do caráter único, singular daquele episódio, ao mesmo tempo em que os textos, a música e toda a sorte de trucagens são capazes de arremessar aquele feito na direção do mitológico, do gesto exemplar, da referência de comportamento social. Uma vereda que o co-autor de *Muerte Al Invasor* adentraria cada vez mais, como se pode observar na produção de 1963, *Ciclón*.

Considerado pelo pesquisador John Mraz exemplo de um “militante trabalho dialético” (MRAZ, 1990, p.135), *Ciclón* (Cuba, 1963), curta-metragem que retrata os estragos causados pelo furacão Flora, reaparece nesta argumentação principalmente por metaforizar a superação de uma adversidade climática, ao fazê-la demonstrar as conquistas de um exitoso processo de coesão social. Para isso *Ciclón* abandona o recurso da “voz over” que conduzia *Muerte al invasor* (1961) e passa a apostar no papel da música e dos ruídos como construção de sentido, práticas assimiladas a partir do *noticiero* sobre a morte do *Barbaro del Ritmo*, Bennny Moré.

Em *Ciclón*, em que, segundo Mraz (1990), os ruídos provenientes dos helicópteros de resgate, foram tantas vezes associados à opressão, no caso são a ajuda fornecida, representando a força de uma ação social. Porém, talvez se possa contestar esta ideia de uma resignificação, mas enxergá-la pelo sentido inverso, reestabelecendo o significado “material” do som de um helicóptero. Uma máquina, assim como as inúmeras que compõem o amplo espectro que caracterizam a modernidade, no seu sentido original, criada como apoio às ações humanas, e não como instrumento opressor. Na verdade, o texto de Mraz, aponte algumas questões sobre a obra de Álvarez passíveis de contestação. Uma delas diz respeito à ênfase na precariedade técnica. Mraz declara que o ato de filmar no 3º mundo estabelece outra relação, mais direta e imediata, entre a base material de produção e a criatividade estética. Essa foi uma discussão muito presente em torno de todo o cinema latino-americano, que esteve muito respaldada pelos textos *Hacia um tercer cine*, *Estética da fome* de Glauber Rocha e em *Por um Cine Imperfecto* de Julio Garcia Espinosa, que defendia, em 1969,

Ao cinema imperfeito não interessa mais a qualidade nem a técnica. O mesmo Cinema imperfeito pode ser feito com uma Mitchell que com uma câmara de 8 mm. O mesmo se pode fazer em estúdio ou em uma guerrilha no meio da selva. Ao cinema imperfeito não lhe interessa mais um gosto determinado e muito menos - bom gosto. Da obra de um artista não interessa mais encontrar qualidade. A única coisa que interessa a um artista é saber como responder a seguinte pergunta: O que fazer para ultrapassar a barreira de um interlocutor – culto e minoritário que até agora condicionou a qualidade de sua obra?⁹⁴ (Espinosa, 1988, p. 61, tradução do autor).

⁹⁴ Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con

Porém, é sabido que o ICAIC financiava as produções com o que havia de melhor à época para produção documentária. Octavio Cortázar, diretor do premiado curta-metragem *Por Primeira vez* (Cuba, 1968), relata que "el ICAIC arranca con cinco millones de dólares, entregados por Fidel a Alfredo en una bolsa". (BUSTOS, 2011, p. 127). Um valor que corresponderia a mais de 40 milhões de dólares atuais⁹⁵, um dado que relativiza a imagem muito difundida em relação às condições precárias de produção, que sofreriam limitações pelo embargo econômico, e que realmente passaram a ser predominantes a partir da crise econômica, no final dos anos 1980, com o colapso do bloco socialista que, inclusive, culminou com o fim dos *Noticiero Latinoamericanos* (1991). Além disso, atribuir uma inventividade de linguagem apenas a precariedade técnica é desconsiderar que uma das principais buscas de Santiago Álvarez e equipe era a de criar algo que fosse distinto da TV, do rádio e do cinema da época, como se percebe na produção de 1966 veremos a seguir.

Cerro Pelado é o nome de um navio e o nome de uma batalha, uma homenagem ao local em que ocorreu um dos confrontos mais intensos entre o exército de Fulgêncio Batista e os guerrilheiros. Depois, foi usado para denominar a embarcação que levou os atletas cubanos aos *Jogos Centro-Americanos e do Caribe* (*Juegos Centroamericanos y del Caribe - JCC*)⁹⁶ em Junho de 1966. Um evento esportivo, que assim como tantos outros nos anos seguintes, ficariam marcados pelos ecos de guerra fria que corria solta pelos mares caribenhos.

una Mitchell que con una cámara de 8 mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el —buen gustoll. de la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responder a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor—culto y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?

⁹⁵ Cálculo de atualização feito pela ferramenta do *Bureau of Labor Statistics* (BLS) uma agência de pesquisas e estatísticas vinculada ao Governo Federal dos Estados Unidos: http://www.bls.gov/data/inflation_calculator.htm

⁹⁶ Atualmente na sua XXII edição, prevista para ocorrer na cidade mexicana de Veracruz em 2014, os *Juegos Centroamericanos y del Caribe - JCC*, organizados pela ODECABE, Organización Deportiva Centroamericana y del Caribe, são um evento que, aos moldes das Olimpíadas, ocorrem a cada 4 anos desde 1926, congregando atletas dos países da região. Na última edição de 2010, realizada em Puerto Rico, houve um recorde com a participação de 39 países. Atualmente México lidera o ranking total de medalhas (3205), seguido por Cuba (3066) e Venezuela (2019). Fonte: <http://www.odecabe.org/>

É um fato que a associação entre competitividade esportiva e disputas políticas e ideológicas esteja presente em inúmeros episódios ao longo do século XX. Exemplos não faltam, como a tentativa nazista em 1936 de comprovar ao mundo a ideia de uma supremacia racial ariana, que seria frustrada pelas 4 medalhas de ouro do negro Jesse Owens; ou as manifestações no pódio com luvas pretas e punhos cerrados erguidos ao alto pelos atletas norte-americanos Tommie Smith e John Carlos, em apoio ao movimento dos Panteras Negras, na Olimpíada do México em 1968; ou nas ações mais violentas, como o atentado à delegação israelense na Olimpíada de Munique em 1972 pelo grupo terrorista Setembro Negro, que resultaria na morte de 11 atletas. Ademais disso, é de se contar os boicotes de participação nos eventos internacionais, cujo ápice ocorre quando os EUA deixam de participar das Olimpíadas na URSS em 1980, alegando uma represália à invasão soviética do Afeganistão no final do ano anterior, e posteriormente, em contrapartida, a URSS não participaria em 1984 da Olimpíada nos EUA.

No filme *Cerro Pelado* (Cuba, 1966), os heróis são os atletas que participaram dos *Jogos Centro-Americanos e do Caribe*, enfrentando toda a sorte de adversidades. Primeiramente os Estados Unidos negam os vistos de entrada aos atletas cubanos em Porto Rico, sede dos jogos. Depois de uma pressão por parte do Comitê Olímpico, estes vistos são emitidos, mas o que não passaria de um arranjo diplomático transforma-se no prenúncio do problema maior que estaria por vir. O navio que leva a delegação não recebe autorização para adentrar as águas porto-riquenhas. Ancorando a cerca de 9 km da costa (5 milhas náuticas), todas as equipes tiveram de improvisar um desembarque às pressas para participar da abertura dos jogos. Esta adversidade, somada a outras que vão sendo elencadas pelo curta-metragem, como as demonstrações de animosidade e as “tentações capitalistas” em território porto-riquenho, são alguns dos traços de uma típica epopeia. E como em uma epopeia, as competições esportivas vão se tornar metáfora da Revolução em sua dimensão combativa.

As emanções advindas da guerra fria não se restringiram aos obstáculos colocados à delegação cubana, elas também podiam ser observadas na maneira como a imprensa nos países latino-americanos ignorou o episódio à época ou até chegou a manipular algumas informações. Numa das raras menções ao ocorrido na

imprensa brasileira, o jornal *Estado de S. Paulo* noticiou o impasse em 20 de Março de 1966, quase três meses antes, reproduzindo uma nota da agência de notícias *Associated Press* na forma de uma acusação feita pela imprensa cubana

O jornal do PC de Cuba "Gramma" acusa hoje o "imperialismo ianque" de impedir que Cuba participe dos Jogos Centro-Americanos e do Caribe, a serem efetuados em junho próximo, em Porto Rico. Segundo o diário, o presidente da Organização Atlética Centro Americana e do Caribe, Monagas, é um boneco do Departamento de Estado, por ter afirmado que a equipe cubana seria expulsa em 24 horas, se violasse as regras olímpicas dos jogos. O "Gramma" diz ainda que os EUA estão procurando impedir a concessão de vistos de entrada para os atletas cubanos (JORNAL O ESTADO DE S. PAULO, 20 DE MARÇO DE 1966, Pag. 10 – GERAL).

Quase um mês depois, naquele mesmo ano de 1966, uma breve nota sem indicação de autoria acirrava ainda mais os ânimos, mencionando uma ameaça do então diretor-geral de esportes de Cuba:

Jose Llanusa, diretor geral de esportes de Cuba, disse ontem que os atletas cubanos que participarão dos Jogos Centro-americanos e do Caribe em São José de Porto Rico não provocarão incidentes políticos, "mas não permanecerão de braços cruzados se forem atacados". Llanusa afirmou que o Comitê Olímpico Internacional será responsável por "qualquer incidente com a delegação cubana em Porto Rico" (JORNAL O ESTADO DE SÃO PAULO, 12.4.66).

Porém, nem os resultados finais das competições, nem os desdobramentos da crise foram noticiados posteriormente pelo jornal brasileiro. Cuba ficaria em 2º lugar com 35 medalhas de ouro, atrás do México com 38 medalhas, segundo dados da ODECABE - *Organización Deportiva Centroamericana y del Caribe*, e conforme foi documentado por uma matéria publicada à época pelo jornal mexicano *El informador*⁹⁷, um dos que cobriu o evento. Somente um ano depois o jornal brasileiro reproduziria a notícia de uma agência, dizendo que o então primeiro-ministro Fidel Castro havia ficado muito frustrado com o fraco desempenho obtido no ano passado, com "apenas 4 medalhas de ouro"⁹⁸. Este é só um exemplo sobre como a Guerra Fria, além de estender suas contendas ao esporte, foi igualmente um território de disputas pela informação.

Cerro Pelado também marca a introdução da imagem do heroísmo revolucionário cubano decorrente das práticas esportivas. Seja no boxe, no beisebol,

⁹⁷ Fonte: <http://hemeroteca.informador.com.mx/>

⁹⁸ Fonte: JORNAL O ESTADO DE S. PAULO. 15 DE JUNHO DE 1967 ,p. 22.

voleibol ou atletismo, Cuba investiu muito em esportes de alta performance, principalmente durante a Guerra Fria, período em que muitos atletas cubanos figuraram entre os melhores do mundo em diversas modalidades, como o boxeador Teófilo Stevenson (1952-2012), tricampeão olímpico, dentre muitos outros. Uma iniciativa que contribuiu simbolicamente na divulgação do caráter nacionalista da Revolução dentro e fora da Ilha. É conveniente destacar a coincidente ligação das origens das atividades olímpicas retratadas no filme à Grécia antiga, berço também das narrativas epopeicas aqui mencionadas.

As similitudes com o feitio de uma epopeia despontam logo no início, com o navio que os leva. *Cerro Pelado* é tratada como uma embarcação mítica, uma espécie de *Argonáutica*. Mas não é conduzida por um personagem principal, nem Ulisses, nem Aquiles ou Jasão. Todos a bordo formam um só agrupamento, e apenas alguns atletas serão identificados ao final em virtude de seus resultados na competição.

Nas epopeias gregas, a conquista do mar com sua implacável indiferença à condição humana é, além de símbolo de afirmação territorial de um povo, também metáfora para o domínio do homem sobre a natureza e as afrontas do destino. Em Ulisses, especificamente, é navegando que desponta a inteligência prática do herói na resolução dos percalços enfrentados, simbolizando uma nova forma de enfrentar a realidade.

O mar é o espaço em que Ulisses reeduca seus sentidos, depois de abandonar em Tróia os valores aristocráticos. Contra as intempéries marinhas, provocadas por Posêidon, o herói leva ao limite sua inteligência prática. Diante das interrogações da viagem de retorno ("nostos"), Ulisses elabora equações cujas variáveis ele mesmo inventa. O mar é a imagem da face amarga do acaso e Ulisses, a representação do caráter metamórfico da inteligência. Curiosidade, versatilidade, mobilidade, são alguns dos atributos desse herói avesso à melancolia, que irá simbolizar o pensamento especulativo no Ocidente (VIEIRA, 1999).

Estes atributos que convergem em uma forma de protagonismo histórico respaldado por um racionalismo criativo é uma imagem muito próxima daquilo que preconizava Che Guevara como o "comportamento revolucionário" do "homem novo", para lidar com as adversidades. Uma imagem deveras conveniente para o momento em que vivia o governo cubano, necessitado de manter a coesão em torno dos valores revolucionários, pois havia "perdido" um de seus pilares. Este foi o

momento em que Che Guevara renuncia a seus cargos no governo e desaparece do noticiário cubano e internacional para promover ofensivas guerrilheiras. Começa pelo Congo, onde coordena uma fracassada missão, depois passa pela cidade de Praga para retornar a Cuba com discrição e planejar a ação derradeira na Bolívia, onde morre em 1967.

Este período coincide com o aumento nas cobranças pelos esforços revolucionários, e é também marcado pela vigência das polêmicas UMAP, *Unidades Militares de Ayuda a la Producción*⁹⁹, instituídas no ano anterior. Complementando o cenário, surge um estímulo forte à imigração naquele mesmo ano, quando é promulgada pelo presidente dos Estados Unidos Lyndon Johnson a “Lei de Ajuste Cubano” (Cuban Adjustment Act – CAA), que passou a regularizar o visto de residência permanente a qualquer cubano que adentrasse o território norte-americano por fronteiras secas (CHÁVEZ, 1996).

Na sua forma original, a *Odisséia*, consagrada por figurar na aurora da forma épica ocidental, baseia-se em alguns elementos históricos, embora seu maior compromisso esteja em forjar uma estrutura de valores basilares de coesão social. Dividida em quatro partes, em resumo ela narra as ousadias de aventureiro de Ulisses ao longo de 10 anos. Uma sinopse escrita por Aristóteles sintetiza:

Um homem afastado de sua pátria pelo espaço de longos anos e vigiado de perto por Poseidon acaba por se encontrar sozinho; sucede, além disso, que em sua casa os bens vão sendo consumidos por pretendentes que ainda por cima armam ciladas ao filho deste herói; depois de açoitado por muitas tempestades, ele regressa ao lar, dá-se a conhecer a algumas pessoas, ataca e mata os adversários e assim consegue salvar-se. Eis o essencial do assunto. Tudo o mais são episódios (ARISTÓTELES, s/d, p. 27).

Na primeira parte Ulisses deixa sua esposa Penélope, que fica à mercê de diversos pretendentes. Na segunda, ao vencer uma prova na ilha dos Feaces, parece estar prestes a voltar, o que não ocorre. Mas na terceira parte, ao sair de Troia, enfrenta o drama de ter seus seis companheiros devorados, quando na ilha de

⁹⁹ Criadas pelo Departamento de Laceras Sociales do Ministério do Interior (Minint), as UMAP, *Unidades Militares de Ayuda a la Producción*, localizadas na província centro-leste de Camagüey, funcionaram entre novembro 1965 e julho 1968 como fazendas que fizeram uso dos trabalhos agrícolas para “reeducação política”. Para lá eram levados os inaptos para o serviço militar, que se torna obrigatório na ilha a partir de 1963, além daqueles jovens que destoassem dos “princípios revolucionários”, acusados de desvios morais e ideológicos, incluindo homossexuais, consumidores de drogas e religiosos, como “testemunhas de Jeová” que se opunham ao serviço militar, e “adventistas do sétimo dia”, que não podiam trabalhar aos Sábados. Há pouquíssima documentação sobre as UMAP, basicamente restrita a depoimentos de quem por lá passou (MARQUES, 2009).

Eolo enfrenta uma violenta tempestade, e vê seus outros companheiros transformados em porcos pela deusa Circe. Em seguida, tentado pelas sereias, consegue chegar à ilha de Calipso. Na quarta e última parte volta a Ítaca, passando-se por mendigo, humilhado, e ninguém o reconhece. Vence então uma prova contra os pretendentes de sua mulher e a convence de ser ele mesmo por conseguir entesar seu próprio arco. Por fim, auxiliado por seu filho Telêmaco, aniquila os pretendentes e cumpre sua missão.

Outra epopeia, dentre as poucas que nos chegaram à contemporaneidade como herança, é o poema *A Argonáutica*, também conhecido como *Jasão e os Argonautas*, escrito por volta de 300 AC e atribuído a Apolônio de Rodes. No poema o herói Jasão, conduzindo Argo, a embarcação mítica construída com o auxílio da deusa Atena, enfrenta variados obstáculos que vão se descortinando no transcorrer das façanhas. Considerando fastidioso e improdutivo descrever aqui com detalhes a história de *Jasão e os Argonautas*, pois assim como outras épicas do período helênico esta é marcada por tamanha envergadura, e, basicamente, fazendo uma imensa simplificação na sua estrutura, se a resume como uma jornada de Jasão e dos cerca de 50 tripulantes do navio Argo, por ele recrutados pelas suas qualidades peculiares, como Hércules e Orfeu, este último pelo seu dom musical que irá cadenciar as remadas até Cólquida, em busca de um velocino de ouro feito a partir de um encantado carneiro dourado, sempre a mando do rei Pélias da Tessália. No caminho enfrentam reis, ninfas, feitiços e paixões, enquanto passam por diversas localidades. Em todas há um desafio a ser superado, uma tarefa a ser cumprida para somar-se à consagração de um retorno triunfante.

Mesclando as ondas do Mar Egeu às tépidas águas caribenhas, observa-se logo no início que *Cerro Pelado* não é apenas um veículo para documentar um episódio esportivo bem-sucedido, mas uma batalha, evidente nos primeiros segundos em que se ouve uma percussão sincopada por sobre uma sequência de imagens em *still* de um homem (soldado) empunhando um fuzil por entre uma névoa, imagem imprecisa, que vai sendo sobreposta pelos créditos iniciais. Em seguida (0'36"), imagens de ruínas evocam as tão propagadas imagens de antigos templos gregos com suas colunas e ágoras. Tem-se então uma fusão de uma placa

que indica "Cerro Pelado" com a imagem de um atleta correndo com a tocha olímpica e acendendo a pira. Logo em seguida há um texto que anuncia que: ARTICULO I é "proibida discriminação".

A tela então se divide em três colunas. Em inglês, francês e espanhol um novo texto explica: "Esta é a história de um barco e de uma delegação esportiva que o INIMIGO tentou impedir de participar nos X Jogos Desportivos Centroamericanos e do Caribe". Outras duas colunas trazem o mesmo texto em alemão e russo, demonstrando tratar-se de um filme-denúncia preocupado em ser compreendido em diversas partes do mundo. Na sequência se vê imagens do navio zarpando e em seguida, ao ritmo da rumba (2:17), acompanham-se pessoas dançando, tocando e trabalhando no navio em uniformes esportivos. Esta é a delegação cubana partindo para sua jornada, descontraídos "argonautas rumbeiros". Chega o momento em que se apresenta a primeira ameaça: o inimigo (3'27"). A tela então divide-se novamente em três colunas. Em 1/3 à direita um texto nos cinco idiomas diz: "este são os inimigos" sobre manchetes de jornais, enquanto explosões e destruição provenientes de trechos de *noticieros* e outros documentários, como *Muerte ao Invasor* (Cuba, 1961), vão sendo exibidos.

E, no embalo de ritmos caribenhos, volta-se a acompanhar os atletas (5'23"), desta vez, observado sem diversos treinamentos feitos no convés. Como um "ballet esportivo" praticado em um palco insólito, várias modalidades esportivas desfilam diante da câmera em sincronização. Mas a presença do "inimigo" continua a espreitar os heróis no momento em que a música alegre dá lugar a ruídos dissonantes e a imagem de um avião de reconhecimento passa próxima à embarcação (8'56"). Repentinamente, a sequência se completa com a inserção de imagens de arquivo de um avião de combate na selva. O relato de uma voz em inglês se identifica como um piloto de combate americano capturado ao norte do Vietnã.

Ao colocar um avião da Força Aérea Norte-americana que patrulhava os mares caribenhos no mesmo contexto que os ataques aéreos realizados no Leste asiático naquele período, evidencia-se como muitas vezes os documentários de

Santiago Álvarez ambicionavam um efeito totalizante em que se oferece ao espectador um leque de convicções, garantias de sentido simplificadoras que partem de um nítido delineamento do antagonista, sem sombreamentos ou indefinições. Um mundo fechado, com similaridades àquele por onde vicejaram muitos dos arquétipos gregos, pois, segundo Lukács, naqueles universos dos primórdios ocidentais da narrativa,

Tais fronteiras encerram necessariamente um mundo perfeito e acabado. Embora poderes ameaçadores e incompreensíveis e se façam sentir além do círculo que as constelações do sentido presente traçam ao redor do cosmos a ser vivenciado e formado, eles não são capazes de desalojar a presença do sentido; podem eles aniquilar a vida, mas jamais confundir o ser; podem lançar sombras negras sobre o mundo formado, mas também elas serão incorporadas pelas formas, como contrastes cuja nitidez é tanto mais salientada (LUKÁCS, 2009, p. 30).

A forma caricata com que são representadas estas “sombras negras” do imperialismo que ameaçam os atletas-heróis, muito mais do que documentar uma possível iminência de confronto de ordem político-diplomática ou até mesmo militar, foi artimanha usada por Santiago Álvarez na construção de um enredo em que o antagonista maior comportava-se como uma entidade superior, quase uma deidade. Metaforicamente, um *Tio Sam* em trajes de *Poseidon* com sua onisciência acompanha a nau pelos seus domínios disposto a lhes infligir infortúnios quando bem entender.

O singrar pelos mares observados de perto pelo “Tio Poseidon” encerra a superação do primeiro desafio. Chega-se então a Porto Rico: “La sede de los decimos juegos: Puerto Rico”, com uma imagem da cidade ao fundo vista do mar.

Neste trecho, Santiago Álvarez aproveita para levar ao público sua síntese do *Estado Libre Asociado de Puerto Rico*, um país que politicamente é antítese da sociedade cubana, por ter entregue completamente sua autonomia aos EUA desde o final do século XIX, tendo sido oficialmente incorporado em 2012, a partir de um referendo¹⁰⁰. Informações são mostradas na tela em cinco idiomas: “Dois millones 500 mil habitantes”, “400 mil analfabetos”, mescladas a imagens de crianças pobres,

¹⁰⁰ Porto Rico, oficialmente *Estado Libre Asociado de Porto Rico*, domínio espanhol desde 1493, foi cedido aos Estados Unidos da América em 1898. Em 1917, aqueles que ali nasciam podiam se tornar cidadãos americanos. Em 14 de Dezembro de 1998 um referendo entre seus habitantes decidiu manter o status de *Estado Libre Asociado*, recusando-se a tornar o 51º estado dos EUA, mas também refutando uma completa independência. Em seis de novembro de 2012, 65% da população aprovou por referendo fazer parte do território norteamericano como um estado. Fonte: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/rq.html>

favelas e palafitas. Um *travelling* da janela de um automóvel enquadra os letreiros luminosos e a fachada de vários bares simples. Seriam estes os símbolos do capitalismo? A música alterna-se entre um jazz suave e um tema mais dramático com piano, concluindo com um texto: "Colonia yankee associada" e "10 territórios tomados por bases militares yanques, duas bases atômicas".

Agora uma locução radiofônica anuncia que o barco está proibido de entrar na baía de Porto Rico (13'45"). Vemos então todos os atletas no convés ouvindo atentamente as ordens. Plano geral em que muitos erguem o braço em votação. O texto fala na "La declaracion de Cerro Pelado", complementando que "dignidad a 5 miles". Assistimos então à chegada ao barco daquele que parece ser o representante dos jogos. Após uma discussão, lê-se: "Los derechos de Cuba no se negocian". A música agora é dramática. Ao final, por entre sorrisos, lê-se que "se cumple el reglamento olimpico".

Vemos então um dos trechos mais insólitos do documentário (16'20") naquele 11 de Junho de 1966, quando os atletas, vestidos com uniforme branco e chapéu de desfile de abertura, vão pulando em alto-mar para o rebocador Peacock, uma embarcação menor, pelo sistema de transporte de carga do navio. Alguns atletas mareiam e vomitam. Para ressaltar os perigos desta ação, Santiago insere a imagem de um tubarão, como se ele estivesse nadando ao redor dos tripulantes.

Assim, finalmente a delegação desembarca em Porto Rico. Mas o clima ainda parece hostil, com sequências mostrando as forças militares, representadas por navios de guerra, um helicóptero e vários policiais por entre um grupo de repórteres cinegrafistas.

No percurso até os alojamentos vão sendo frisadas pela montagem algumas hostilidades por parte de alguns porto-riquenhos mais exaltados que acompanham o deslocamento do grupo. É uma sequência tratada em tom de deboche, principalmente em função da música, um trecho acelerado da abertura da ópera *Guilherme Tell* de Gioachino Rossini, que ficou popularmente consagrada em desenhos animados, como os produzidos pela *Walter Lantz Studio*, criadora de personagens como o Pica-Pau.

Dali em diante é assumido um viés mais documental, que registra o desfile de abertura no Estádio Hiram Bithorn, a passagem das delegações e o acendimento de

pira olímpica. Até que um corte brusco (21'00") para imagens sem som de uma repressão policial a um homem que é agredido por militares, nos lembrando que estamos em "território inimigo". Um novo corte e um som de tiro sugere que ele foi baleado.

Dando continuidade ao périplo da delegação cubana em solo porto-riquenho, tem-se início a " Operación Sotana", operação batina, em português. Ouve-se uma música instrumental típica da cultura árabe, provavelmente uma alusão aos encantadores de serpente, enquanto ao fundo está a "capilla católica" na vila olímpica e, em seguida, surge um homem de batina (frei) que conversa amistosamente com os atletas. Algumas de suas expressões são frisadas pela montagem, salientando um certo tom cínico.

Logo após o filme identifica para o público outra "ação yankee" que será posta em curso, é a "Operación Anzuelo" (23'29"). No caso, os anzóis que tentam fisgar os atletas são as mulheres que se insinuam no entorno do alojamento. Uma delas, investigada pela câmera, está de óculos escuros e pernas cruzadas sobre o capô de um automóvel bem em frente ao alojamento cubano. Então o próprio Santiago Álvarez aparece em cena, também de óculos escuros, repreendendo jocosamente com um tapa na cabeça um membro da equipe que estaria "enfeitando-se pela sereia capitalista" (23'55"). Logo após, quando uma imagem de avião sobrevoando a região parece lançar panfletos, um texto pergunta diretamente ao espectador: "Guerra psicológica...?" e continua: "Para qué?"

Tem-se então o início das competições. Em boa parte das cenas o que se vê são planos-detelhes de atletas em ação nas diversas modalidades. A música encarrega-se de oferecer um clima de suspense e expectativa. Os feitos de alguns competidores vão sendo revelados na tela em forma de textos, nota-se nos enquadramentos que não há muita ênfase em suas fisionomias¹⁰¹. Também a reação

¹⁰¹ Enrique Samuels - medalla oro - record 68.11 no arremesso de peso; Hilda Ramirez - medalla oro - record 40.32 no lançamento de dardo; Caridad Aguero - medalla oro - record 43.75 no lançamento de disco; Miguelina Gobian - oro nos 100 metros, record 11.6; Enrique Figuerola - 100 metros - oro - record centro americano 10.2; 30:14- Levantamento de peso com Pastor Rodriguez (367 kg) e Claudio Somodevilla (412 kg).

pela expressão das equipes que os acompanham será tão valorizada como a dos competidores, como no Judô e na luta grego romana.

Em outros casos, cada arremesso, cada golpe, cada ação física tem um efeito sonoro específico, como se fossem respostas, não bélicas, mas desportivas, ao tratamento recebido até aquele momento. A sequência de Basebol é toda recortada por efeitos de som que sugerem uma mecanicidade, uma idealização de precisão e desempenho. Em outros trechos, para valorizar o feito, a imagem fica congelada no momento da vitória, como a ampla vantagem da velocista cubana sobre as adversárias, caso em que Miguelina Gobian venceu os 100 metros rasos com o tempo de 11.6 segundos. Também nesta sequência mostra-se um placar indicando Cuba à frente e, abaixo, aproveita-se o que seria o slogan de algum painel publicitário para enquadrar a frase: Claro que sí! (26'35").

Acompanha-se, agora, a volta. Um texto dá os resultados finais da competição: "Se compitio en 21 deportes en 11 Cuba ocupo los primeros lugares". E mais uma vez o alto-mar, agora para os dramas do reembarque. A equipe é erguida em guindastes de carga até o convés de Cerro Pelado.

Na chegada, o próprio Fidel Castro vai até a embarcação recepcionar os atletas (32'48"). Ao som de buzinas náuticas, observam-se os vários barcos que aguardam a delegação. Em seguida, a câmera posicionada em um helicóptero registra o lançamento de flores sobre o navio. São sorrisos em planos fechados e um *travelling* desfocado que registra os muitos que festejam a chegada, para ao final entrarem os créditos. Numa mesma tela, todos os integrantes da equipe são mencionados, por fim o nome do diretor e, ao centro, lê-se: "realización".

Se no passado os poetas épicos tinham a missão de, por meio de versos, perpetuarem feitos heroicos para gerações futuras, legitimando-os e fazendo-os referência de conduta aos olhos da população, Santiago Álvarez com seu filme, ao retratar todo este episódio dentro de uma forma épica, se aproxima daquilo que Lukács identifica nas obras helênicas, quando o indivíduo protagonista, mesmo obtendo o devido reconhecimento pelo êxito final em seu embate com o adverso, seja aniquilando criaturas horrendas, apoderando-se de reinos longínquos ou, no caso descrito, conquistando feitos esportivos, ainda é dependente de uma relação orgânica com o mundo, inibindo-o de tornar-se uma "personalidade solitária

e errante”. Afinal,

O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade (LUKÁCS, 2009, p. 67).

Desta maneira, *Cerro Pelado* narra uma aventura vivida pela delegação olímpica cubana em que enfrentamentos e superações fizeram com que os resultados esportivos por si só ficassem menos significantes diante da encenação de um poder coletivo posto em marcha, em que,

[...] o significado que um acontecimento pode assumir num mundo de tal completude é sempre quantitativo: a série de aventuras na qual o acontecimento é simbolizado adquire seu peso pela importância que possui para a fortuna de um grande complexo vital orgânico, de um povo ou de uma estirpe (LUKÁCS, 2009, p. 67).

Assim, os aviões a espioná-los, os tubarões à espreita, o embarque e o desembarque em alto-mar, o treinamento de esportes olímpicos em convés de navio, o marear dos atletas, as hostilidades por parte de alguns porto-riquenhos, a vigilância das autoridades policiais, a persuasão da igreja católica, as “tentações” da luxúria e do capitalismo com seus neons inebriantes e convites ao consumo convergem todos na direção de compor este “complexo vital orgânico” decisivo no projeto daquela organização identitária que está em construção. Este olhar não ficou restrito ao povo cubano, mas atravessou oceanos e chegou até o sul-asiático, mais precisamente no Vietnã, que foi convertido em símbolo de luta contra a opressão imperialista, documentada em um filme de 1967, *Hanói, Martes 13*.

Há uma penosa realidade: O Vietnã, essa nação que representa as aspirações, as esperanças de vitória de todo um mundo desprezado, está tragicamente só. Esse povo tem de suportar os embates da técnica norte-americana, quase impunemente no Sul, com algumas possibilidades de defesa no Norte, mas sempre só (GUEVARA, 1986, p. 112).

A declaração acima contida na “Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental” de Ernesto Che Guevara, um texto que foi divulgado no encontro da OSPAAAL¹⁰², escrito no interior da floresta boliviana em plena tentativa de implantação da guerrilha no país sulamericano em 1967, traduz bem o que representou a guerra do Vietnã, não apenas para Cuba, mas para a toda a esquerda nascida no pós-guerra. A “mensagem à Tricontinental” ficou mais conhecida pela frase em que conclama os oprimidos dos países subdesenvolvidos a contemplarem a possibilidade de um “[...] futuro luminoso e próximo, se dois, três, muitos Vietnãs nascessem à superfície do globo, com a sua quota de morte e suas enormes tragédias, com o seu heroísmo cotidiano, com seus ataques repetidos ao imperialismo [...]” (GUEVARA, 1986, p. 126).

Para Michael LÖWY(2012), a Guerra do Vietnã (1955-1975) simbolizou para o pensamento da esquerda internacional o equivalente ao que a Guerra Civil Espanhola (1936 –1939) havia representado para a geração anterior, em termos de um consenso a respeito dos males responsáveis pela opressão a grandes grupos sociais por todo o planeta. Para Che, a guerra no Leste asiático seria uma das principais motivações para a tomada de consciência que lhe incita uma revolução em escala global a partir de um internacionalismo proletário, com exércitos populares em distintos países sob uma bandeira pela qual se lutasse para “a causa sagrada da redenção da humanidade”. Ainda segundo Löwy, a intenção do guerrilheiro argentino na Bolívia naquela que seria sua última investida, era a de criar um foco guerrilheiro que, ao desencadear outras iniciativas da mesma ordem por todo continente, colaborasse indiretamente com o Vietnã, ao fazer com que os EUA se enfraquecesse militarmente por ter de abrir novas frentes de combate.

Nos documentários de Santiago Álvarez, este apoio à causa vietnamita já

¹⁰² Texto distribuído em Havana, Cuba, em 16 de abril de 1967, na forma de folheto como suplemento especial da *Revista Tricontinental*, órgão da *Secretaria Executiva da Organização de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina*, a OSPAAAL.

aparece a partir de 1965. *Solidaridad Cuba y Vietnam* é um curta-metragem em que nos seus 9 minutos o narrador H.G. Espinosa descreve algumas das aproximações diplomáticas entre os dois países, mencionando inclusive um apoio humanitário de Cuba às vítimas de um furacão que passou pelo país asiático, fazendo do desastre natural um outro ponto de aproximação entre as duas nações. O destaque, porém, fica ao final, quando, nos dois últimos minutos, um discurso de Fidel Castro sobre o combate ao imperialismo vai sendo misturado aos ruídos de explosões e imagens de guerra, encerrando-se com a emblemática frase: “...y al final...venceremos!”, assinalando pela primeira pessoa do plural a busca pela convergência de interesses entre os dois países. Michael CHANAN (1985) identifica que além do enaltecimento e respectivo alinhamento às perspectivas da revolução e a defesa de uma luta anti-imperialista mais ampla, a solidariedade com o Vietnã comporia os três temas recorrentes na filmografia de Santiago Álvarez. *Hanói, Martes 13* (Cuba, 1967), junto com *79 Primaveras* (Cuba, 1969), este realizado posteriormente, sobre a vida do líder vietnamita Ho Chi Minh (1890-1969), seriam exemplos máximos deste sentimento de solidariedade manifesto em forma fílmica.

Hanói, Martes 13, documentário de 38 minutos de duração filmado ao longo de dois meses no Leste asiático, distingue-se pelo registro *in loco* de um bombardeio promovido pelos EUA sobre a cidade de Hanói, e a este são somados outros recursos, para promoção de um enlace afetivo entre as nações. O terreno já havia sido devidamente preparado para os olhos da audiência cubana desde o filme de 1965 e as matérias dos cinejornais, que vinham sendo exibidas com materiais enviados ao longo das filmagens. Nesta perspectiva de estabelecer vínculos transnacionais, até trilha sonora tem papel singular nesta operação. Composta especialmente pelo músico Léo Brouwer, os temas musicais que acompanham cada cena possuem a sonoridade de instrumentos locais, conforme conta Álvarez,

Os vietnamitas tinham me dado de presente uma série de instrumentos musicais típicos do Vietnã. Ocorreu a Leo usar esses elementos musicais no filme, fazendo a trilha com esses instrumentos. Eu ligava para ele quando estava montando o filme, às altas horas da madrugada, lá pelas duas ou três da manhã, e contava que tinha montado tal sequência. Ele anotava e no dia seguinte trazia uma parte da música escrita, que logo se transforma em trilha do filme (ÁLVAREZ apud LABAKI, 1994, p. 62).

Esta aproximação por meio da materialidade da produção fílmica, com

instrumentos locais fornecendo os timbres para criação de uma sonoridade híbrida oriente-ocidente, em que arranjos e melodias ocidentais eram executados por instrumentalização tradicional do Vietnã, é uma das ações que se somam a uma busca por uma aparentemente improvável conexão histórica entre Cuba e Vietnã, colocada desde o início em que uma *opacidade discursiva* da matéria fílmica na sua bidimensionalidade, como forma gráfica e não naturalista de uma sequência de pinturas e gravuras vietnamitas sendo perscrutadas pela câmera logo após uma imagem em pintura de José Martí, para que uma narração feita a partir de um texto do mártir da independência cubana as explique. A narração baseada em um antigo livro de José Martí, *Edad del Oro*, aborda os feitos do povo vietnamita, chamados de *anamitas* pelo intelectual cubano, contra invasores chineses, japoneses e franceses, é retomada ao final do filme e 'assinada', com a indicação do ano, 1889, revelando a preocupação em estabelecer um nexo histórico que inscreva aquela narrativa dentro de um sentido maior de uma luta secular dos povos contra o imperialismo. Uma nítida preocupação em demarcar-se como produto fílmico dentro de um mundo histórico que ultrapasse apenas a identificação com a Guerra do Vietnã em curso, o tema central do documentário.

No seu conjunto, o filme destaca-se pela ênfase na apresentação laboral urbana, rural e militar. A evidência da imagem-câmera reafirma um materialismo histórico como pressuposto que, em termos breves, passa pela valorização de uma leitura histórica do mundo a partir de sua organicidade, em que o relevante “são os indivíduos reais, sua ação e suas condições materiais de vida, tanto aquelas por eles já encontradas, como as produzidas por sua própria ação” (MARX; ENGELS, 1999, p. 26). Por isso o enfoque às ações de trabalho e produção, como intervenções em um mundo histórico de seus personagens (reais) em ação na condição de atores sociais. Para isto, entram em cena algumas práticas da rotina laboral do povo vietnamita, na pesca, no cultivo de arroz, nas atividades urbanas e também na preparação para a guerra, cujo desfecho, que só ocorreria em 1975, parece ter sido antecipado pelo filme. Dialogicamente, o documentário realça que aquilo construído nesta ação laboral por um grupo social economicamente inferior vai ser destruído pela ação bélica dos EUA em um bombardeio aéreo testemunhado pelo documentarista, “[...]”

assisti ao primeiro bombardeio americano sobre a cidade: era 13 de dezembro, às 14:50. Filmei este ato terrível de destruição que exigiu 200 aviões B-52”(ÁLVAREZ apud LABAKI, 1994. p. 62). Uma síntese imagética para esta observação talvez esteja no trecho em que a montagem promove o corte brusco de um plano-detelhe de mãos delicadas em um movimento de dança para a violência desmedida do impacto de bombas ao solo (25'50"). Porém, como diz o texto que surge em *zoom in* algumas vezes, movendo-se a partir da profundidade da tela negra: “*Nós convertemos o ódio em energia*” (14'10"), a destruição como sentimento gerado será então a matéria-prima de uma reação, como um ciclo, no sentido de uma determinação coletiva, uma lógica fabril de transformação, em que sentimentos de opressão se convertem em gestos heroicos.

Após este início em que a locução e as ilustrações alinham Cuba e Vietnã pela ótica de uma luta pela independência, um corte abrupto para as imagens cruas em plano fechado do nascimento de um bezerro vai nos introduzir sarcasticamente ao antagonista. É o “nascimento” de Lindon Baynes Johnson, presidente dos EUA (2'18"). Mais adiante as manifestações contra a guerra serão apresentas em cartazes e na repressão policial aos manifestantes. Então se chega ao momento em que relógios (5'54"), com seus respectivos sons de badalos, denunciam que o tempo estará correndo a favor das causas legítimas.

O ritmo da montagem se altera, mais suavidade nos cortes e na música para adentrarmos a rotina laboral do Vietnã. Demonstradas pela pesca, pelo preparo do almoço e pelo cultivo de arroz (6'04"), tem-se a impressão imediata de uma comunidade vivendo em solidariedade e harmonia. Uma serenidade que está prestes a ser corrompida. Aqui o ritmo novamente se alterna. A câmera ágil em cortes repentinos alerta para a iminência de um ataque aéreo. Um plano-sequência da janela de um automóvel registra pessoas em seus abrigos instalados nas calçadas se protegendo enquanto vasculham o céu.

A relação de dominação fica acentuada com o ataque que vem pelos ares e os atacados olham para o céu, apontando suas armas para que, em câmera subjetiva, veja-se a certa distância os aviões americanos sobrevoando a região.

Logo em seguida, ao som de aviões, soldados saem da plantação para o combate antiaéreo (11'30"), mas no instante posterior voltam à condição de harmonia em sua rotina rural. Este princípio de quebra de ordem, recomposição e nova quebra é um dos principais expedientes adotados para preservar um ritmo de montagem e consequentemente manter o espectador em constante ansiedade pela espera da próxima variante de instabilidade.

Mais adiante observa-se o trabalho de mulheres na construção de algo que tem estreita relação com o episódio anterior. Estão cavando buracos para instalação de cilindros de concreto que servirão de pequenos abrigos antiaéreos (13'50"). A guerra e a necessidade de se impor como nação rompe qualquer separação entre o mundo civil e o militar.

Voltamos então à mesma lógica de oscilação na dinâmica da montagem. Agora na cidade, por entre bicicletas e chapéus típicos corre uma rotina tranquila até o momento em que um novo ataque aéreo resulta em casas destruídas, feridos e mortos. Na época, imagens como estas, que vão na mesma direção das que integram o filme *Loin du Vietnam* (França, 1967), produzido por Chris Marker a partir de partes distintas dirigidas por Alain Resnais, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, William Klein, Joris Ivens e Agnes Varda, formavam um contraponto a um retrato da Guerra difundido pelas reportagens dos EUA e das agências internacionais que circulavam pelo mundo, mostrando os “*vietcongs*” capturados após serem descobertos embrenhados em esconderijos nas matas, alheios a um ambiente social mais estruturado, mais civilizado.

Na última parte, a revanche ganha corpo na forma de ironia: sobre imagens de soldados estadunidenses presos e mortos, ouve-se a música gravada em 1966 por Napoleon XIV, pseudônimo do cantor Jerry Samuels, cujo título é também o refrão: “They're Coming to Take Me Away, Ha-Haaa”¹⁰³, fato que realmente só ocorreria em 1975, com toda Saigon dominada pelo exército do Vietnã do norte e a fuga dos últimos militares e diplomatas norte-americanos. Na sequência posterior a câmera está entre os soldados vietnamitas que caminham

¹⁰³ “*Estão vindo para me levar embora, ha-haaa*”.

em direção às zonas de combate. O plano-sequência se encerra na mochila de um deles, com destaque para os simples armamentos de guerra, dentre eles uma singela tigela para o arroz. Por fim, voltamos a Jose Martí e as ilustrações tradicionais, com créditos em letra cursiva, S.A. Ao final a assinatura de Martí no ano de 1889.

Se é perceptível por esta abordagem muitas aproximações com o filme de Joris Ivens finalizado no ano seguinte, *Le 17e parallèle: La guerre du peuple* (França, 1968), por outro lado, nota-se no filme do cineasta holandês uma preocupação maior em dar voz aos vietnamitas. Uma orientação provavelmente influenciada pela co-autoria com Marceline Loridan, sua parceria e uma das personagens centrais do antológico *Crônica de um Verão* (França, 1960), marco do *cinema-verité*. Em um ritmo também oscilante pontuado por uma narração, Ivens avança pela composição de enquadramentos precisos e intensos planos-sequência valorizados pelas situações de intensidade de tomada, como ao acompanhar o olhar consternado de uma idosa sobre a sua residência totalmente destruída pelos bombardeios, ou as imagens abjetas dos corpos de crianças mortas, ou então a sequência da captura do piloto norte-americano, porém sem deixar, literalmente, de ouvir os personagens vietnamitas narrando por entrevistas ou diálogos encenados suas mazelas no transcurso da guerra.

Se Santiago Álvarez acompanha o apuro estético dos enquadramentos do documentarista holandês, destacando-se aqui o trabalho de seu cinegrafista Iván Nápoles, como a sequência carregada de plasticidade que mostra os diferentes chapéus que os vietnamitas usam em seu cotidiano (22'15"), nas suas recordações sobre o período de filmagem relembra que o equipamento levado, junto com um grande e pesado refletor soviético, uma câmera 16 mm "Bell e Howell de corda, uma corda que durava dois e três minutos", que não permitia a captação de som direto, pois "[...] não tínhamos ainda Nagra no ICAIC. Eram os anos inaugurais" (ÁLVAREZ apud LABAKI, 1994, p. 62).

Porém, a ausência na captação de som direto, e particularmente a não inserção da fala direta dos personagens, facilitou a constituição de uma

idealização, em que o autor assume “a voz” daquele grupo filmado e a direciona no sentido de lapidar a imagem de um heroísmo incontestado, eliminando as barreiras linguísticas e auxiliando o processo de identificação junto ao público.

Os filmes de cunho mais etnográfico, nos quais está a gênese do documentário como gênero, tipificados na segunda década do século XX por fornecerem ao público urbano uma maneira de apreciar outras organizações sociais que passavam ao largo do processo de industrialização, na época primeiramente denominados como “filmes de viagem”, já carregavam em seu cerne uma tendência para a mitificação das culturas ali retratadas, conforme observaria o crítico francês André BAZIN (1991). Os documentários do norte-americano Robert Joseph Flaherty (1884-1951), como o inaugural *Nanook of the North* (EUA, 1922) e *Moana* (EUA, 1926), e até suas ficções não creditadas como co-diretor e como co-produtor, respectivamente, *Deus Branco* ou *White Shadows in the South Seas* (EUA, 1928) e *Tabu* (EUA, 1931) dirigido por F.W. Murnau, apoiavam-se no exotismo de uma imagem que fascinava pela chance de tornar possível ao público “conhecer” outra cultura, uma iniciativa que não raramente se revelava modelada por princípios de idealização, que só mais tarde, a partir do final dos anos 1940, seria realmente confrontada pelo cinema etnográfico de Jean Rouch (1917-2004).

Em *Nanook of the North*, amplamente reconhecido como marco no cinema documentário, a adoção da encenação como recurso está presente, conforme breve observação no capítulo anterior. Esta foi uma problemática exaustivamente discutida ao longo do século XX, mas nas palavras do diretor Flaherty não havia conflito, pois “Freqüentemente você precisa distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro” (FLAHERTY apud DA-RIN, 2006, p. 53). O importante naquele momento era dirigir a atenção do espectador com explanações sobre os hábitos cotidianos daquele grupo indígena, os Inuík, no norte do Canadá, ou seja, a imagem era apenas o veículo de algo mais importante, a preservação e o decorrente compartilhamento de uma memória cultural.

Ao impor uma explícita construção narrativa nos planos, na composição de cenas e em toda uma ordem de interferências para se obter um efeito dramático mais adequado, incluindo até a escolha de um determinado indivíduo da

comunidade pela sua fotogenia, como ocorrido em *Nanook*, demarcando-a como uma obra prototípica de modo expositivo (NICHOLS, 2001), Flaherty, além da preocupação com as articulações necessárias para lidar com os personagens na condução de uma lógica narrativa, deixou uma herança que influenciou toda a linguagem do cinema documentário dali em diante: a valorização dos efeitos dramáticos, incorporando um “simbolismo” na consolidação de determinados valores.

Nos anos 1960, a narrativa documentária desdenha da encenação como recurso estilístico em nome de uma ânsia pela autenticidade no registro do real. Sai a encenação e entra a força da imagem-câmera, da intensidade da tomada que absorve o acaso, capta o momento de crise (cinema direto), registra o inusitado e o circunstancial, mas sem deixar de engendrar uma dramaturgia. No caso de *Hanói, Martes 13*, assim como em muitas outras produções de Santiago Álvarez, a película não apenas retrata uma situação da Guerra, mas deixa-se ser contaminada por ela, muitas vezes filmando a emoção além do fato. Segundo BAZIN (1991), esta postura atenderá ao interesse do público a partir do pós-Guerra. Na opinião do crítico francês, o documentário ocuparia um novo espaço após a Segunda Guerra Mundial, momento em que o mundo, repleto de meios de comunicação que garantiam o acesso à informação jornalística, libertaram o cinema documentário da necessidade da encenação. O público já tinha acesso às informações elementares das temáticas tratadas. Assim, o mais relevante passaria a ser não evento em si, mas o perigo, e todas as outras possíveis emoções circunscritas nele.

Sorvidos pelo cineasta, estes sentimentos se transformariam em imagens imprecisas ou até mesmo naquilo que não foi registrado pelas lentes da câmera, mas que foram assumidos como componentes inerentes à consumação do filme. Na prevalência de uma forma dialética de composição cinemática, o conteúdo filmado torna-se tão violento na perspectiva de seu diretor que precisa ser reapresentado na sua forma violenta, refletindo um anseio pela tradução da experiência sensorial da guerra, como demonstramos no capítulo anterior. O heroísmo é do diretor, sua equipe, dos personagens, mas fica acessível ao público.

Nos primeiros dias vivendo no Vietnã houve bombardeios ao redor da capital, Hanói, e dentro da cidade. No perímetro de Hanói nos dias 2 e 4 de dezembro a escalada se tornou mais intensa, os bombardeios mais ferozes. Nos dias 13 e 14 a cidade de Hanói recebeu os impactos sobre sua própria cabeça. Do ataque participaram mais de 200 aeronaves. Foi nosso batismo de fogo. Este último bombardeio à capital vietnamita me deu a ideia para o que pensava em realizar, e lá mesmo, no palco da guerra, surgiu um nome: Hanói, terça-feira dia 13 de dezembro, qual será o título do mesmo¹⁰⁴ (ÁLVAREZ APUD ARAY, p. 7, tradução do autor).

Assim, observa-se em *Hanói, Martes 13* uma estratégia de dupla face na representação do herói. De um lado se oferece como veículo à comoção e ao engajamento político no seu repúdio à beligerância imperialista, seja ela na sua configuração econômica ou militar, como neste caso, em sintonia com a esquerda internacional e, progressivamente, com boa parcela da opinião pública internacional. Por outro lado, um heroísmo que se apresenta como referência de conduta cívica para o próprio povo cubano, principalmente ao expor uma resiliência aos ataques externos combinada à preservação de uma vida frugal, materialmente simples, distante do consumismo capitalista.

¹⁰⁴ En los primeros días de estar en Viet Nam se produjeron los bombardeos alrededor de la capital, Hanoi, y dentro de la ciudad. En el perímetro de Hanoi los días 2 y 4 de diciembre la escalada se hizo más intensiva, los bombardeos más fieros. Los días 13 y 14 la ciudad de Hanoi recibió los impactos dentro de su propia cabecera. En el ataque participaron más de 200 aviones. Fue nuestro bautismo de fuego. Este último bombardeo a la capital vietnamita me dio pie para el documental que pensaba realizar y allí mismo, sobre el escenario de la guerra, brotó un nombre: Hanoi, martes 13 de diciembre, que será el título del mismo.

4.2 O Herói Mártir em *Hasta La Victoria Siempre* (1967), *El Tigre Salto Y Mato... Pero Morira...Morira* (1973)

Este subcapítulo investiga, por meio de dois filmes, ambos de Santiago Álvarez, como se compõe a categoria do herói mártir: *Hasta la Victoria Siempre* (1967), e “*El tigre salto y mato...pero morira...moira*” (1973). O primeiro, produzido em 48 horas para ser exibido após o comunicado que anunciaria oficialmente em Cuba a morte de Che Guevara, uma espécie de compilação de material de arquivo do guerrilheiro argentino, cujas imagens também se transformariam em matéria-prima para inúmeras outras obras cubanas e internacionais ao longo dos anos seguintes. A morte de Che na película, foi apresentada como sendo algo coerente ao seu discurso, como se este a prenunciasse. Na produção de 1973, a figura latino-americana posta em destaque é a do músico chileno Victor Jara. Sua morte, relatada por entre canções do próprio e da cantora e compositora Violeta Parra, é apresentada como sendo mais um episódio de opressão aos povos do Terceiro Mundo. Uma dramaticidade clamorosa vem dos planos fechados das mãos de Jara ao violão que, ao ser capturado pela ditadura chilena que então se instalava, seriam objeto da brutal violência dos comandados de Augusto Pinochet, que as massacraram.

Primeira década do século XXI, uma procissão atravessa vagarosamente as ruelas de um pobre vilarejo no interior da Bolívia. Corte para um ambiente interno, escuro, com luzes de velas a tremular. Ouve-se então a voz de uma mulher que diz, em tom de confissão:

Não conheço nada de história.
Só sei que sua alma é milagrosa, nada mais, não sei por quê.
Já ouvi muitas pessoas que dizem que a alma de Che é milagrosa, por isso acendi velas e lhe pedi e senti que também me ajudou (depoimento anônimo, 36'30").

O altar em que a dona da voz acende velas ampara, com outras imagens de santos, uma fotografia de Che Guevara, já morto, tirada na lavanderia do hospital Señor de Malta, na pequena Vallegrande. Este é um trecho do documentário

Personal Che (Brasil, 2007), que traça um painel das inúmeras derivações que a imagem, no sentido simbólico e também no sentido mais literal, vem adquirindo pelo mundo com o passar dos anos, desde sua incorporação como elemento da cultura pop, sua veneração como representação máxima da luta revolucionária, até sua idolatria como um quase-santo, como no caso narrado.

Na tradição católica, o martírio foi condição das mais frequentes para a conversão de pessoas “comuns” em santas. O herói que passa a ser cultuado como mártir tem como referencial inevitavelmente algo que refluí do pensamento religioso, cristão particularmente, por ser a gênese da própria religião na sua figura arquetípica, apesar de estar presente nas principais religiões, como no islamismo, no judaísmo e até no hinduísmo. O que não deixa de ser irônico é que a trajetória de uma referência pela luta revolucionária na direção do comunismo seja análoga a muitos dos fundamentos que definem os mártires religiosos.

Segundo WALLACE e RUSK (2011), é possível sintetizar a formação de um herói mártir por seis traços recorrentes. Primeiramente, pela identificação do mártir em potencial, que nasce em alguém que conquiste algum renome, dedicando-se a uma causa havida por admirável, a partir da perspectiva de um grupo social específico. Em segundo lugar, pelas forças de oposição, é preciso que existam contrários a esta causa que detenham poder superior ao do potencial mártir. Quanto maior for esta desproporção, mais contundente será sua força simbólica. Em terceiro, o “risco previsível”, quando o personagem candidato a mártir tem a capacidade de, em algum momento de sua vida, prever que aquele compromisso assumido pode prejudicá-lo severamente, cobrando-lhe a vida inclusive. Este reconhecimento comumente deve ser registrado de alguma forma, seja por escritos ou declarações testemunhadas. Deve ser adicionada a determinação cega, condição em que, mesmo sabendo dos riscos, o herói segue em sua empreitada aparentemente consciente de uma futura repercussão positiva para seus atos, para finalmente entregar sua vida à causa, quando os adversários exigirem sua vida como punição, e, então, sua morte é exibida como trunfo. Por fim, a “resposta popular”, quando a morte do herói passa a ser comemorada e ele passa a ser rotulado explicitamente como um mártir, tornando-se inspiração para muito outros à luta pela mesma causa (WALLACE; RUSK, 2011).

Por outro lado, um heroísmo cuja consagração não está apenas nos feitos, mas principalmente no desfecho trágico daquele que o protagoniza, é anterior às tradições religiosas, remontando à antiga Grécia. Na mitologia mais primeva, seja no exemplo de Prometeu, que foi eternamente martirizado por levar o fogo de Zeus para a humanidade, ou, posteriormente reconfigurado nas tragédias, quando o herói trágico nasce de um conflito instituído pelo duelo entre um ente e alguma instância superior, um poder da grandeza do homem político, como leis, autoridades ou a própria sociedade, ou uma força sobre-humana, como deuses e encaminhamentos traçados pelo destino. É deste cenário que emerge este heroísmo mais humanizado, que ao longo do tempo vai ser reconfigurado na figura do mártir de cunho religioso, aquele que se sacrifica em nome de suas crenças para, só então, esta acepção se estender por um sentido mais laico, em que as convicções motrizes passarão a ser de ordem política. *Hasta la Victoria Siempre* (Cuba, 1967), assim como inúmeros filmes, fotos, textos e músicas posteriores à morte do herói, ou seja, na sua consagração como mártir da causa revolucionária, articularam imagens com este potencial dentro e fora de Cuba, espalhando-se pelo mundo, sendo usada para propósitos nem sempre muito edificantes, na maioria das vezes meramente turísticos, como ocorre na Cuba de hoje.

A partir de 1967 e ao longo das décadas seguintes, até o desmantelamento do bloco socialista, a predominância nos usos da imagem de Che tinha fins de contestação política, sendo que, naqueles primeiros anos após sua morte, sua força imagética era mais contagiante. Um caso, dentre os tantos, é o do filme argentino feito pelo Grupo *Cine Liberación*, *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (Argentina, 1968), um documentário de Fernando Solanas e Octavio Getino, que, nos moldes de um manifesto, faz uma leitura amarga das implicações políticas e econômicas do neocolonialismo que vicejava pela América Latina, particularmente na Argentina. Ao final, numa das suas versões¹⁰⁵, como afronte e convocação à luta, há um *close* de Che Guevara morto de olhos abertos, encarando a plateia por cerca de cinco minutos.

¹⁰⁵ Alfredo Guevara, em entrevista de 2008, relembra que havia duas versões deste filme: "Também houve vínculo, menos idílico com Fernando Solanas e Octavio Getino, que haviam feito "La hora de los hornos". Havia-nos parecido um filme extraordinário. Naquela época — isso já passou — tive com eles uma relação um pouco conflituosa. O problema era que estes dois últimos companheiros mudavam daqui para lá com o Che e isso me desconcertava". Fonte: <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Internacional/Alfredo-Guevara-intelectual-militante-da-Revolucio-Cubana/6/27769>.

Na colocação do também argentino naturalizado canadense, o escritor Alberto Manguel, Che encarnava com precisão a imagem do revolucionário sendo “coroad” mártir por meio das imagens que foram divulgadas pelo mundo logo após sua morte,

Sem dúvida, ele tinha o *physique du rôle*. A literatura épica requer uma iconografia. Zorro e Robin Hood (via Douglas Fair Banks e Errol Flynn¹⁰⁶) emprestaram ao Che vivo suas feições, e, na imaginação popular, ele era um Dom Quixote mais jovem, um Garibaldi mais jovem. Morto, como as freiras do hospital Vallegrande observaram quando sub-repticiamente cortaram mechas de seus cabelos para guardar em relicários, ele parecia o Cristo despojado, com homens de uniforme preto a sua volta, com se fossem soldados romanos em trajes modernos (MANGUEL, 2000, p. 85).

É curioso que Santiago Álvarez tenha feito um documentário sobre Che Guevara somente após sua morte e, mesmo assim, atendendo a um pedido de Fidel. Segundo ele, era em respeito a uma solicitação direta do guerrilheiro argentino que, por sua vez, só foi obedecida enquanto ele se manteve vivo.

Conheci Che em La Cabaña, após o triunfo da Revolução Cubana. Nós fomos lá para fazer filmes e pudemos filmar tudo, menos Che. Ele era uma personalidade que não gostava de ser filmado ou tirar fotografias, se incomodava quando alguém violava essas exigências, dizia: “filmem coisas mais importantes do que eu,” razões pelas quais em nossos arquivos existem poucos materiais sobre ele¹⁰⁷ (ÁLVAREZ apud MORALES, 2008, p. 181, tradução do autor).

A teleologia criada em *Hasta la Vitoria Siempre* para relacionar sua morte como aquilo que ele vinha proferindo em discursos é uma “predestinação anunciada” que ecoa por espaços não apenas oriundos do mundo do cinema. Ela perpassa em alguns momentos a própria biografia do revolucionário argentino, como se verá daqui por diante, começando por um nebuloso episódio vivido por Che Guevara em sua viagem exploratória pela América do Sul, passando por Argentina, Chile, Peru, Colômbia e Venezuela entre Dezembro de 1951 e Julho de 1952.

Segundo um de seus principais biógrafos, o jornalista John Lee Anderson, foi

¹⁰⁶ Há um breve enlace entre o ator Errol Flynn (1909-1959) e a Revolução Cubana, e em certa maneira, com Che Guevara. No ano em que a Revolução é vitoriosa, o ator de origem australiana estava em Havana junto de seu amigo e produtor Victor Pahlen, filmando a aventura *Cuban Rebel Girls* (USA, 1959). Na ocasião, aproveitam a oportunidade para fazer um documentário sobre o que assistiam nas ruas. Com apresentação e narração de Flynn, que morreria naquele mesmo ano vítima do alcoolismo, produzem *¡Revolución! a História de Cuba* (Alemanha Oriental, 1959), que, conjuntamente com a ficção que filmavam, seriam os dois últimos filmes com a imagem do ator que havia encarnado Robin Hood em 1938, dentre tantos outros heróis nos filmes de aventura.

¹⁰⁷ Conocí al Che en La Cabaña, después que la Revolución cubana triunfó. Nosotros fuimos allí a hacer filmaciones y pudimos filmarlo todo, menos al Che. El era una personalidad que no le gustaba que lo filmaran ni que le sacaran fotografías, se molestaba cuando alguien violaba esos requerimientos, decía: 'Filmen cosas más importantes que a mí', razones por las cuales en los archivos nuestros existen pocos materiales sobre él.

esta viagem que fomentou sua base ideológica em torno da necessidade de uma profunda transformação social na América Latina que, até então, “[...] a despeito de toda sua curiosidade sobre socialismo, a essa altura [...] Ernesto não demonstrava qualquer inclinação por se afiliar formalmente à esquerda. De fato, durante todos os seus anos de universidade, manteve-se como espectador da atividade política, observando, ouvindo e às vezes debatendo, mas cuidadosamente evitando qualquer participação ativa pessoal” (ANDERSON, 1997, p. 68). Mas, a partir de um contato mais próximo com povos indígenas que, se no seu país, haviam sido dizimados na sua maioria ou absorvidos junto com os imigrantes europeus na formação cultural argentina, em outras localidades andinas eles estavam visíveis, preservados culturalmente, mas subjugados política e economicamente. Estas percepções, foram somadas ao testemunho de acompanhar de perto as conjunturas políticas naqueles países e ver a pesada influência das empresas multinacionais, a pressão dos EUA em 1953 na Bolívia, a maneira como os camponeses eram recebidos pelo governo, tendo até de tomar banho de inseticida antes das audiências (ANDERSON, 1997). Ou então, no ano seguinte, ao passar pela Guatemala e assistir a todo o processo orquestrado pela CIA, de deposição do governo eleito de Jacobo Arbenz. Experiências que o fizeram concluir pela impossibilidade da América Latina se desenvolver por meio dos processos tradicionais de transição política, vislumbrando então, como único caminho, a ação revolucionária.

Um raciocínio muito coerente para a mentalidade de um jovem médico em formação, pois como em qualquer organismo, se houvesse um sintoma era preciso que se encontrasse uma causa, para em seguida combatê-la com a medicação adequada, mesmo que esta fosse amarga.

E, tendo encontrado o que achava que era a causa, procurava um antídoto. Desse modo, na cabeça de Ernesto, a velha moribunda em Valparaíso e o mineiro e sua mulher perseguidos na estrada para Chuqui haviam se transformado em "exemplos vivos do proletariado do mundo inteiro", que vivia na miséria devido a uma ordem social injusta, e cuja vida não melhoraria até que governos esclarecidos mudassem esse estado de coisas. Sintoma e causa estavam envoltos num só pacote. Por trás dos governos locais, exercendo influência e perpetuando a injustiça, estavam os norte-americanos e seu avassalador poder econômico (ANDERSON, 1997, p. 104).

Escrito à margem, em um trecho do diário que produziu ao longo desta

jornada, que também serviria de base para o filme de Walter Salles *Diários de motocicleta* (Brasil, 2004), encontrando-se em Caracas, na Venezuela, ao cabo de mais uma das constantes crises de asma, Che relata que, após se despedir de seu companheiro de viagem, Alberto Granado, houve um encontro numa noite descrita como de atmosfera bem onírica, nos arredores de Caracas:

As estrelas salpicavam de luz o céu daquele povoado serrano e o silêncio e o frio desmaterializavam a escuridão. Era – não sei bem como explicar – como se toda substância sólida se volatilizasse no espaço etéreo que nos rodeava, que nos subtraía a individualidade e nos mergulhava, hirtos, no negrume imenso. Não havia uma nuvem que, bloqueando uma porção do céu estrelado, negasse perspectiva ao espaço. Apenas a uns metros, a mortífera luz de um farol desbotava as trevas circundantes (GUEVARA, 1994, p. 142).

Neste encontro com um homem cuja cara “se perdia na sombra” e de que “só emergiam como que umas faíscas de seus olhos e a brancura dos quatro dentes dianteiros.” ele se preparou para ouvir uma “revelação”.

Ainda segundo Guevara “[...] era um tipo interessante o nosso interlocutor; desde jovem fugido de um país da Europa para escapar ao punhal dogmatizante, conhecia o sabor do medo (uma das poucas experiências que fazem valorizar a vida). Depois, rodando de país em país e compilando milhares de aventuras, viera dar com os costados naquela afastada região e ali esperava pacientemente a hora do grande acontecimento” (GUEVARA, 1994, p. 142).

Sobre esta fuga de um “punhal dogmatizante”, não se sabe ao certo, nem tampouco sobre o que seria este “grande acontecimento”. Na opinião do escritor argentino naturalizado canadense, Alberto Manguel, este homem seria um dos sobreviventes dos “pogroms soviéticos”, as grandes perseguições feitas aos grupos étnicos na Europa a partir de Revolução Bolchevique. Mas de qualquer forma são apenas suposições, uma vez que o autor argentino canadense é impreciso ao dizer que este encontro havia sido na Guatemala (MANGUEL, 2000) e não nos arredores de Caracas, conforme consta nos diários consultados, nas suas versões publicadas em português¹⁰⁸. Cabe, de toda sorte, lembrar que foi somente quatro anos depois, em Fevereiro de 1956, que as violências praticadas pela polícia política, os

¹⁰⁸ GUEVARA, Ernesto Che. *Primeiras viagens*. São Paulo: Página Aberta, 1994.
_____. *De Moto pela América do Sul: diário de viagem*. São Paulo: Sá Editora, 2001.

julgamentos manipulados, em suma, os crimes praticados por Stálin ao longo de seu governo foram oficialmente revelados ao mundo pelo primeiro-secretário do Partido comunista soviético à época, Nikita Khrushchov, na leitura do relatório no 20º Congresso do Partido Comunista da União Soviética. E, quanto à menção ao “grande acontecimento”, este talvez fosse mesmo fruto de uma intuição, alimentada por um profundo anseio por transformação, sobre a revolução que marcaria em definitivo sua trajetória e que apareceria como tema na preleção daquele “Tirésias longínquo” (MANGUEL, 2000, p. 83), que assim profetizou, conforme registrou Che:

O futuro é do povo e, pouco a pouco ou de um só golpe, ele vai conquistar o poder aqui e em toda a terra. O mal é que tem de civilizar-se depois de tomar o poder. Ele só se civilizará aprendendo às custas de seus próprios erros, que serão muito graves, que custarão muitas vidas inocentes. Ou talvez não, talvez não sejam inocentes porque cometerão o enorme pecado contra natura que representa carecer de capacidade de adaptação. Todos eles, todos os inadaptados, você e eu, por exemplo, morrerão amaldiçoando o poder que contribuíram para criar com sacrifício, às vezes enorme. É que a revolução, com sua forma impessoal, lhes tomará a vida e até utilizará a memória que fique deles como exemplo e instrumento domesticador d'as juventudes que surgirem. Meu pecado é maior porque eu, mais sutil ou com maior experiência, chame como queira, morrerei sabendo que meu sacrifício obedece somente a uma obstinação que simboliza a civilização apodrecida que se derruba e que pelo mesmo motivo, sem que se modifique em nada o curso da história, ou a pessoal impressão que de mim mesmo tenha, você morrerá com o punho cerrado e a mandíbula tensa, em perfeita demonstração de ódio e combate, porque não é um símbolo (algo inanimado que se toma como exemplo), você é um autêntico integrante da sociedade que se derruba: o espírito da colméia fala por sua boca e se move nos seus atos; você é tão útil quanto eu, mas desconhece a utilidade da contribuição que faz à sociedade que o sacrifica (GUEVARA, 1994, p. 143).

Uma fala carrega um tom profético e enigmático, mesmo que se esteja diante de uma ficcionalização do próprio Che, na tentativa de se enquadrar dentro de um projeto grandioso de vida revolucionária, como herói trágico que se martiriza por uma causa. Em 1947, aos dezenove anos, com um poema em um pequeno caderno de anotações, ele já esboçava estes desígnios de mártir na sua verve juvenil:

Eu sei! Eu sei!

Se sair daqui, o rio me engolirá...

É o meu destino: hoje devo morrer!

Mas não, a força de vontade pode superar tudo Há obstáculos, eu reconheço

Não quero sair.

Se tenho que morrer, será nesta caverna.

As balas, o que podem as balas fazer comigo se meu destino é morrer afogado? Mas vou vencer o destino. O destino pode ser conseguido pela força de vontade.

Morrer, sim, mas crivado de balas, destroçado pelas baionetas, se não, não.
Afogado não ... Uma recordação mais duradoura do que meu nome
É lutar, morrer lutando (GUEVARA apud ANDERSON, 1997, p. 104).

Ao comentar o poema, seu biógrafo arrisca-se a interpretar que o afogamento seria uma analogia à sua condição de asmático, mas, no sentido geral, limita-se a isto, vendo no texto apenas a manifestação de um arroubo de alguém interessado em literatura e carregado pelas inquietações típicas da idade.

Mas em ambos os textos, principalmente naquele relatado no diário, uma leitura teleológica de alguns trechos realmente impressionam como, “[...] você e eu, por exemplo, morrerão amaldiçoando o poder que contribuíram para criar com sacrifício, às vezes enorme. É que a revolução, com sua forma impessoal, lhes tomará a vida e até utilizará a memória que fique deles como exemplo e instrumento domesticador das juventudes que surgirem.” Ou então o trecho que diz: “[...] você morrerá com o punho cerrado e a mandíbula tensa, em perfeita demonstração de ódio e combate, porque não é um símbolo (algo inanimado que se toma como exemplo), você é um autêntico integrante da sociedade que se derruba: o espírito da colmeia fala por sua boca e se move nos seus atos; você é tão útil quanto eu, mas desconhece a utilidade da contribuição que faz à sociedade que o sacrifica”. Um quase prenúncio de sua derradeira investida revolucionária em território boliviano, quando diversos entreveros com o Partido Comunista local, alinhado ao PC soviético, resultaram na falta de apoio no momento em que Che estava “[...] convencido de que a direção do Partido comunista Boliviano não recuaria da guerra de guerrilhas iminente quando se visse diante do fato consumado de sua presença. Dessa vez, seu erro lhe seria fatal” (ANDERSON, 1997, p. 806).

Episódios como estes inevitavelmente remetem àqueles personagens haríolos que povoavam as antigas narrativas épicas e trágicas do período helênico. Na condição de videntes, elaboravam proféticas previsões que aconselhavam os heróis e eram fundamentais para o desenrolar dos enredos. Como o cego da cidade de Tebas, Tirésias, em Édipo Rei, cujas profecias são essenciais para deflagrar no público as expectativas em relação aos desdobramentos da trama. Na obra de Sófocles, isto ocorre quando o Rei Édipo descobre perseguir a si mesmo, ao ter

assassinado o pai e ter se envolvido com a mãe, furando os próprios olhos em penitência, e assim tecendo uma das marcas nas tragédias desse autor, tanto em “Édipo Rei”, quanto em “Édipo em Colono”, ou em “Antígona”, que está na crise que se instala nos personagens que valorizam o indivíduo, levando o público na direção do autoconhecimento, segundo Nietzsche (1992), abrindo espaço para que mais tarde o pensamento filosófico prosperasse. Desta feita, a “[...] arte grega e, em especial, a tragédia grega sustaram, acima de tudo, a aniquilação do mito: era preciso aniquilá-las também com ele, para que, liberto do solo nativo, se pudesse viver sem freios na vastidão do pensamento, do costume e da ação (NIETZSCHE, 1992, p. 137).

De volta ao filme em questão, *Hasta la Vitoria Siempre*, assim como muitas outras obras posteriores sobre Che, nunca tiveram a intenção de desvendá-lo na sua figura política, nem tampouco investigar suas motivações. Quase sempre, o que faziam era reafirmá-lo na nebulosa – e conveniente – condição de imagem mítica, em que fatos e interpretações se misturam. Neste filme, o objetivo máximo é o de, envolto por uma forte carga emocional, traçar uma relação causal entre a morte do revolucionário e a onipresença do imperialismo na América Latina. A maneira encontrada para isto foi colocar na fala do próprio Che o vaticínio sobre seu destino, conforme se verá adiante.

Na película de Santiago está um exemplo definidor do seu “cinema urgente”, produzido em dois dias, que fez sucesso dentro e fora de Cuba com tanta rapidez quanto a que foi elaborado, principalmente ao nutrir o público ávido por notícias de Guevara desde sua submersão na clandestinidade das frentes guerrilheiras internacionais.

No início do documentário, o título na forma de manuscrito, como uma assinatura do próprio Che, já denota a relação de reverência que se descortinará ao espectador, como se a história que será contada fosse a oficial, chancelada pelo próprio protagonista já morto, já herói, agora em aviamento de mártir.

Em seguida abre-se para o apelo sentimental com a canção instrumental do maestro cubano Perez Prado, *Exotic Suite Of The Americas*, em um de seus trechos executado por violinos. Vêm-se, então, imagens da pobreza na Bolívia, até então não identificadas ao espectador. As fotografias, nesta sequência, são investigadas

pela câmera pelo efeito de *zoom in*, realçando o caráter emocional que se quer promover.

No trecho seguinte indica-se o caminho a seguir: o *zoom in* vai na direção de uma estrada – ao fundo está a cordilheira dos Andes (1'43"). Um indício para o espectador de que se está acompanhando uma trajetória, um percurso comboiando os últimos passos de Che Guevara. Na forma de fotografias e planos mais fechados da população local, crianças e depois trabalhadores carregando grandes sacolas nas costas (2'54"). No intertítulo, lê-se:

VÁMONOS,
DERROTANDO AFRENTAS COM LA FRENTE
PLENA DE MARTIANAS ESTELLAS INSURRECTAS
JUREMOS LOGRAR EL TRIUNFO O ENCONTRAR LA MUERTE (3'05")

Imagens de arquivo mostram então Che Guevara pela primeira vez, em *contra-plongé*: fala pelo rádio diretamente de Sierra Maestra (3'18"). Retorna-se ao início da Revolução e se acompanha Che quando, então, o vemos debruçado sobre um mapa, charuto à mão esquerda e fuzil ao lado; depois, mostra-se alguém sobre um cavalo e em conversa com o colega de revolução, é Camilo Cienfuegos. Também lá estão as fotos de Guevara, seja ao lado de Fidel Castro, seja, depois, instruindo um grupo de soldados sobre como manejar um lançador de morteiros.

Feita esta rememoração, volta-se ao cenário derradeiro. Um clima de tensão se instaura com o tema musical sendo substituído por um longo solo de percussão que perpassa toda a sequência feita sobre um mapa da Bolívia. Mais um *zoom in* destaca no mapa: "Refineria Camiri". Fotos e imagens do local aparecem com militares em deslocamento. Destaque para a foto do comandante da operação à sua mesa (5'58"). Uma manchete numa revista não identificada destaca: "Reportaje exclusivo de nuestro enviado, único periodista que llego a la zon de operaciones". O público, caso não saiba de antemão do que se trata, continua a tentar encaixar o quebra-cabeça proposto e formar um sentido que relacione aquilo que assiste aos últimos momentos de Che Guevara na Bolívia. É se lembrar que esta função informativa era outorgada ao cinejornais e, assim como nos outros documentários, os propósitos aqui são deliberadamente indutores de interpretação.

A sequência avança pelas forças militares em ato de aparente investigação. Parecem estar em busca de algo. Encontram uma calça militar na estrada e, mais adiante (6'48"), uma bota, também militar. Corta para a imagem de um armazém, identificado por uma pequena placa que tem na sua parede externa a pichação: "Muera – la – bota asesina". Tem-se início um discurso de Che Guevara anunciando para o povo da "America que podría hacer la revolution". Esta frase desencadeia uma sequência de situações em que países da América Latina são destaque, começando por textos com informações na forma de percentuais sobre os índices sociais na América Latina: Analfabetismo. Seguem-se imagens que vão pontuando o que é falado no discurso de Che. São fotos de exércitos, imagens de povos em estado de pobreza, e um cartaz pregado na parede alertando os bolivianos: "Guerrillero: sinónimo de criminal" (8'14"). Adiante um outro cartaz na parede anuncia um filme: "el gran Gorila"; a montagem o alinha à imagem do general René Barrientos Ortuño (8'24"), então presidente da Bolívia. Após o título: "Colombia" sobre uma imagem de protesto, a imagem de Che recompõe-se ao discurso que está sendo ouvido: "en todos los países del mundo deben desarrollar la lucha revolucionaria".

O discurso de Che contém os mesmos argumentos desenvolvidos na "Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental", divulgado naquele mesmo ano, mencionando a Argélia e o Vietnã, para então falar da África e, mais diretamente, do Congo: "tão distante e tão presente". Lembra das ações dos paraquedistas belgas que depredaram uma estátua do presidente Patrice Lumumba (1925-1961), eleito em 1960 após a Independência do Congo e logo depois deposto por um golpe de Estado, sendo assassinado em 1961 com a cumplicidade dos governos da Bélgica, do Reino Unido e dos Estados Unidos.

Todo este trecho, extraído de um discurso que Che Guevara fez na Assembleia Geral da ONU em Dezembro de 1964, foi inserido de forma a parecer um prenúncio do que seria o seu próprio destino. Ao inserir o fragmento que menciona a "bestialidade do imperialismo" e adverte que "non se puede confiar em imperialismo nem um tiquito así" (12'35"), Santiago Álvarez aposta numa formação de sentido por meio de um efeito teleológico de um personagem que antevê seu próprio futuro, e o público, solidário, percebe a correlação que transborda do

material fílmico para invadir o mundo histórico.

Voltamos então a ouvir o mesmo tema instrumental de Perez Prado sobre imagens do povo boliviano (13'44"). Após a imagem de um cemitério, lê-se a pichação: "yankis asesinos" e novamente o general Barrientos tem sua imagem fundida à cena para que um efeito de trucagem o encaixe entre o portal de entrada de um cemitério e o de um quartel militar.

Volta-se então à percussão que sugere tensão ao exibir uma nota de jornal: "Guerrillas en Latinoamerica: La vuelta del 'Che'"; em *zoom in* uma foto de jornal destaca Che Guevara à frente de um jogo de xadrez (14'08"). Na sequência algumas outras notícias de jornal vão sendo apresentadas, como a chegada de aviões dos EUA e a prisão do escritor Regis Debray. São as peças se movendo e o jogo aproximando-se, do xeque-mate para o protagonista.

Mais uma manchete de jornal é apresentada: "Guerrilheiros atacaram em la zona militar em patrulha de Rio Grande". Feita à caneta, uma simples inscrição diz: "Bolívia", ou seja, nota-se a ênfase em manter o sentido narrativo para o espectador e preservar a relação tempo/espço, realçando que a Bolívia naquele momento estaria no centro das atenções da cobertura jornalística.

Começa então um tema sonoro dissonante (15'00"), feito de efeitos e ruídos que intercalam imagens noturnas de carros e militares, mescladas a planos fechados em *closes* de indígenas bolivianos. Suas expressões para a câmera não são de temor, mas de certa curiosidade e incompreensão dos fatos em curso, isentando-os de responsabilidade para com o desfecho funesto do guerrilheiro.

Volta-se ao discurso em que se vê e se ouve Che afirmar perante os microfones da ONU: "Sacrificarse hasta la muerte em los campos de batalla de todo los continentes del mundo (15'37").

Logo em seguida, com ruídos eletrônicos ao fundo, o funcionamento de máquinas de telex recebem notícias; um mapa em que se destaca uma região e fotos aéreas de uma floresta entrecortada por um sinuoso rio desaparecem rapidamente, para a inserção de uma manchete do jornal 'Juventud Rebelde': "1868: Hace um siglo que luchamos".

Adentra-se o trecho final, um corte brusco mergulha o filme no silêncio (16' 54") antes de fotos de Che em campo de batalha serem mostradas num lento

escurecimento da imagem. Um outro discurso do guerrilheiro argentino anuncia: “essa ola ira crescendo”, “los que murieron, murieron como los de Cuba”. A mensagem está clara, seus algozes estão identificados. Entra então o Hino ao guerrilheiro sobreposto a imagens de Che dirigindo um trator no campo e carregando uma padiola num depósito. Partindo de sua foto, um *close* vai se fechado em seus olhos até um *fade out* para uma tela em branco que encerra a película. Em todo este trecho é notável a ausência de material fílmico sobre as circunstâncias de sua morte. As imagens sobre a captura e morte de Che só apareceriam em Cuba muito depois. E, mesmo assim, foram impedidas de circular pela Ilha por vários anos.¹⁰⁹

Nota-se que *Hasta la Victoria Siempre*, assim como as inúmeras outras obras posteriores, integram um processo contínuo de construção da imagem de Che que, ainda hoje, se desdobra em novos episódios, os quais fogem ao escopo desta pesquisa¹¹⁰. Muitos procuram redirecionar sua imagem, envolvendo-a de um pacifismo póstumo. Todavia este “Che paz e amor” não se coaduna com aquele que encabeçou um processo revolucionário que, assim como tantos outros acontecimentos similares no transcorrer da história, quase sempre foram lembrados por episódios de violência. Uma conformação que começou a se estabelecer no final dos anos 1960, no período da contracultura, criando uma espécie de “guerrilheiro hippie”. Surgia, naquela conjuntura, um ícone envolto por um espírito contestatário que foi adotado para representar um outro sentido de revolução, a comportamental, que, por distanciar-se da acepção política proposta no documentário de Álvarez, torna-se incompreensível para o diretor, como ele declara em 1978:

Admiro a Che, e tomara pudesse fazer vinte mil filmes sobre ele. Há quem use a figura de Che, mas não como eu faço. Parece-me positivo que os hippies usem a imagem de Che em um estado de rebeldia, mas ficam nisso, deviam fazer algo mais do que fazerem brincadeiras. O que quero dizer, é que rebelar-se contra um estado de qualquer forma que se utilize é bom, mas não é aí que termina. Admiro os hippies, mas não lhes rendo culto, não os rejeito, é uma admiração com limites, admiro mais

¹⁰⁹ No documentário *Personal Che* (Brasil, 2007) o diretor Douglas Duarte apresenta a um cubano, cujo filho ele havia batizado de Ernesto em homenagem ao líder guerrilheiro, as fotografias que circularam pelo mundo de Che morto e estendido para contemplação em uma lavanderia em Vallegrande, no interior da Bolívia. A comoção do cubano e sua família é tocante, pois eles nunca haviam visto aquelas imagens, mesmo passados quase quarenta anos, já que o governo fez todos os esforços para que elas não circulassem pela Ilha.

¹¹⁰ Indica-se o seguinte artigo sobre as representações de Che no cinema: CAETANO, Maria do Rosário. Che no cinema. In: CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*. Estação liberdade, 1997.

aos vietnamitas que não são hippies ¹¹¹(ÁLVAREZ apud ARAY, 1983, p. 272).

Ao mencionar a propagação da imagem de Che Guevara evoca-se de imediato a famosíssima foto que estampou – e continua a estampar – cartazes, camisetas e panfletos em protestos fundados nas mais diferentes motivações pelo mundo. Feita em Março de 1960 pelo fotógrafo Alberto Korda, ficou guardada por sete anos, só reaparecendo em 1967 pelas mãos de outro fotógrafo, o italiano Giangiacomo Feltrinelli, que a ganhou de Korda.

Realizada numa circunstância dramática, quando, em cinco de Março de 1960, no discurso final do cortejo fúnebre improvisado em uma varanda homenageando as 136 vítimas, entre tripulantes, militares e estivadores, que no dia anterior foram as que pereceram no atentado que explodiu o cargueiro francês *La Coubre*, carregado de armas compradas da Bélgica. Che juntamente com as demais lideranças do governo naquele palanque improvisado fornece um sutil *contra-plongé* como enquadramento ideal para a efígie heroica.

Numa entrevista em 1996 ao *Jornal de Brasília*, o fotógrafo cubano cita que após a notícia da morte do guerrilheiro, em Outubro de 1967, o estúdio de Feltrinelli em Milão passou a reproduzir a fotografia pelos próximos seis meses em milhares de *posters* que circularam pela Europa e vieram a compor uma imagética em torno dos protestos que culminariam no ano seguinte com o emblemático Maio de 68 (KORDA apud CAETANO, 1997, p. 34).

Korda também relembra que após ter ficado arquivada por anos, aparecendo apenas em um anúncio do jornal *Revolución*, para divulgar um programa de TV, o Universidad del Aire, que iria ter a presença do então ministro da Indústria: “E foi a única vez em que ela foi divulgada, e passou despercebida, porque era um anunciozinho de um programa de televisão. Nunca se voltou a usar esta foto em Cuba, até que no dia 18 de Outubro de 67, nove dias depois de Che ser assassinado, convocam o povo para o ato de despedida, pela queda de Che, morto.”

¹¹¹ Yo admiro al Che, y ojalá pudiera hacer veinte mil películas sobre él. Hay quien usa la figura del Che, pero no la usa como yo. A mí me parece positivo que los hippies usen la imagen del Che, en un estado de rebeldía pero se quedan en eso, debían hacer algo más que ponerse a hacer payasadas. Lo que quiero decir, es que rebelarse contra un estado de cualquier forma que se utilice es bueno, pero ahí no termina todo. Admiro a los hippies, pero no les rindo culto, no los rechazo, es una admiración con límites, admiro más a los vietnamitas que no son hippies.

(KORDA, 2002, p. 11).

Hasta la Victoria Siempre, junto com a disseminação na Europa da fotografia feita por Korda, que logo em seguida seria transformada em um grande painel na lateral do edifício do ministério do Interior, na praça Esplanada em Havana, dão início à inscrição de Che como imagem mítica, a partir do ano de sua morte, 1967. Seu desaparecimento repentino, seu paradeiro desconhecido, seu fim trágico e todos os entrecos decorrentes dele colaboraram na formação do herói mártir. O crítico de cinema André Bazin lembra que a fotografia, e por decorrência técnica o cinema, diferentemente da pintura ou de qualquer outro processo de representação, tem a capacidade de vencer o tempo, uma vez que a sua gênese é sempre a “ontologia do modelo; ela é o modelo” que foi fotografado.

Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível (BAZIN, 1991, p. 30).

Em *Hasta la Victoria Siempre*, esta “mecânica impassível” do aparelho cinemático garante a preservação deste retrato e, mais do que isto, numa espiral de consternação, a cada exibição vai fazer o herói mártir anunciar seu fim e denunciar seus algozes, *siempre*.

Em 1973, a ditadura de Pinochet no Chile, numa ocorrência infelizmente comum nestes cenários, “forneceu” outro mártir, cuja ligação com as artes era intensa e foi explorada em outro filme de Santiago Álvarez. intitulado *El tigre salto y mato...pero morira...morira*, que será discutido a seguir.

Um homem é levado preso por um grupo fardado. Reconhecido por um deles como músico e poeta, é instantaneamente xingado e violentamente agredido no estômago com a coronha de um rifle. Caído, passa a ser vilipendiado e atacado pelos outros soldados com chutes no rosto, que se inunda de sangue.

Não satisfeito, o chefe daquele campo de prisioneiros anuncia algo pior: “vamos cortar as mãos deste filho da puta”. Espancado com um bastão, o poeta é forçado a levantar-se para ter suas mãos colocadas sobre um cavalete que servirá de base para que bastões e coronhas as transformem numa massa disforme de sangue e ossos. Uma cena de pedagogia tétrica presenciada por parte dos cerca de mil prisioneiros que ali estavam confinados.

A dor lancinante arremessa novamente o poeta ao chão. Três outros oficiais se aproximam e lhe oferecem um cigarro em tom de deboche. É apresentado como um troféu aos outros militares que estão chegando. O espancamento continua. Abandonado sem comida ou água até o dia seguinte, é auxiliado por outros presos com um casaco para se aquecer, pedaços de pão e um biscoito. Pelo estádio, trechos de suas canções vão sendo entoados. Aparentemente esquecido pelos torturadores, chega a conversar sobre o futuro com os colegas, demonstrando superação, apesar dos ferimentos pelo corpo. Começa a recitar um poema novo que não tem desfecho pois, naquela manhã, junto com alguns outros presos, é levado para as partes internas do estádio, para as câmaras de tortura improvisadas. Esticado no chão, tem as pernas afastadas para ser atingido com golpes que se iniciam pelos testículos e depois se distribuem por todo o corpo; é abatido a tiros. Morto, fica exposto no *foyer* do estádio para, finalmente, ser abandonado em um matagal ermo (BUFFINGTON; CAIMARI, 2008).

Este relato dramático poderia ser o de qualquer mártir cristão nas catacumbas do Coliseu no império romano. Mas trata-se de algo ocorrido em Setembro de 1973, no Chile, e seria dispensado aos que dissidissem da ordem que se instalava. Este é o massacre do compositor, diretor de teatro e ativista político Victor Jara, preso pela ditadura recém-implantada de Augusto Pinochet e assassinado após lancinante tortura no Estádio Chile, que, em sua homenagem, desde 2003 leva seu nome.

Presidente do ICAIC à época da morte de Victor Jara, Alfredo Guevara, numa entrevista dada em 2008, lembra que “Nós não procurávamos mártires, mas os mártires surgiram. As ditaduras se encarregaram disso. Os militares se encarregaram de dar provas, se alguém tivesse dúvidas, que os cineastas são também combatentes” (GUEVARA, on line). Ele se referia ao cineasta argentino Raymundo Gleyzer (1941-1976), também assassinado por uma ditadura em 1976, e

portador de quase todos os atributos para ser inserido na condição mártir, excetuando-se a ausência de culto a sua imagem, prejudicada pela macabra condição de “desaparecido”.

Assim como Gleyzer com o Grupo *Cine de la Base*, Jara representou muito bem aquilo que comumente é identificado como “arte engajada”. Integrando a *Nueva Canción Chilena*, movimento musical de forte conotação social, que se desenvolveu muito naquele ambiente propício do governo da Unidade Popular de Salvador Allende (1908-1973).

El tigre salto y mato...pero morira...morira em nenhum momento reluta em apresentar-se como um culto à personalidade do artista chileno. Inclusive, seu diretor assume em uma entrevista de 1978 tal intuito, na homenagem que presta a Jara em seu filme.

Como não ia render culto à personalidade de um homem como Víctor, que utilizou o violão pra enfrentar as injustiças e para cantar o melhor do homem? Por isso lhe cortaram as mãos, lhe assassinaram... a um homem assim, passaria a vida toda cultuando a sua personalidade. Víctor foi vítima do fascismo. Cortaram-lhe as mãos... teve uma morte terrível...¹¹² (SANTIAGO apud MORALES, 2008, p. 170, tradução do autor).

Desta maneira, o filme integra um projeto político de promoção à obra do compositor chileno opondo-se ao intento inicial da ditadura chilena de aniquilá-lo como artista, tirando de circulação suas obras e proibindo que mencionassem seu nome. Ou nas palavras de Santiago: “Os fascistas não imaginaram que, matando-o, o que faziam era imortalizar sua figura, elevar seu violão até os planos da eternidade”¹¹³ (SANTIAGO apud MORALES, 2008, p. 170). A indignação de Santiago Álvarez é a do governo cubano, cuja ditadura de Pinochet o atingiu ao menos por duas vias, pela derrubada de um governo de orientação socialista que chegou ao poder pelas vias institucionais e tornar-se-ia aliado em um projeto político mais ambicioso de integração latino-americana anti-imperialista; e pela amizade entre o líder cubano e o político chileno, cujo suicídio no Palacio de La Moneda, bombardeado pelas tropas controladas por Pinochet, em 11 de Setembro de 1973,

¹¹² ¿Cómo no le iba a rendir culto a la personalidad de un hombre como Víctor, que utilizó la guitarra para enfrentarse a las injusticias y para cantarle a lo mejor del hombre? Por eso le cortaron las manos, lo asesinaron... a un hombre así, me pasaría la vida entera rindiéndole culto a su personalidad. Víctor fue víctima del fascismo. Le cortaron las manos... tuvo una muerte terrible...

¹¹³ “Los fascistas no se imaginaron que matándolo lo que hacían era inmortalizar su figura, elevar su guitarra hasta los planos de la eternidad”.

teria sido com a metralhadora modelo AK-47, presenteada por Fidel em 1971¹¹⁴.

Neste filme, Santiago Álvarez transita por um dos territórios onde se sente mais confortável, o musical. É por meio da música que grande parte do documentário se estrutura. Quase como um videoclipe de protesto e louvor à figura de Jara, assim como *Hasta la Victoria Siempre* abordou os últimos dias de Che Guevara na Bolívia, aqui a ideia é a de denunciar que a morte de Jara foi resultante de uma brutal reação às ideias difundidas por suas músicas, o que, aliás, é um fato.

A película inicia-se com violentas explosões que ocupam a tela. A área em que ocorrem os estouros é desabitada, aparenta ser uma pedreira ou alguma obra em curso. Por sobre explosões barulho, um texto em caixa alta vai surgindo e declarando:

EL TIGRE,
ESPANTADO POR EL FOGONAZO,
VUELVE DE NOCHE AL LUGAR DE LA PRESA,
NO SE LE OYE VENIR, SINO QUE VIEN COM ZARPAS DE TECIOPELO.
CUANDO LA PRESA DEPIERTA
TIENE EL TIGRE ENCIMA...
EL TIGRE ESPERA DETRAS DE CADA ARBOL
ACURRUCADO EM CADA ESQUINA...
MORIRA COM LAS ZARPAS AL AIRE ECHANDO LLAMAS POR LOS OJOS...

Entra, por fim, uma assinatura ao lado direito, identificando seu autor, José Martí. Ou seja, aqui também se almeja um alinhamento com o pensamento de Martí, portanto, a questão da independência da América Latina, com o golpe do Chile, é colocada de maneira a que se a perceba como um retrocesso nesta aspiração.

A sequência faz com que se acompanhe a uma tropa marchando em câmera lenta. Seu ritmo está sincronizado à introdução instrumental de “Que Dirá El Santo Padre”, música interpretada por uma das precursoras das canções de protesto ligadas às tradições do folclore chileno, Violeta Parra (1917-1967).

A cena com seu acompanhamento musical sugere em tom de deboche: mais uma vez na América Latina as tropas estão em marcha, e agora?, o que dirá o “Santo Padre” sobre isto. Uma ironia específica para um país de catolicismo tão

¹¹⁴ Sobre este episódio ainda circularam algumas controvérsias, mesmo após o Supremo Tribunal do Chile ter encerrado a investigação (2014), iniciada há três anos e conduzida pelo ministro Mario Carroza. Dúvidas que vão desde a arma utilizada na morte do presidente, se teria sido a mesma AK-47 presenteada por Fidel, desaparecida desde então, pois este seria mais um argumento usado pelos golpistas para justificar que aquilo ao qual combatiam era um governo comunista apoiado por Cuba. Além do próprio suicídio, contestado por algumas teses, como a publicada em 2013 no livro: *Allende. Yo no me rendire: La investigación histórica y forense que descarta el suicidio* de Luis Zepeda Ravanal e Francisco Marin Castro, pela editora Ceibo.

arraigado que estará presente em outros trechos. E segue a canção na voz de Parra:

Miren como nos hablan de libertad
cuando de ella nos privan en realidad
Miren como pregonan tranquilidad
cuando nos atormentan la autoridad

Que dirá el Santo Padre?
Que vive en Roma
Que le está degollando
a su paloma

Miren como nos hablan del paraíso
cuando nos llueven penas como granizo
Miren en el entusiasmo, por la setencia
sabiendo que mataban a la inocencia

Que dirá el Santo Padre... etc

Y que oficia la muerte como verdugo
tranquillo está tomando, su desayuno
Con esto se impulsieran la soga en cuello
el quinto mandamiento, no tiene sello

Que dirá el Santo Padre... etc

Começam as imagens de repressão nas ruas da capital Santiago (2'15"), inclusive a chocante sequência em que o cinegrafista argentino Leonardo Henricksen filma sua própria morte ao ser atingido por um tiro disparado por um oficial do exército chileno. Cena que posteriormente o diretor Patricio Guzman incorporaria ao emblemático documentário *A Batalha do Chile* (Venezuela/França/Cuba, 1975-79).

Aqui também o recurso técnico do *zoom in* em fotografias é utilizado para acentuar o efeito dramático das cenas de repressão. Em seguida um texto de jornal informa: "Junta militar y ex Presidentes de Chile asistieron al acto religioso". Mais um texto de jornal: "rezaron por Chile". Logo a seguir imagens de uma cerimonia religiosa revelam a presença de Augusto Pinochet, sentado, de óculos escuros (3'05"), ao lado de outros integrantes da junta militar que comandava o país.

Voltam as tropas em marcha pelas ruas. Semelham andar ao ritmo da música. Soldados passam recolhendo revistas, livros e outros papéis. São todos amontoados na calçada e incendiados. Em plano detalhe vemos que um destes folhetos em chamas contém uma imagem de Fidel Castro (4'05"). Um corte então leva para cenas de arquivo da Alemanha nazista, reiterando que se repete na história a ação repressiva de queima de livros em espaços públicos como encenação farsesca de uma depuração de valores.

Um *zoom in* numa fotografia de Pinochet com a arcada inferior projetada, em demonstração de raiva, é seguido por um corte em *zoom out* (4'2") para a ilustração de uma hiena andando sobre o que aparenta serem corpos. O animal veste uma cartola em que se lê CIA, e carrega no pescoço uma medalha com a cruz suástica. É o sarcasmo tão recorrente nas obras de Santiago Álvarez, agora fazendo uso das ilustrações feitas nos anos 1930 pelo artista John Heartfield¹¹⁵ contra o nazismo em ascensão. Ao desenho foi acrescida a sigla da agência de inteligência dos EUA.

Um pouco mais adiante se vê outra imagem carregada de dramaticidade, produzida pelo ilustrador Heartfield. Desta vez é a de um homem nu, pendurado na cruz suástica. Sobre a imagem desfocada passa-se a ler os créditos do filme: *ICA/C presenta...*

Ou seja, todo este introito intentou criar em poucos minutos uma representação que fosse capaz de alinhar o pensamento de Jose Martí, na sua expressão poética, como mártir da independência da América Latina, em oposição à repressão do exército chileno que, sob a autoridade de Augusto Pinochet, desenvolveria, como desenvolveu, um *modus operandi* semelhante ao da Alemanha nazista aos olhos complacentes e, hoje é sabido, cúmplices, dos EUA, representados pela CIA.

Mais adiante (5'11"), textualmente se explica que serão as músicas as responsáveis pelo traçado deste percurso: "Relato em cuatro canciones como

¹¹⁵ John Heartfield (1891-1968) cujo nome verdadeiro era Helmut Herzfeld, nasceu na Alemanha e mudou de nome em protesto ao nacionalismo e ao sentimento anti-britânico que vicejavam pelo País. Foi pintor e ilustrador, mas reconhecido pelo uso da fotomontagem na criação de charges políticas, principalmente as contra o nazismo e o fascismo. Atuante no movimento dadaísta em Berlim, foi um dos organizadores em 1920 da *Erste Internationale Dada-Messe* (Primeira Feira Internacional dadaísta) e membro do Partido Comunista Alemão. Em conjunto com George Grosz funda a revista *Die Pleite* (o quebrado) em 1919. Trabalhou em publicações como o diário *Die Rote Fahne* e no *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ, Jornal Ilustrado dos Trabalhadores). Foge para Tchecoslováquia em 1933, com a chegada do Nacional Socialismo ao poder, e, em 1938, passa a viver na Inglaterra, regressando a Berlim após a Segunda Guerra Mundial. Também trabalhou como cenógrafo, primeiramente com Erwin Piscator e Bertolt Brecht, e depois para diretores como Benno Besson e Langhoff Wolfgang. Fonte: <http://www.johnheartfield.com/>

homenaje a las víctimas del sadismo fascista que las fuerzas armadas y la C.I.A. Vienen perpetrando em Chile desde el 11 de Septiembre de 1973.”

Na sequência, fotografias recordam o ataque ao Palácio de la Moneda, com seu interior destruído. O então presidente Salvador Allende aparece no meio das forças de defesa e ganha destaque ao tempo em que se ouve a voz de Victor Jara cantar pelo “hermano compañero”.

Somente após os créditos iniciais, que identificam toda a equipe de produção, e o “Guión y Dirección” de Santiago Álvarez, são denominadas as canções condutoras da narrativa: “Amanda” - cujo título completo é “Te Recuerdo Amanda”, “El alma cubierta de banderas” e “Plegaria a un labrador” de Victor Jara, além da já mencionada “¿Qué dirá el Santo Padre?” de Violeta Parra.

Acompanha-se então a imagem do trovista chileno (6'20") cantando e tocando ao violão “Te Recuerdo Amanda”. Um rosto feminino em fotograma negativo revela quem é Amanda, que a música conta ser a namorada de Manuel, trabalhador de uma fábrica que adere à guerrilha e, assim como muitos, *no volvieron*, desaparecendo nas montanhas.

Te recuerdo Amanda
la calle mojada
corriendo a la fabrica donde trabajaba Manuel
la sonrisa ancha, la lluvia en el pelo,
no importaba nada
ibas a encontrarte con el,
con el, con el, con el, con el
[...]
Suenan la sirena,
de vuelta al trabajo
y tu caminando lo iluminas todo
los cinco minutos
te hacen florecer
[...]
Que partió a la sierra
que nunca hizo daño,
que partió a la sierra
y en cinco minutos,
quedó destrozado

Suenan las sirenas
de vuelta al trabajo
muchos no volvieron
tampoco Manuel.

Ao som da mesma canção, em um trecho instrumental executado pelo tão característico timbre da flauta andina, surge a imagem frisada de um soldado com arma em punho, espreitando ao lado direito. À esquerda, um texto revela o destino do intérprete: “Le quebraron las manos, Para acallar su guitarra..., le rompieron el cráneo, para apagar su pensamiento..., lo desajon desangrar, para agotar su rebeldía,, y al final... Lo Colgaron para escarmiento, de la imagen de un hijo del pueblo...noble, sencillo, sincero, indoblegable y puro...”. O destino do personagem da música, o operário Manuel, confunde-se com o do artista que interpreta a canção.

Jara volta a cantar empunhando o violão. O plano começa aberto e vai se fechando na direção de seu rosto. A música insiste: “levántate e mirate las manos”, antes de um corte para a canção “Plegaria A Un Labrador”. Desta vez Jara canta no meio de um grupo, aparentemente um espaço público, enquanto um movimento converge na direção de um *close* de suas mãos dedilhando o instrumento.

Com a música ao fundo (12'24"), uma manchete de jornal se impõe à leitura pelo *zoom in* agressivo: “FASCISMO EN CHILE”. É a preparação para mais uma vez a entrada de fotos de repressão nas ruas, em que civis vão sendo presos e agredidos por militares.

Nesta parte, dá-se início ao argumento de que a ditadura conduzida por Pinochet, com a consequente morte de Jara, seria apenas efeito da progressão de uma ação imperialista internacional, montada nos ombros do capitalismo para atingir o Terceiro Mundo, a denominação corrente na época. Um título menciona o local: PUERTO RICO, para logo em seguida entrar uma sequência em que policiais prendem, com violência, um manifestante.

Mais adiante um cartaz colado em um portão com os dizeres em português: “ABAIXO A DITADURA ASSASSINA”, em que se identifica o Brasil. Então, novas sequências de fotos mostram a repressão pelo País que, naquele período, assim como em quase todos da América do Sul, estava sob ditadura militar. Depois

Colômbia, com cenas semelhantes. E até Estados Unidos (13'03"), oportunidade em que um movimento de câmera revela a foto de um jovem sangrando sendo imobilizado ao chão por um militar fardado.

Depois vem Santo Domingo (13'10"), sendo usadas as mesmas cenas de sete anos atrás, as quais fizeram parte do filme *Cerro Pelado* (CUBA, 1966). Um recurso relativamente comum nas produções de Santiago Álvarez, a reiteração no uso das mesmas imagens como instrumento retórico para reafirmação de determinadas posições, além da praticidade técnica.

E um pouco mais adiante (13'50") o título aponta: Vietnã, Indonésia e Colônia de Áden, na época domínio britânico, para identificar os locais em que se assiste a espancamentos feitos por um grupo de militares, de onde sobressai um jovem asiático sendo ferozmente agredido.

Em todas estas cenas, o que fica patente é a evidência de uma agressão descontrolada. A repressão se materializa numa atitude raivosa. Em várias cenas os soldados que batem também vão ao chão em desequilíbrio, descontrole. Não parece uma ordem de Estado sendo cumprida, mesmo que no fundo fosse este o propósito inicial. É a chamada violência de ponta, não de comando. No conjunto, todas estas cenas de agressão insinuam uma reação irracional e assim desproporcional pela maneira improvisada como são conduzidas. Um arranjo que amplifica seu efeito catártico, no sentido de uma comoção profunda e de purificação. Trata-se de uma operação dramatúrgica feita pela montagem que coloca a violência como traço comum aos sistemas repressivos, aproximando América Latina, Ásia (Indonésia e Vietnã) e até mesmo os grupos dissidentes dentro dos Estados Unidos. Delibera-se então que o herói foi vítima de uma ação maior, descontrolada, impulsiva e, portanto, imprevisível e incontrolável como procedimento, mas perfeitamente identificável nas suas raízes políticas e econômicas.

Este efeito decorrente de uma violência desmedida, transnacional, que foi inserido na intenção de desencadear um sentimento imediato de compaixão e apreço pelas vítimas, faz voltar às longínquas, porém indispensáveis, formulações aristotélicas sobre a catarse, artifício descrito como potente recurso narrativo. Neste tipo de construção, automaticamente, na condição de espectadores, solidariza-se com os mais fracos. Desde Ésquilo, Eurípedes ou Sófocles, a busca pela catarse é

preponderante e, dentre outros aspectos, até caracteriza a tragédia como gênero. Assim, na acepção clássica, “[...] Independentemente do espetáculo oferecido aos olhos, a fábula deve ser composta de tal maneira que o público, ao ouvir os fatos que vão passando, sinta arrepios ou compaixão, como sente quem ouve a fábula do *Édipo* (ARISTÓTELES, s/d, p. 20).

E se inevitavelmente recorre-se ao clássico autor de *Arte Poética* para esta observação, é com a plena consciência de que as proposições primordiais para se contar uma história no Ocidente continuam atuantes, ou seja, deslocam-se ao longo do tempo pelos diversos outros meios, adquirem outras tessituras, chegando até o cinema do século XX e, consecutivamente, ao documentário, cabendo a seguir tecer algumas considerações sobre como a narratividade se articulou na constituição deste gênero.

O termo “documentário”, interpretado na sua literalidade pelo senso comum, contemplaria apenas um dos seus aspectos elementares, essência do próprio cinema, que é a imagem indexada ao real; a imagem técnica, proveniente da captação química e/ou eletrônica (digital) do real com o potencial de instrumento científico, em que a câmera seria capaz de ultrapassar os limites do olho humano ao perscrutar um determinado fenômeno físico. Porém, seu início, logo nas primeiras décadas do século XX, advém pela convergência de outras três distintas dimensões (NICHOLS, 1991) que se fundem às imagens provenientes do mundo material e, ontologicamente, o estruturam como gênero cinematográfico.

Portanto, enquanto a primeira dimensão para formação do documentário é a do cinema como registro do real, aparato técnico que capta e reproduz encenações e fatos do mundo, gerando, à época, o chamado “cinema de atrações”, que reproduzia para plateias cenas do cotidiano, principalmente as pitorescas, e não poucas vezes bizarras (COSTA, 1995). A segunda dimensão viria das experimentações praticadas pelas vanguardas modernas da Europa e do reconhecimento da fotogenia, capaz de reinventar o objeto no interior do filme, e das técnicas de montagem que, por sua vez, é o que permite compartilhar com o cinema ficcional os recursos de narratividade, que são os responsáveis pela construção de personagens e oferecem as formas de se contar uma história, com início, meio e fim, a partir de uma dinâmica entre problema e solução, herdeira da longínqua tradição

do relato na disseminação de valores e conhecimento.

E por fim, a quarta dimensão, decorrente de uma convergência entre as três anteriores na formação de uma “oratória retórica”, ou seja, o discurso do documentarista se articulando como expressão de um ponto de vista sobre o mundo histórico. Ou na síntese de Bill Nichols: “O exibidor de atrações, o contador de histórias e o poeta da fotogenia condensam-se na figura do documentarista como um orador que fala com uma voz toda sua do mundo que todos compartilhamos” (NICHOLS, 2001, p. 134).

São todos os expedientes necessários para se construir a “voz” do cineasta no interior do produto fílmico. O conceito de “voz” provém do texto “A voz do documentário”, publicado pelo teórico de cinema Bill Nichols em 1983, que aponta como ao longo da história do documentário se desenvolveram as diferentes manifestações para esta “voz” que, apesar de terem se sucedido cronologicamente, estão presentes até hoje nos mais diversos formatos de documentários produzidos, capacitando o gênero como poderoso agente interpretador de realidades.

Em *El tigre salto y mato...pero morira...morira.*, nota-se que em nome da construção de um herói mártir apropria-se destas quatro dimensões que estão na gênese do documentário, seja pela presença da voz e da figura de Jara, como um tributo a sua performance artística, seja pela montagem que personifica seus algozes numa sinistra mescla de nazistas com repressão imperialista ou, mais adiante, por uma retórica em texto e imagem que faz vinculações históricas com a América Latina, presente mais ao final do filme, que já haviam sido sugeridas pelo início poético de Martí.

Neste trecho final, Santiago Álvarez promove um enlace temporal entre o episódio chileno e as antigas reivindicações do século XIX. Isto foi feito pelas ilustrações e pinturas que fazem menção às batalhas travadas em torno da causa da independência nacional dos países latino-americanos. Por sobre antigas ilustrações de combates, lê-se: *BATALLA DE BOYACÁ, BATALLA DE CHACABUCO, BATALLA DE ARAURE, BATALLA DE MAIPÚ, BATALLA DE INGAVI* ¹¹⁶(14'20”), enquanto a canção “Plegaria A Un Labrador” profetiza o destino do músico,

¹¹⁶ Batalhas que integraram a luta pela independência da Colômbia (*Boyacá* em 1819), do Chile (*Chacabuco* em 1817 e de *Maipú* em 1818), da Venezuela (*Araure* em 1813) e da Bolívia (*Ingavi*, 1841).

Levántate y mírate las manos
Para crecer, estréchala a tu hermano
Juntos iremos unidos en la sangre
Ahora en la hora de nuestra muerte
Amén

Seu refrão, “amém”, vai sendo silenciado à medida em que sons de tiros e bombas assumem como presença sonora e uma cordilheira descortina-se ao fundo. Por fim, pouco antes do repentino encerramento, como um posfácio, o som do violão de Jara é acompanhado por uma fusão de imagens que vão se aproximando da boca do instrumento. Este serve de moldura para a mensagem final, cujo sinal de reticência e o gerúndio na última frase acentuam o intuito maior do filme, projetar o artista na direção do futuro e assim mantê-lo vivo.

Victor Jara
Hijo de campesinos
Poeta, músico,
Revolucionario...
Murió, como vivió,
Como cantó...
Combatiendo...

El tigre salto y mato...pero morira...morira..., assim como *Hasta la Victoria Siempre*, são quase como “filmes-rituais”, que cultuam e consagram aqueles dois personagens referidos e, assim, os arremessam à condição mitológica, tangenciando até uma concepção religiosa, ao se considerar as mãos de Jara na tradição católica das relíquias, mesmo com a ironia contida na canção de Violeta Parra no início do primeiro filme.

É importante ressaltar que a denominação “mito”, distante do uso coloquial como sinônimo de farsa ou mentira, aqui é preservada em seu sentido primevo, o de oferecer uma explicação a um determinado fenômeno natural ou social. Se, por um lado, o mito serviu muito bem à ancestralidade humana, ao fornecer uma explicação aos fatos antes do pensamento científico, por outro lado, no contexto contemporâneo o mito cumpre outras atribuições. O historiador e filósofo romeno Mircea Eliade, no livro *Mito ou realidade* publicado originalmente em 1963, recorda que, como o mito surgiu para dar sustentação lógica a uma ideia, hoje (anos 1960) ele ainda tem este encargo no campo do imaginário e necessita de rituais que o reafirmem, então, desta forma,

Não se trata de uma comemoração dos eventos míticos, mas de sua reiteração. O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento teve lugar pela primeira vez (ELIADE, 2011, p. 22).

Conclui-se que estes dois “filmes-rituais”, deliberadamente ou não, reapresentam os heróis mártires a cada exibição, e assim os reinserem no imaginário coletivo, oferecendo-os às novas gerações assim como faziam os rituais de épocas passadas. Contudo, seus desfechos reticentes tendem a lançar ao primeiro plano as causas por eles defendidas, na vontade de que, ao final, elas transbordem da tela e se espalhem pela consciência do público.

Um propósito, este apresentado, bem diverso de outro filme de Santiago Álvarez, que será observado no próximo capítulo. Enquanto até aqui os filmes expostos engendraram uma enunciação expanssionista, no sentido de cooptar “corações e mentes”. Em *Mi Hermano Fidel* (Cuba, 1977) caminha-se no sentido inverso, promove-se uma convergência de valores na direção de um só personagem, cujo título não esconde de quem se trata, conforme a seguir será visto.

4.3 O delinear de um herói romanesco em *Mi Hermano Fidel* (1977).

Este capítulo envereda pela presença de Fidel Castro como personagem nos documentários de Santiago Álvarez e verifica a representação do herói por meio de um filme emblemático, realizado em momento distinto da revolução cubana, *Mi Hermano Fidel* (1977). Se em *Muerte al invasor* (1961) abordou-se a tentativa de invasão dos opositores à Revolução pela praia Girón e a mobilização do exército e da população para combatê-los, um feito que foi explorado pela obra de Álvarez/Alea, que se tornou um símbolo de resistência para a causa revolucionária e os primeiros passos na representação de um herói coletivo, em 1977 este herói transmuta-se emergente do culto ao líder da Revolução como bem feitor endossado legítimo herdeiro do revolucionário do século XIX, José Martí. À época, uma série de percalços desviaram a Revolução dos rumos pretendidos, principalmente o da plena independência política e econômica, almejada por Cuba desde os tempos coloniais.

Uma romântica canção tocada por um arranjo de cordas embala fotos em lenta fusão de um sujeito de barba espessa, charuto e uniforme verde-oliva que sorri timidamente, antes de um suave *fade* para uma tela branca. Ele havia acabado de ajudar a recuperar a visão de um idoso que vivia numa pequena casinha branca em um lugarejo afastado, próximo ao mar. O velho o agradece, e agora sabe que se trata do grande benfeitor local, que ele não havia reconhecido em virtude de seus problemas de visão. Suas mãos tremem ao identificá-lo. Emoção? Por fim, o barbudo o saúda: “E que tenha muita felicidade e muita prosperidade e muita vida”...“que dure ao menos trezentos anos”.

Esta não é a descrição do final de mais um capítulo de alguma telenovela ou qualquer outro melodrama dos tantos que inundam os televisores latino-americanos desde que a teledramaturgia casou-se com a televisão. Mas são, sim, os instantes finais de *Mi Hermano Fidel* (Cuba, 1977), cuja sinopse oficial no material de divulgação¹¹⁷ do ICAIC diz tratar-se de uma produção sobre o testemunho de

¹¹⁷ ANTOLOGIA DE SANTIAGO ÁLVAREZ, CORTOMETRAJES CLÁSICOS DE TEMAS URGENTES DE SU ÉPOCA, vol. 1. Dvd, Havana: Icaic, 2009.

Salustiano Leyva (1885-1981), senhor de 92 anos que teria sido a última pessoa viva a ter tido contato com os revolucionários que iniciaram as lutas em campo pela independência cubana, dentre eles Jose Martí e Máximo Gómez. O “entrevistador” do idoso teria sido o próprio comandante Fidel Castro.

Contudo, o que se assiste é um subterfúgio para enaltecer a figura do Comandante em Chefe por intermédio de uma entrevista em que a presença do entrevistador se justapõe ao tema central de um testemunho histórico. É nele que a câmera se concentra, quase apaixonada. A música de Diana Ross embala o enlace afetivo entre o líder cubano e o filme.

Segundo um breve artigo de Maio de 1977, assinado por Hector Hernandez Pardo no jornal oficial *Granma*, a ideia para o filme surgiu a partir de uma situação espontânea, pois Fidel estaria visitando a *Playita* para uma entrevista que iria compor outro filme, sobre o XX aniversário do desembarque dos revolucionários, em 1957. Porém, o líder cubano não queria ir embora “sin antes saludar a Salustiano Leyva”. Então a equipe, coordenada por Santiago Álvarez, não perdeu a oportunidade de registrar aquele encontro (ARAY, 1983, p. 213). Cerca de cinco anos depois, em uma entrevista sobre a repercussão do filme, Santiago reitera esta espontaneidade da circunstância, mas, por outra versão, dizendo ter sido ele quem convenceu Fidel a ir conhecer a testemunha do desembarque. Santiago relembrava-se inclusive do diálogo que teve com Fidel naquele momento,

S.A.: Você sabe que bem perto também vive o filho da senhora que se encontrou com Martí e Gómez, há uns poucos metros daqui?

FIDEL: Sim, você me disse que ele tinha sete anos, então.

S.A.: Agora tem noventa e tantos anos. Está velhinho. Chama-se Salustiano. Seria bom ver se...

FIDEL: Com grande prazer, quando passarmos por lá podemos cumprimentá-lo.¹¹⁸ (ARAY, 1983, p. 318, tradução do autor).

Independente de ter partido de Santiago ou do próprio Fidel, a iniciativa de conhecer o ancião, a ideia de uma situação tão espontânea, tão corriqueira, caso tenha realmente ocorrido em um primeiro momento, deixa de comportar essas

¹¹⁸ S.A.: ¿Usted sabe que aquí cerca también está el hijo de la señora con que se encontraron Martí y Gómez, a unos cuantos metros de aquí?

FIDEL: Sí, me contaste que tenía siete años entonces.

S.A.: Tiene noventa y tantos años. Está viejito. Salustiano se llama. Sería bueno ver si...

FIDEL: Con muchísimo gusto cuando pasemos por allí podemos saludarlo.

qualidades no transcorrer do filme. Principalmente pelo desfecho, com a vinda de uma oftalmologista, a partir de uma ordenação direta do Comandante, especialmente incumbido de atender Salustiano, quase cego.

O documentário foi rodado nos arredores da chamada *Playita*, um trecho rochoso da praia de Cajobabo, atual província de Guantánamo, antiga Oriente, em que, em Abril de 1895, teria desembarcado o grupo revolucionário composto por José Martí, Máximo Gómez, Francisco Borrero, Angel Guerra, Cesar Salas e Marcos del Rosario. Estas foram as pessoas que deram início à luta pela independência do País, denominada pelo próprio Martí como “La guerra necesaria”. Isto é revelado logo nas primeiras cenas em cores, com um *zoom out* que descortina para uma pequena praia que abraça de frente um rochedo. A câmera vai se movendo por ela suavemente, instalando uma sensação de nostalgia. Em seguida, a localização na forma de texto sobrepõe-se à paisagem,

...DOS HORAS DESPUÉS
DE DESEMBARCAR POR PLAYITAS
PROVÍNCIA DE QUANTÁNAMO,
EL 11 DE ABRIL DE 1895
JOSÉ MARTÍ Y MÁXIMO GÓMEZ
ENCONTRARON LA PRIMERA FAMILIA CUBANA:
... LOS LEYVA...

A câmera agora está em um barco a remo, e o que se passa a acompanhar é uma espécie de reconstituição em síntese da chegada de Martí à *Playita*, regada por um tema instrumental melódico. É a balada *Theme from Mahogany (Do You Know Where You're Going To)*¹¹⁹, interpretada pela cantora Diana Ross, ocorrendo que antes dos créditos iniciais: “el Instituto Cubano...” surge, também em forma de texto, a apresentação daquele que, a princípio, seria o personagem principal,

SALUSTIANO,
QUE ENTONCES TENÍA 11 AÑOS,
CONOCIO ESA NOCHE
A MARTÍ Y GÓMEZ...! (1'07")

¹¹⁹ A canção *Theme from Mahogany (Do You Know Where You're Going To)* foi o tema principal do filme norteamericano *Mahogany*, dirigido por Berry Gordy e estrelado pela cantora Diana Ross, em 1975. Produção cinematográfica da Motown, o filme conta a história de uma jovem negra que sai de Chicago para alcançar o sucesso como designer de moda em Roma. A música tema tornou-se mais conhecida do que o filme, sendo indicada ao Oscar e ficado em primeiro lugar na parada de sucessos Billboard, em 1976. Fonte: <http://www.imdb.com>.

Jose Martí, que passou a maior parte de sua vida no exílio, após ser preso aos 16 anos e depois ser deportado para Espanha, formou-se em direito e em Filosofia e Letras pela Universidade de Zaragoza e depois viveu na França, Inglaterra, México, Venezuela e Guatemala. Estabelecendo-se em Nova Iorque, exerceu diversas funções, como jornalista e escritor, atuando como correspondente de jornais e até cumpriu a função de cônsul de alguns países da América do Sul, como Argentina, Uruguai e Paraguai.

A sua deportação em 1871 pode ser considerada como marco inicial no processo que culminaria com a independência oficial de Cuba. Como escritor, tradutor e professor, Martí cooperou com vários grupos insurgentes, promoveu conferências e atuou intensamente pela causa da independência durante o exílio. Em 1892 funda o Partido Revolucionário Cubano (PRC), que no seu estatuto defendia explicitamente a independência do País e também da ilha próxima, Porto Rico. O PRC lançava como base de ação a luta pela instalação de um regime democrático, de base nacionalista, rechaçando o modelo de dominação colonial por toda a região.

Para pôr em marcha a grande empreitada revolucionária, Martí convidou o experiente general dominicano Máximo Gómez, que já estava envolvido com a causa da independência, além do cubano Antonio Maceo, também um veterano engajado na mesma luta, que por ter se destacado como líder militar negro em um país tão marcado pela escravidão, mais tarde seria reconhecido pela alcunha de *El Titán de Bronce*.

Com pelo menos três anos de planejamento e levantamento de fundos, a insurreição foi colocada em marcha mesmo com o revés ocorrido em 10 de Janeiro de 1895, dia em que três embarcações carregadas de armamentos foram confiscadas pela Marinha dos Estados Unidos (MÁO JÚNIOR, 2007). Um episódio que prejudicaria o movimento não apenas pelo impacto no seu material bélico, mas também pela perda do fator surpresa, indispensável a este tipo de ação.

Apesar deste percalço, em 24 de Março daquele mesmo ano o movimento realmente teve início. Primeiramente com uma série de levantes locais, principalmente nas províncias de Oriente e Matanzas, conhecidas como um forte reduto de resistência à dominação espanhola. Logo depois o general Antonio Maceo

desembarcou com seus homens na região de Baracoa, ao norte da província Oriente (atual Guantánamo), enquanto em 11 de Abril Gómez, Martí e os outros quatro desembarcariam mais ao Sul, para só se reencontrarem em cinco de Maio.

Em uma das muitas cartas escritas ao seu amigo, o advogado e político mexicano Manuel Antonio Mercado y de la Paz, Martí mencionou os percalços dessa chegada, particularmente difícil em função de sua saúde frágil e da pouquíssima experiência militar: “Cheguei, com o general Máximo Gómez e mais quatro, em um barco no qual levei o remo de proa, sob o temporal, a uma pedreira desconhecida de nossas praias; carreguei, quatorze dias a pé, por entre espinhos e alturas, minha mochila e meu fuzil¹²⁰” (MARTÍ, online).

Mesmo sem contar com o apoio dos latifundiários da região, por onde passavam iam arregimentando muitos camponeses dispostos a se incorporarem às frentes do movimento, que ia ganhando corpo e fazendo recuar as forças espanholas. Todavia, numa dessas investidas, próximo à localidade de Boca de Dos Ríos, em dia 19 de maio, ou seja, pouco mais de um mês após ter desembarcado na pedregosa *Playita*, e contrariando determinações do General Gómez, Martí incorpora-se à vanguarda das tropas e é mortalmente ferido, aleijando, assim, os combatentes pela independência de sua principal liderança política.

No dia anterior Martí havia escrito sua última carta, também destinada a Manuel Mercado, que ficaria famosa pela frase: “Viví en el monstruo, y le conozco las entrañas”, que pode ser lida como síntese de suas motivações políticas pautadas por indícios de um interesse dos EUA em promover a anexação de Cuba, fomentada aliás por alguns setores da oligarquia cubana. Suspeita que de certa maneira se confirmou depois pela adoção da Emenda Platt¹²¹, em 1901.

Nesta mesma carta figura, conjuntamente ao prenúncio de um iminente poder geopolítico dos EUA na região, em lugar do modelo colonial europeu, também aquilo típico naqueles que ficam reconhecidos pela denominação de mártires, como abordado no capítulo anterior, que é a preconização de seu desfecho pessoal:

¹²⁰ “Llegué, con el General Máximo Gómez y cuatro más, en un bote, en que llevé el remo de proa bajo el temporal, a una pedrera desconocida de nuestras playas; cargué, catorce días, a pie por espinas y alturas, mi morral y mi rifle”.

¹²¹ A Emenda Platt (1901-1934) foi um dispositivo legal incorporado à Constituição cubana após o fim do conflito com a Espanha que autorizava os Estados Unidos a intervir militar, política ou economicamente, caso julgasse necessário, submetendo o país aos moldes de um protetorado. Fonte: STATEN, Clifford L. *The History of Cuba*. Westport, USA: Greenwood Press, 2003.

[...] já estou todos os dias em perigo de dar minha vida por meu país e por meu dever – uma vez que assim entendo e tenho ânimo para realizá-lo – de impedir a tempo, com a independência de Cuba, que os Estados Unidos se alastrem pelas Antilhas e caiam, com essa força a mais, sobre nossas terras de América¹²² (MARTÍ, online, tradução do autor).

Se, por uma banda, sua morte precoce privou a sociedade cubana de ser conduzida por um dirigente político que, presume-se, colocaria em prática os princípios de um projeto de modernidade que refutava a mimetização dos modelos europeus de sociedade, por outra, seu fim trágico foi condição essencial na cristalização de seu pensamento, na forma de uma idealização que resvala a utopia, no sentido de algo planejado mas não confrontado com as demandas da realidade. Muitas vezes desenvolvido por meio de textos que cotejam o ensaístico, o pensamento martiniano abriu brechas para diferentes leituras, sendo disputado pelas mais diversas correntes ideológicas, até mesmo por algumas de posições antagônicas.

Mesmo que a Revolução de 1959 rogue-se insistentemente como a legítima herdeira das proposições do intelectual revolucionário, a sua dissidência, principalmente a que opera fora do País, particularmente em Miami, também não deixa de se vincular ao ideário de Martí, essencialmente pelos seus pressupostos republicanos de liberdade, igualdade, educação e cultura, dentro de uma perspectiva nacionalista independente. Não é à toa que, em 1995, pelo menos 11 grupos anticastristas sediados na Flórida faziam alguma menção ao nome do mártir na sua denominação (MORAES, 2011, p.171). Isto sem contar as emissoras de rádio clandestinas. Dentre as regulamentadas, há a rádio e TV Martí, financiada pela *Broadcasting Board of Governors* (BBG), agência do governo dos EUA, que desde 1983 com o rádio, e desde 1990 com a TV, transmite continuamente uma programação de oposição ferrenha ao governo cubano.

Desta maneira, a *Playita de Cajobabo*, ambiente em que se roda o documentário *Mi Hermano Fidel*, passa a ser o lugar em que se almeja mais uma vez entrecruzar a biografia do revolucionário de 1895 com a do líder da revolução de 1959. Dois anos antes, Santiago Álvarez já havia tratado desse tema, quando dirigiu

¹²² [...] ya estoy todos los días en peligro de dar mi vida por mi país, y por mi deber-puesto que lo entiendo y tengo ánimos con que realizarlo-de impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América.

El Primer Delegado (Cuba, 1975), um curta-metragem que também trazia o testemunho de um senhor que, quando menino, havia conhecido Jose Martí. Porém, trata-se de um filme mais interessado em justificar a relevância do Partido como agente determinante na preservação de uma frente nacional anti-imperialista. Para dar conta deste intento, *El Primer Delegado* fez um arranjo narrativo que, como uma máquina do tempo, ligaria o então PC ao Partido Revolucionário Cubano (PRC) do século XIX e seria capaz de ressuscitar seu fundador apenas para “preencher uma ficha de filiação” ao Partido Comunista Cubano, cujo assento para o I Congresso, que ocorreria naquele ano, já aparece identificado no filme.

Quanto a Fidel Castro, seu empenho nesta direção vem desde pelo menos 1953, quando o então jovem bacharel em direito escreve *A História me absolverá*, texto em sua defesa, elaborado durante a prisão pela tentativa de invasão do Quartel Moncada, em 26 de Julho. Acentuadamente influenciado pelas posições do autor do ensaio *Nuestra América*, chega a acioná-lo como argumentação de defesa, declarando-o simbolicamente como o mentor intelectual daquela operação malograda:

Impediram, da mesma forma que chegassem às minhas mãos os livros de Martí. Parece que a censura da prisão os considerou demasiado subversivos. Ou será porque considere Martí o autor intelectual do 26 de Julho? Fui impedido, além disso, de trazer a este julgamento obras de consulta sobre qualquer matéria. Não importa! Trago no coração os ensinamentos do Mestre e no pensamento as nobres ideias de todos os homens que defenderam a liberdade dos povos (CASTRO RUZ, 2011, p. 17).

Estilisticamente, *Mi Hermano Fidel* vem carregado de apelo emotivo, seja pela trama, em que um idoso cego dialoga com Fidel sem saber tratar-se do “comandante”, seja pela montagem dos planos finais, quando uma fusão de *closes* em *slow motion* do “hermano” vão sendo embaladas pela parte instrumental da canção romântica norte-americana mencionada no início. Esse período, os anos 1970, foi também aquele reconhecido por muitos autores por um empobrecimento na linguagem documentária de Santiago Álvarez, quando “[...] a montagem dramática de suas primeiras obras foi suplantada por longas tomadas e gravações com som sincrônico; muitos de seus filmes se tornaram intermináveis e tendenciosos, sobretudo os longas, estáticos e tediosos resumos dos discursos de Castro” (MRAZ, 2009, p. 449). Uma época marcada pela dependência econômica do

bloco socialista e a consequente acentuação do isolamento político internacional da Ilha. Assim, *Mi Hermandado Fidel* é interpretado na outra extremidade do arco narrativo no qual se desenvolveu a figura do herói, iniciada com a instauração do governo revolucionário na década de 1960, já agora observando-o como emergente de uma tentativa de reafirmação nacional em um quadro de profundo esgarçamento daquele ambicioso projeto político.

Sobre este cenário dos anos 1970, o realizador Julio García Espinosa aponta uma mudança dentro do ICAIC na compreensão do que seria um filme político, uma vez que, na opinião do diretor cubano, o público já tinha sua consciência política desenvolvida após os dez anos da Revolução e o momento histórico passaria a ser outro, sendo assim, “O cinema cubano, pensamos, está entrando em uma nova fase de sua evolução. Não é fácil. Praticamente é uma terra sem precedentes. Já não será suficiente a denúncia (nem tampouco é o plano estritamente político), ou que o militante se emocione ao ver suas ideias representadas “belamente”¹²³ (GARCÍA ESPINOSA et al, 1975, p. 119).

Esta “nova fase”, em que se evitaria uma linguagem que “emocionasse” a militância, ficou marcada nas produções dirigidas por Santiago Álvarez por um modo mais convencional de explorar as possibilidades narrativas do documentário. É a fase lembrada pelos registros das viagens de Fidel Castro ao redor do mundo. Suas visitas à África, aos países do bloco socialista, ao Vietnã e a URSS sendo documentadas por filmes como: *Y el cielo fue tomado por asalto* (1973), *Los cuatro puentes* (1974), *El octubre de todos* (1977), *Y la noche se hizo arcoiris* (1978) e *El sol no se puede tapar con un dedo* (1976). Além das produções que abordavam os processos de independência no continente africano, como *Maputo Meridiano Novo* (1976) sobre Moçambique, e *Luanda ya no es de San Pablo* (1976) sobre Angola.

Nesta fase, metade dos anos 1970, o cinema de Santiago Álvarez em sua grande parte já prescindia da criativa linguagem adotada na década anterior. Em seu lugar, o que prevalecia eram especulações sobre a realidade por meio de uma retórica mais previsível, repetitiva, até. Os inimigos já estavam devidamente identificados, as mazelas do terceiro mundo, as imposições do neocolonialismo e as

¹²³ El cine cubano pensamos, está entrando en esta nueva fase de su evolución. No es fácil. Prácticamente es un terreno inédito. Ya no será suficiente la denuncia (como tampoco lo es el plano estrictamente político) o que el militante se emocione al ver sus ideas representadas “bellamente”.

ações imperialistas pela América Latina já haviam sido distintamente mapeadas. O desnudamento e o vigor da incitação declarada pela *Mensagem à Tricontinental* de Che Guevara e pela Primeira Conferência da OLAS, a *Organización latinoamericana de Solidaridad* em 1967, já haviam sido explorados pelo cinema de Santiago. Já se sabia quem era o vilão e o mocinho antes do filme começar. A necessidade constante em demarcar um território, política e historicamente, aprisionaram muito o restante de sua produção, levando-o a um esquematismo que esvaziou seu lado mais audaz e flexionou sua ênfase retórica na direção das falas de Fidel Castro. Fato inclusive reconhecido posteriormente em publicações editadas pelo próprio ICAIC¹²⁴. Uma reorientação que Santiago já começa a esboçar pelo menos desde 1969, ao explanar sobre a relevância que a imaginação carrega para a montagem em seus filmes, aponta os discursos do líder da Revolução como paradigma: "São meus melhores exemplos do que é um bom roteiro. Fidel se expressa como se utilizasse sequências cinematográficas, estrutura as imagens em flashbacks e em perspectivas, faz uma montagem didática, dinâmica, moderna e comunicativa a uma só vez ¹²⁵" (ALVAREZ, 1970, p. 39).

Estamos então diante de uma construção fílmica que se vai apegando cada vez mais ao raciocínio desenvolvido pelo líder cubano, desgastando-se com ele. Santiago torna-se amplificador não mais dos ideais revolucionários, mas do pensamento de Fidel Castro sobre onde estavam estes ideais e como se chegar até eles.

Observando desta maneira, se não fosse pelo título que entrega seus reais propósitos, *Mi Hermandad Fidel* seria, para a audiência, uma espécie de filme "cavalo de tróia". No seu bojo, a figura em questão passa a ser a de Fidel, e não mais a do cego Salustiano e seu testemunho, como consta na sinopse de divulgação. Por meio

¹²⁴ No capítulo "Los 'grises' años 70 y las trampas del realismo" do livro *Los Cien Caminos del Cine Cubano*, editado pelo ICAIC em 2010, os autores Marta Díaz e Joel del Río reconhecem a transformação no cinema de Álvarez na década de 1970: "El documentalismo de Santiago Álvarez transita desde la propaganda revolucionaria y antiimperialista, asentada en recursos del cine experimental (Dziga Vertov, Joris Ivens, la vanguardia soviética) hacia el culto hagiográfico a la figura del líder rebelde, amplios reportajes sobre discursos de Fidel, acerca de la lucha antiimperialista en naciones tercermundistas, o sobre visitas del máximo líder cubano a diversos países. Documentales mayormente de entrevistas con sonido directo e insertos de archivo, cada vez menos arriesgados en términos formales y de diseño visual bien conservador fueron: ¿Cómo, por qué y para qué se asesina un general? (1971); De América soy hijo ya ella me debo (1972); Yel cielo fue tomado por asalto (1973); El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá El primer delegado (1975); El octubre de todos (1977); Mi hermano Fidel (1977)" (DÍAZ; RÍO, 2010, p. 43).

¹²⁵ "Son mis mejores ejemplos de lo que es un buen guión. Fidel se expresa como si utilizara secuencias cinematográficas, estructura imágenes retrospectivas y perspectivas, hace un montaje didáctico, dinámico, moderno y comunicativo a la vez".

de enquadramentos subjetivos, Santiago Álvarez faz o público olhar pelos olhos de Salustiano para contemplar a figura de Fidel, e também o utiliza para estabelecer a conexão que faltava, o vínculo com o “apóstolo da independência” quando, ao final do curta-metragem, se ouve Fidel perguntar: “Por que é que o senhor diz que é irmão de Fidel?”. E ele então responde: “Porque eu sou irmão do General Marti e Fidel é irmão do General Martí também”...“Porque fez as vezes de Marti: socialista, comunista, e eu morro por Fidel”. Corte para a imagem de Fidel com seu charuto em uniforme típico, com a praia ao fundo, o foco da imagem é oscilante. Corte para o exame nos olhos do idoso que ajusta as lentes para sua visão. A imagem de Fidel com foco oscilante entra novamente, para enfatizar que se trata do olhar de Leyva “ganhando a visão”. “Mas, o senhor não o conhece?”, pergunta Fidel, colocando-se em terceira pessoa e assim, mesmo que seja na forma de um chiste, assumindo-se no papel de um personagem, como se nota no diálogo abaixo:

- _Eu o vi uma vez
- _Onde o viu?
- _Lá embaixo, na praia.
- _E ele é parecido com quem?
- _Eu não me recordo bem com que ele se parece.
- _Sabe que me confundem muitíssimo com ele.
- _Bom, é parecido.
- _Certo é parecido, é pela barba.
- _É
- _Vou lhe propor uma coisa, olhe,
- _Que o levem pra lá ou que lhe tragam um oftalmologista para cá para que lhe façam óculos para que reconheça os amigos, percebe?
- _Então somos hermanos e o senhor não me conhece.
- _O senhor é Fidel? (15'10")

Assim, a barba, o olhar, o charuto, em suma, o culto à imagem impõem-se ao espectador dissimulado como se fosse o olhar do idoso. Os planos subjetivos são como uma sala de espelhos que convergem na direção de um só personagem, enquanto um subtexto parece insistir: “você é que estão cegos, precisam de óculos”, “olhem quem está diante de vocês, o legítimo herdeiro de Jose Martí, o hermano”.

O roteiro de Rebeca Chávez e Santiago Álvarez e, fundamentalmente, a montagem de Mirian Talavera criaram um reencontro posterior entre o idoso que agora enxerga e Fidel. Um reencontro que ocorreu apenas dentro do filme. Isto foi feito por meio das técnicas de edição, com cortes e som extra-diegético. Quando Salustiano recebe seus óculos, Fidel não estava mais presente, a oftalmologista só viria depois. Nesta sequência, um olhar mais atento perceberia que não seria possível que, imediatamente, a equipe oftálmica estivesse a postos e, mais ainda, que o líder cubano a esperasse. O tempo foi suprimido pela montagem em favor da eficácia do intento.

A voz de Leyva que deseja a ele “ao menos trezentos anos” não pertence à diegese daquela cena, foi inserida para a constituição de sentido. A montagem organizou o reencontro que, por sua vez, acomoda-se na cabeça do espectador. Para isto, entende-se que qualquer entrevista bem sucedida, no audiovisual, ou como espetáculo, pressupõe um enlace cognitivo entre uma tríade: o entrevistado, o entrevistador e o público.

Em depoimentos, Santiago Álvarez frequentemente diz se sentir plenamente autorizado a usar o culto à personalidade como recurso narrativo. Segundo ele, isto seria uma resposta, uma reação aos “outros cultos” despejados pelos produtos da indústria cultural em escala global que também lançam mão deste artifício para promover personalidades insignificantes. Em certo sentido, sua alegação não deixa de ser uma nova expressão para uma de suas marcas tão celebradas, a mesma estratégia consagrada advinda dos seus documentários dos anos 1960: a de absorver elementos sonoros e visuais constituintes da comunicação de massa, inclusive a linguagem da publicidade norte-americana, para devolvê-los com sinal invertido, muitas vezes carregados de críticas e questionamentos ao sistema que os gerou, como se vê em *Now!* e *L.B.J.* Agora, na justificativa de seu realizador, esta seria a oportunidade de se construir um cinema de idolatria com os mesmos instrumentos que alimentavam as narrativas do mundo capitalista.

Em Março de 1978, durante um debate na Filmoteca Nacional de Espanha – hoje Filmoteca de Catalunya, na cidade de Barcelona, quando foram exibidas algumas de suas principais produções, Santiago Álvarez foi indagado sobre a presença de um “culto à personalidade” e de um excessivo triunfalismo em suas

obras. Sem relutar, mas também emaranhando-se por contradições, o documentarista cubano assume que, sem dúvida, “Sim. Eu rendo culto à personalidade, não o nego. Desde que se renda culto à personalidade de uma gente como Simón Bolívar, Sucre, San Martín, Lenin, Fidel. Há algo de mal nisto? O mal é render culto a alguém que não o merece”¹²⁶ (ÁLVAREZ APUD ARAY, p. 269).

Fazer uso do documentarismo estatal para fortalecer a figura de Fidel seria então a resposta natural aos desgastes de um governo revolucionário que enfrentava os mais diversos entraves infraestruturais: derrotas no campo econômico que inauguravam a década, os efeitos do bloqueio econômico que afetavam a consolidação de uma política industrial, além de outras experiências malsucedidas, acentuariam a dependência econômica dos países do bloco socialista, principalmente da URSS; conjuntura piorada pelo isolamento político crescente, seja pela perda do apoio de parte da intelectualidade na Europa, que ocorreu após a anuência de Fidel à invasão da Tchecoslováquia em 1968 pelos países integrantes do Pacto de Varsóvia, seja devido às manifestações vindas do espaço midiático conquistado pelos dissidentes exilados, como o escritor Guillermo Cabrera Infante, Carlos Franqui e o cineasta Néstor Almendros, dentre tantos outros; a escassa interlocução dentro da própria América Latina, envolta pela onda ditatorial de direita que grassava pela região.

Na economia, a década de 1970 começa com o estigma causado pelo fracasso, ao não se alcançar a safra recorde de 10 milhões de toneladas de açúcar, uma derrota que além de comprometer severamente a produtividade daquele ano em outras atividades, devido aos deslocamentos de mão de obra e a incorporação de outros campos de cultivo e pasto para a produção da cana de açúcar, também atingiu o ímpeto revolucionário, por ter mobilizado todo país em torno de uma iniciativa malograda. Um *noticiero* exibido nos cinemas cubanos à época, intitulado “Diez Millones”, demonstra bem o alcance simbólico deste insucesso econômico. Começando com imagens de uma tempestade e Fidel Castro chegando a um estúdio de TV vestindo uma capa de chuva, o cinejornal documenta a participação do comandante em um programa de TV voltado a explicar didaticamente quais seriam os problemas que as chuvas estavam causando, e como eles poderiam

¹²⁶ “Sí. Yo rindo culto a la personalidad, no lo niego. En tanto se rinda culto a la personalidad de una gente como Simón Bolívar, Sucre, San Martín, Lenin, Fidel. ¿Hay algo de malo en eso? Lo malo es rendirle culto a gente que no se lo merece”.

prejudicar o alcance daquela safra histórica. Chegando a dizer que "[...] seria uma vergonha incrível se nós ficarmos abaixo dos dez milhões" e, ao final, empunhando a batuta utilizada na explanação, Fidel, como um maestro que conduz uma orquestra, tem um mapa de Cuba ao fundo e o filme termina com a frase: "año de los diez millones, ni una libra menos".

No âmbito da política, a segunda metade da década foi de uma maior centralização de poder, com a promulgação da nova Carta constitucional em 1976. Dentre outras deliberações que ajustavam o País aos fundamentos que garantissem sua inserção na "comunidade socialista internacional", conforme consta no 11º artigo (AYERBE, 2004, p. 76), a nova Constituição colocaria o Partido Comunista no centro do poder executivo como "vanguarda organizada marxista-leninista da classe operária", agindo como "força dirigente da sociedade e do Estado", para a "construção do socialismo e o avanço em direção da sociedade comunista", de acordo com o artigo 5º. Isso fazia, portanto, com que o Secretário-Geral do Partido, o Comandante em Chefe, oficialmente assumisse a cadeira da Presidência.

Logo houve a percepção de que, ao longo dos anos 1970, *Mi Hermano Fidel* e outros os filmes documentários dirigidos por Santiago Álvarez transmutaram a admiração pela revolução em um explícito instrumento para demonstrar a relevância de seu líder em escala internacional, considerando as produções sobre as viagens mencionadas.

Naquele mesmo evento, em 1978, na Filmoteca Nacional de Espanha, no qual Santiago assumiu o caráter de culto à personalidade em suas obras, ele também foi questionado se esta postura poderia ser considerada como um ato verdadeiramente revolucionário. Santiago então responde à provocação de maneira evasiva com outra questão, dizendo que, no caso específico de Fidel, por ser alguém que fez tanto por Cuba, pela América Latina e pelo mundo, não há nada de mais em admirá-lo: "¿Admirar a una gente es algo malo? ".

Este é um argumento que tanto pode se enquadrar numa esquiva retórica, como pode ser indício de algo que mereça maior consideração. Uma vez que um cinema estatal produzido no interior de uma sociedade civil, cujas linhas demarcatórias com o Estado estão muito borradas, em que o Estado é a sociedade e a sociedade é o Estado, fazem com que um produto cultural estatal seja

considerado um produto da própria sociedade. Um filme feito nestas condições, na ótica de Santiago, se bastaria a si próprio, para legitimar-se como manifestação popular, dado que seria fruto de uma relação orgânica que foi naturalizada no interior do processo político. E ele chega a afirmar que este enlace teria o efeito de um “antídoto” à idolatria, dessa maneira: “[...] não há culto à personalidade em Cuba, os dirigentes não são endeusados, como se passou em outros países, somente o que existe é uma correta direção entre o partido comunista, o governo e as pessoas¹²⁷”(ÁLVAREZ apud ARAY, 1983, p. 272).

Contudo, esta justificativa, amparada na premissa de uma harmonia social, não pareceu ter sido muito convincente naquela ocasião, pois, logo em seguida, Santiago foi novamente provocado pela seguinte colocação: "Há uma frase que eu não sei se entendi corretamente: Fidel é o povo cubano e o povo cubano é Fidel. Não te parece um pouco místico? Como marxista, como pode ser?¹²⁸"(ÁLVAREZ apud ARAY, 1983, p. 272).

Como resposta a esta questão, no intuito de proteger-se dos dilemas da política, o documentarista, que literalmente trabalhou sob ataque aéreo como correspondente de guerra no sudeste asiático, retorna à segurança de sua trincheira de realizador cinematográfico. Diz que todas estas discussões em torno do “culto à personalidade” pertencem ao mundo da política e não ao do cinema: "Será que é porque eu não sou um marxista? Por que não falamos de cinema, linguagem cinematográfica e, em seguida, em paralelo, ao mesmo tempo, falamos sobre essas coisas?¹²⁹".

Continuando a entrevista, insiste-se junto ao diretor sobre se não seria mais revolucionário transformar em cinema as realizações do povo cubano e não apenas os feitos e as falas de Fidel, de maneira que o valor esteja na admiração por todos os outros cubanos e não apenas de uma pessoa. E então Santiago responde que, "De fato, Fidel representa todos os cubanos. Quando estamos fazendo um filme sobre Fidel, estamos a fazer um filme sobre Cuba" (ÁLVAREZ apud ARAY, 1983, p.

¹²⁷ “[...]no existe culto a la personalidad en Cuba, que no están endiosados los dirigentes, como ha pasado en otros países, sino que existe una correcta dirección en el partido comunista, en el gobierno y el pueblo”.

¹²⁸ “Hay una frase que no sé si entendí bien: Fidel es el pueblo cubano y el pueblo cubano es Fidel. ¿No te parece un poco místico? ¿Cómo marxista, cómo puede ser?”

¹²⁹ “Será porque no soy marxista ¿Por qué no hablamos de cine, de lenguaje de cine y después, paralelamente, simultáneamente, hablamos de estas cosas?”

269).¹³⁰

Esta insistência na condenação ao cinema de culto promovido por Santiago vai assediando-o até provocar uma das declarações mais francas, porém menos ideológicas de toda a entrevista. Livrando-se do empenho por uma reflexão mais apurada, mas carregada de um humor que, segundo aqueles que o conheceram na intimidade¹³¹, era uma constante no seu cotidiano, Santiago diz: "É que eu amo tanto a Fidel. Uma vez disse a Fidel, isto é uma piada, que se ele fosse mulher, eu o namoraria"¹³²(ÁLVAREZ apud ARAY, 1983, p. 269).

Depois da brincadeira, ele recompõe sua argumentação, justificando-se por meio de outro componente muito frequente em suas obras, a emoção. Relata o clima que vingou na *Plaza de la Revolucion*, no dia em que ocorreu o ato de repúdio ao atentado que derrubou o avião da Companhia Cubana de Aviación¹³³, vitimando inclusive sua então mulher Magaly Grave del Peralta, gerando um quadro de extrema comoção, quando milhares de pessoas choravam seus mortos. E diz que, naquele momento, as palavras de Fidel serviram como consolo e aprofundaram a admiração do diretor dos *noticieros*,

Naquele dia, choramos todos os cubanos, as minhas lágrimas não eram só para minha esposa, minhas lágrimas eram para todas as mulheres do meu povo e do mundo. Fidel, enquanto ele estava na tribuna para falar, não estava se referindo apenas às setenta e seis pessoas que morreram nesse avião. No Vietnã morreram milhares de mulheres e crianças também. Um homem que faz e diz, diz e faz, um líder como Fidel, não tenho nenhuma dúvida sobre amá-lo, admirá-lo, cultuar a sua personalidade¹³⁴(ÁLVAREZ apud ARAY, 1983, p. 270, tradução do autor).

¹³⁰ "Efectivamente, Fidel representa a todos los cubanos. Cuando estamos haciendo la película sobre Fidel, estamos haciendo una película sobre Cuba"

¹³¹ Em Abril de 2011, participando do *II Panorama Latino-americano de cinema: filmes cubanos*, promovido pelo depto. de Cinema da FAAP, tive a oportunidade de conversar com Sérgio Muniz, documentarista e produtor brasileiro que participou a criação da EICTV, Escola Internacional de Cine y TV, sendo seu diretor de 1986 à 1988 e que foi amigo de Santiago. Ocasão em que contou diversas passagens sobre esta verve humorística do diretor cubano que não se apresentava como cineasta, mas como um mero *peliculero*.

¹³² "Es que yo amo mucho a Fidel. Una vez le dije a Fidel, esto es una anécdota, que si él hubiera do mujer, me hubiera enamorado".

¹³³ Em 8 de Outubro de 1976, a aeronave DC-8 da Companhia Cubana de Aviación vindo de Guiana para Havana com escala em Trinidad e Tobago, Barbados e Jamaica, explodiu em pleno vôo, matando 72 pessoas entre passageiros e tripulantes. Os responsáveis foram os venezuelanos Héman Ricardo Lozano e Freddy Lugo, que atuavam a mando de uma organização anticastrista de Miami e foram condenados a 20 de prisão cada. Fonte: MORAES, Fernando. *Os últimos soldados da Guerra Fria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 121-123.

¹³⁴ Ese día lloramos todos los cubanos, las lágrimas mías no eran sólo por mi mujer, mis lágrimas eran por todas las mujeres de mi pueblo y del mundo entero. Fidel, cuando se paró en esa tribuna a hablar no era para referirse solamente a setenta y seis personas que habían muerto en ese avión. En Vietnam han muerto miles de muleres y de niños también. Un hombre que hace y dice, dice y hace, un dirigente como Fide1, no tengo la menor duda sobre amarlo, admirarlo, rendirle culto a su personalidad .

Assim sendo, na hipótese do culto à personalidade ser uma estratégia de Estado para forjar, no campo simbólico, outra forma de representação institucional, em vez de dar continuidade aos arquétipos do coletivo que despontavam nos primeiros anos revolucionários, isto faria de Santiago Álvarez, antes de cineasta, um propagandista a serviço desta estratégia. Também é preciso reconhecer que este culto deriva de um afeto nascido por uma relação de amizade que se converteu em um impressionante fascínio que o acompanhou por toda a carreira. Uma relação que veio desde antes de se tornar cineasta, ainda no início dos anos 1950, quando se conheceram, no velório do universitário Rubén Batista Rubio, jovem opositor ao governo de Batista assassinado numa manifestação em 1953

A *Voz de las Américas* dizia muitas vezes que eu era o cineasta não-oficial de Fidel. Isso, longe de me ofender, me produzia grande alegria, me sentia orgulhoso em sê-lo. Se Deus realmente existe, se parece bastante com Fidel. Fidel é um deus para mim. A sabedoria do dia e da noite, a própria natureza. Um gigante. O gigante de quatro léguas¹³⁵ (ÁLVAREZ apud MORALES, 2008, p. 185, tradução do autor).

Dessa maneira, *Mi Hermano Fidel* satisfaz duas facetas muito recorrentes em relação à personagem Fidel Castro nos documentários de Santiago Álvarez, sobretudo a partir da década de 1970. De um lado, cria uma conformação fílmica deste louvor pessoal em torno da figura do dirigente e, por outro lado, mais pragmático, carrega a conveniência de promover um alinhamento com o legado de Jose Martí, cuja reputação ultrapassa as fronteiras cubanas e estende-se como referencial de postura e disposição no que diz respeito aos movimentos de independência e às relações internacionais pós-coloniais na América Latina.

Entretanto, cabe ressaltar que em nenhum momento esta operação foi negada, seja por entrevistas, depoimentos ou artigos (consultados). A orientação em colocar Fidel como herdeiro de Martí, o chamado “apóstolo da revolução”, aquele que sucumbiu poucas semanas após desembarcar clandestinamente em território ainda colônia espanhola, e que, assim, nunca chegou a realizar a implantação de suas aspirações tão difundidas ao longo do exílio, é anunciada sem meias palavras: “O povo cubano passou por duas guerras de independência. Uma contra o colonialismo espanhol e outra contra o neocolonialismo norte-americano. Martí

¹³⁵ He tenido la suerte de viajar junto a él por todo el mundo. La Voz de las Américas decía muy a menudo que yo era el cineasta oficioso de Fidel y eso, lejos de ofenderme, me producía gran regocijo, sentía orgullo de ello. Si existe de verdad Dios, se parece bastante a Fidel. Fidel es un dios para mí. La sabiduría de la noche y del día, la naturaleza misma. Un gigante. El gigante de las cuatro leguas.

representou a sua época, Fide1 é o Martí nosso, e tomara houvesse muitos Fide1es no Mundo, para que a eles rendêssemos cultos às suas personalidades"¹³⁶ (ÁLVAREZ apud ARAY, 1983, p. 270).

Nas duas primeiras décadas da filmografia de Santiago, foi comum se assistir a um enaltecimento de figuras públicas no campo da política ou das artes que se destacaram em defesa de causas relacionadas ao anti-imperialismo, compondo um panteão cinematográfico por meio de distintos arranjos. No entanto, por um enfoque político, ele distingue estes arranjos das outras práticas de adulação promovidas por sistemas autoritários, fazendo uma separação entre a abordagem desenvolvida em seus filmes, que estavam em “defesa de uma causa”, em comparação ao que ocorreu, por exemplo, na URSS de Stalin e na Espanha de Franco,

Quero dizer sobre o culto à personalidade, que, aqui na Espanha, eu me lembro que durante os anos do franquismo houve, e ainda há, na imprensa, no rádio, nas revistas e na televisão, muita publicidade sobre isto, sobre o culto à personalidade na União Soviética, sobre Stalin. Acho que há uma confusão, quero dizer, uma coisa é a adoração aos guerrilheiros, aos comunistas ou a um comunista, e outra coisa é que haja culto à personalidade daquele guerrilheiro, daquele comunista, que é quando se desvia. Um grupo de técnicos como vocês, por exemplo, pode fazer um filme sobre Che Guevara, sobre Fidel, sobre Ho Chi Minh, essa pessoa não pode cair no culto à personalidade, mas ser consciente de sua responsabilidade como comunista, como revolucionário e como organizador¹³⁷ (ÁLVAREZ apud ARAY, 1983, p. 272, tradução do autor).

Ou seja, no conjunto do debate, o que se observa pelas posições de Santiago Álvarez foi uma dificuldade em refletir sobre o próprio trabalho sem cair nas armadilhas que seus próprios argumentos colocavam. Por outro lado, os ingredientes que preencheram estas contradições mostram mais uma vez que muito de sua obra transitou por entre a fidelidade a um arrebatamento político e a emoção como subjetividade e recurso estilístico, este, muitas vezes, dominante na incorporação dos recursos sonoros. Expedientes que, com o passar dos anos, foram

¹³⁶ “El pueblo de Cuba ha vivido dos guerras de independencia. Una contra el colonialismo español y otra contra el neocolonialismo norteamericano. Martí representó su época, Fide1 es el Martí de la nuestra y ojalá hubieran muchos Fide1es en el Mundo para rendirles culto a la personalidad...”

¹³⁷ Quiero decir sobre eso del culto a la personalidad, que aquí, en España, yo me acuerdo que durante los años del franquismo ha habido, y hay todavía, en la prensa, la radio, las revistas y la televisión, mucha publicidad sobre esto, sobre el culto a la personalidad en la Unión Soviética, sobre Stalin. Creo que existe una confusión, quiero decir, una cosa es el culto a los guerrilleros, a los comunistas, o a un comunista y otra cosa es que haya culto a la personalidad de aquel guerrillero, aquel comunista, que es cuando se desvía. Un grupo de técnicos como tu por ejemplo, puede hacer una película sobre Che Guevara, sobre Fidel, sobre Ho Chi Minh, esa persona no puede caer en el culto a la personalidad, sino ser consciente de su responsabilidad como comunista, como revolucionario y como organizador.

convergingdo em exacerbado tributo ao líder máximo da Revolução.

Apesar de contrariar o diretor cubano, que insistia em dizer que seu culto à personalidade divergia do que foi feito em regimes autoritários, conforme a citação anterior, há um artigo escrito em 1950 pelo crítico André Bazin, sobre o cinema soviético na era Stalin, que traz importantes reflexões sobre estas produções cinematográficas que fazem o enaltecimento a lideranças que são contemporâneas à produção do filme, desprezando o esperado distanciamento histórico necessário à acomodação de fatos e condutas.

Publicado originalmente na revista francesa *Esprit*, o artigo “O mito de Stalin no cinema soviético” aborda o tratamento que a figura do líder nascido na Geórgia recebia pelo cinema de seu país na fase conhecida como realismo socialista. Bazin analisa que foi a partir do governo de Stalin, ao final da década de 1930, que se tornou mais frequente a presença de personagens vivos atuantes em filmes históricos, excluindo os documentários, denominados por ele no texto de “montagens de atualidades”, pois estes já faziam isto desde os primórdios do cinema, com as reencenações de eventos sociais relevantes, como assim fizeram os diversos curtas-metragens na transição do século XIX para o XX, como os de George Meliès¹³⁸.

Ainda segundo Bazin, a representação fílmica de contemporâneos vivos só interessa a um tipo de abordagem, que foi por ele denominada de “pós-histórica”, ou seja, ela arremessa o herói em questão nos domínios da mitologia, seja ela da arte, dos esportes, da política ou da ciência. De alguma maneira, passa a considerar como concluída a sequência histórica da qual o herói participou, ainda que ela ainda esteja em curso. Mesmo assim, em um primeiro momento Bazin reconhece o mérito de uma sociedade que fomenta um cinema intencionado em valorizar seus heróis em vida:

A priori, a audácia do cinema soviético poderia ser considerada uma aplicação louvável do materialismo histórico. Esse tabu que constatamos no cinema ocidental não vem, a princípio, de um idealismo, ou, pelo menos, de um “personalismo”, que já não se aplica aqui, e também de uma incerteza crônica em relação à história? Em outros termos, valorizamos muito o indivíduo, embora só possamos lhe atribuir um lugar na história quando esta estiver concluída. Hoje é fácil para um francês ter

¹³⁸ Dentre os diversos curtas-metragens que Georges Méliès realizou, reencenando notícias da época, um diz respeito especificamente à história cubana. “Guerre de Cuba et l'explosion du Maine à La Havane”, feito em 1898, trata da guerra hispano-norte-americana, reconstituindo a explosão do navio Maine naquele mesmo ano. Episódio no qual os Estados Unidos declaram guerra à Espanha e aceleram a independência de Cuba.

orgulho de Napoleão. Para um comunista, um grande homem é, hic et nunc, aquele que ajuda uma história a ser feita, história cujo sentido é definido, sem erro possível, pela dialética e pelo partido. A grandeza do Herói é objetiva, ou seja, relativa ao desenrolar da história, da qual ele é, naquele momento, o motor e a consciência (BAZIN, 2014, p. 64).

O crítico da *Cahiers du Cinéma* enxerga que este tipo de heroísmo poderia, em tese, preservar uma dimensão humana ao herói pelas determinantes psicológicas e materiais envolvidas. Uma posição oposta à transcendência promovida pela “mistificação capitalista” que, segundo ele, se manifestava com muita intensidade na consagração do *star system* hollywoodiano.

Contudo, um pouco mais adiante, ao analisar o *Terceiro Golpe* de Igor Savtchenko, *Tretii Udar (URSS, 1948)*, *A Batalha de Stalingrado* de Vladimir Petrov, *Stalingradskaia bitvaq (URSS, 1949)* e *O juramento* de Mikhail Chiaureli, *Pitsi (URSS, 1946)*, três filmes soviéticos desse período que colocam Stalin na condição de personagem, o crítico francês percebe que eles criam uma situação de culto que escapa a um projeto político de acentuar o indivíduo no papel de “motor e consciência” da história. Mas, sim, abrem espaço para que o personagem em destaque se torne a própria “história encarnada”, ou seja, nada além dele faria mais sentido, e com sarcasmo diz que “o embalsamento de Lênin não é menos simbólico do que a mumificação cinematográfica de Stalin (BAZIN, 2014, p. 71). Stalin seria o ápice, uma alegoria para o fim do movimento dialético no interior do mundo socialista e, desta maneira, a ele não caberia mais ser definido pelas instâncias dos homens comuns, como caráter, psicologia ou personalidade, criando uma condição que, inclusive, o revestia de poderes quase sobrenaturais.

Ao apresentar este líder como onisciente e impecável nas suas ações, os três filmes estudados cultivaram o mito stalinista de tal maneira que, como um extremo que se estende até atingir o seu oposto, involuntariamente reproduziam a mesma mística que envolve os heróis mais fantasiosos que sobejam pelo mundo do cinema capitalista e assim, ironicamente, Bazin reconhece que “[...] a única diferença entre Stalin e Tarzan é que os filmes dedicados a este último não pretendem ter rigor documental” (BAZIN, 2014, p. 68).

É notório que o contexto e a distância histórica afastam *Mi Hermano Fidel* do realismo socialista e do culto à personalidade aos moldes soviéticos, somando-se às

críticas feitas a eles, pelo menos desde 1963¹³⁹, durante os debates sobre os rumos para uma arte revolucionária no meio cultural cubano. Contudo, ao reconhecê-lo como uma arte de direcionamento pedagógico, se sobressaem alguns pontos de conexão com os filmes estudados à época por Bazin, essencialmente destacando-se uma concepção de cinema que glorifica uma liderança ao mesmo tempo em que anula a representação de qualquer outra força política. Neste caso, os pontos a destacar são tanto a busca por demonstrar vínculo com um personagem institucionalizado, representação máxima de um ideário, no caso Jose Martí simbolizando o anseio pela independência nacional, como a consagração da figura do líder benfeitor, aquele que personifica generosidade e compaixão.

É amplamente reconhecido que Lenin, ou principalmente aquilo que sua imagem representava, serviu a Stalin como esteio de sustentação ideológica e garantia de legitimação histórica, que foi sendo materializada numa iconografia que se difundiu pelas inúmeras produções culturais da época. Como no filme soviético *O juramento*, que ratifica esta intenção em diversos momentos, seja no início, em que uma bandeira tremulante tem o rosto de Lênin ao fundo enquanto o título original surge (Клятва), garantindo uma “onipresença” do líder bolchevique. Um recurso que talvez tenha contribuído para a confusão feita pelo crítico francês, conforme veremos adiante. Ou quando Stalin discursa na praça Vermelha e ao fundo ergue-se um estandarte com a imagem Lênin, formando a tão difundida iconografia que fundia as duas lideranças (30'00"). Ou então quando o personagem de Stalin, após saber da morte de Lênin, caminha por um bosque repleto de neve para meditar sobre as consequências do ocorrido e, após parar por alguns instantes diante de um banco

¹³⁹ No livro *Cinema Cubano, Revolução e Política Cultural*, a autora descreve no capítulo 3: “Debates e projetos em torno do ‘cinema revolucionário’”, como a aproximação com a União Soviética suscitou diversas discussões sobre a aceitação ou não do realismo socialista como modelo para produção cultural. Um dos primeiros debates sobre este tema a circular pelos meios de comunicação da Ilha foi em 1963, com o texto-manifesto “Conclusiones de un debate entre cineastas”, que foi publicado no jornal *La Gaceta de Cuba* e na revista *Cine Cubano*, desdobrando-se por entre réplicas e tréplicas em 10 outros artigos. Assinado por 29 diretores, como Julio Garcia Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás, Miguel Torres, Pastor Vega, Sara Gómez, Octavio Cortázar, José Massip e Nicolás Guillen, dentre outros, refletia uma posição contrária a qualquer restrição de liberdade na cultura, evitando visões classistas e excludentes em torno de opções formais (VILLAÇA, 2010, p. 145). Porém, enquanto esta discussão prolongava-se até a década seguinte, alguns dos filmes realizados ao longo dos anos 1970 iam acentuando o compromisso de uma pedagogia para com os valores da Revolução como reflexo na melhora do desempenho econômico com os recursos provenientes da URSS. Filmes como *El hombre de Maisinicú* (1973) e *Río Negro* (1977) de Manuel Pérez, *Patty Candela* (1976) de Rogelio Paris, *El Brigadista* (1978) e *Guardafronteras* (1980) de Octavio Cortázar são exemplos de obras cujos personagens esquemáticos se formavam por entre dicotomias muito simplistas, de maneira que, contra os heróis defensores dos princípios revolucionários estavam os malvados dissidentes, os ambiciosos contrarrevolucionários, os latifundiários, enfim, todos aqueles didaticamente classificáveis como inimigos do proletariado e dos camponeses (Díaz; Del Río, 2010, p. 47).

em que, presume-se, ambos outrora conversaram, volta para seu escritório e, desenhando sobre um papel a fisionomia do líder da revolução bolchevique, sua memória materializa-se na tela e se vislumbra Lenin discursando (24'00"). Pela expressão de Stalin, é como se ele recebesse uma missão naquele momento, como se houvesse sido estabelecida uma comunicação transcendental entre os dois líderes. Esta mesma cena foi descrita por Bazin, carregando nas tintas de uma mística caricatural e incluindo outros elementos inexistentes, inclusive misturando a cena do bosque com a cena interna em que Lenin "aparece", provavelmente devido a um lapso de memória do crítico. De qualquer maneira, segue a interpretação de Bazin:

Lênin acaba de morrer e Stalin sai, sozinho, na neve, em peregrinação para meditar no lugar de suas últimas conversas. Lá, perto do banco onde a sombra de Lênin parece inscrita na neve, a voz do morto fala à consciência de Stalin. Mas, receando que a metáfora do coroamento místico e das tábuas dos Dez Mandamentos não sejam suficientes, Stalin levanta os olhos para o céu. Entre os galhos dos pinheiros um raio de sol toca a testa do novo Moisés. Tudo está ali como vemos, e até os chifres de fogo. A luz vem do alto. É evidentemente significativo que o único beneficiário desse Pentecostes marxista seja Stalin, e somente Stalin, pois os apóstolos eram doze. Nós o vemos voltar, um pouco curvado sob o peso dessa graça, para perto de seus companheiros, dos homens de que agora ele se distingue, não mais apenas por seu conhecimento e sua genialidade, mas pela presença nele do Deus da história (BAZIN, 2014, p. 71).

No caso do documentário filmado na *Playita*, mesmo ao fazer uso de outra linguagem envolta de muito mais comedimento, nota-se também a intenção similar em revigorar a conexão entre lideranças, no caso a de 1959 com a de 1895.

Santiago Álvarez leva Fidel até o lugar onde Martí desembarcou e deixa-o ser contemplado pelos mesmos olhos que haviam visto no passado longínquo o fomentador intelectual da luta pela independência. Só que Fidel vai além. Dentro da perspectiva de um benfeitor, o líder cubano vai não apenas conversar, mas também auxiliar a família de Salustiano Leyva. Um feito que escapou a Martí pelas circunstâncias, à época. No seu diário não constam comentários sobre a família que vivia em Cayobabo. Martí relata apenas a chegada, sem mencionar qualquer um dos habitantes do local. Somente refere a casa por perto da qual passaram:

Chove forte desde o início, seguimos mal. Ideias diversas e revoltas no bote, mais chuva, o timão se perde. Miramos uma direção. Uso o remo de proa. Sala segue remando. Paquito Borrero e o general ajudam na popa. Nos mantivemos os

revólveres. Na direção do aberto. A lua aparece discreta, vermelha, por entre uma nuvem. Atracamos em uma praia de pedras (a prainha ao pé de Cajobabo). Fico no bote até o último descarregamento. Salto. Vão grande. Viramos o bote, e o garrafão de água. Bebemos Málaga. Acima das pedras, espinhos e lamaçal. Ouvimos ruídos, e nos preparamos, próximos de uma proteção. Descendo por um local, chegamos a uma casa. Dormimos próximo, pelo chão (MARTÍ, 2010, p. 14).

Esta necessidade em fortificar a imagem de uma liderança benevolente também está no filme soviético de 1946, assim como em tantas outras produções da época. Como exemplo há a cena em que Stalin se aproxima sorridente de um grupo que, na Praça Vermelha, testa aquele que seria o primeiro trator de uso agrícola construído na União Soviética. O veículo está com defeito e o mecânico intrigado não consegue resolvê-lo. Então o líder soviético aproxima-se e identifica o problema de forma quase sobrenatural, dizendo apenas tratar-se das velas do motor. Logo em seguida ele assume o acento de motorista e passa a conduzir o veículo no momento em que seu rosto, contemplando o infinito, funde-se ao de um campo sendo arado por dezenas de tratores similares. Em suma, a benevolência do líder o fez voltar-se a questões mundanas, resolver um problema mecânico, mas sem perder a perspectiva do alcance histórico de sua ação, mecanizar a agricultura e promover o desenvolvimento do País.

Enquanto que no filme caribenho, de forma mais modesta, a intervenção oftálmica bem-sucedida nos olhos do idoso de alguma forma é o equivalente ao motor do trator voltando a funcionar, ambas, com seu duplo efeito, são resultado de uma ação direta de bondade encarnada pelo líder e, ao mesmo tempo, efeitos de um triunfo político de alcance histórico.

Observa-se também em ambos os filmes como o poder de persuasão da imagem cinematográfica pode ser intensificado com a compatibilização entre a imagem documentária e o campo ficcional. No filme soviético, este recurso foi utilizado para demonstrar que a derrota nazista na Batalha de Stalingrado foi êxito de uma estratégia nascida integralmente da mente de Stalin. Como a sequência que o mostra em seu gabinete, junto a seus assessores, todos debruçados sobre um mapa (1'42"), determinando, sem hesitar, quais seriam os movimentos que o Exército Vermelho deveria tomar. Então um corte seco traz as imagens reais das cenas de batalha, fechando a relação de causa e efeito que, em um filme de 1946, o qual ainda respirava os ares da Guerra, devia gerar um efeito muito intenso junto à

audiência.

Este recurso de amálgama entre ficção e documentário para garantir determinado efeito de convencimento atua na produção do ICAIC de maneira inversa, porém com fins semelhantes, ou seja, é o documentário absorvendo material ficcional na sua urdidura.

À primeira vista, a linguagem de *Mi Hermano Fidel* dialogaria mais com a do *cinema direto*, desenvolvido na década anterior, principalmente nos EUA, ou então com o *free cinema* inglês. Sobretudo por ter no seu núcleo dramático a entrevista, em que a preocupação em garantir o registro do inusitado encontro, a improvável circunstância da tomada, que chega a sacrificar a iluminação, os enquadramentos e a captação sonora. Apesar disso, toda a estrutura não se resume a uma conversa entre personagens. Esta fornece uma base que vai sendo entremeada por outros materiais, com o propósito de consolidar uma linha de raciocínio que desponta ao longo do filme. Neste sentido, o trecho ficcional inserido funciona como uma dupla legitimação ao testemunho de Leyva. A primeira, sendo feita por Fidel, e a segunda, confirmada pelo próprio filme, conforme será apontado a seguir.

Após um início que localiza o espectador na celebrada *Playita*, um suave *zoom in* nos leva na direção de uma casa simples, que anos depois foi transformada no Museo Municipal de Imías "11 de Abril". Ouvimos uma voz dizer "Buenos dias", e a resposta: "Buenos". E logo depois: "Como estás, Salustiano?", então a resposta: "Ahí, Luchando com la vida".

Um corte para um plano médio nos revela um senhor idoso sentado, enquanto o entrevistador, fora do campo, pede para que ele levante o chapéu, senão assim não o vê (1'18"). Só então entra o título: *Mi Hermano Fidel!*, enquanto o enquadramento avança para o rosto do senhor de olhar triste, focalizando seus olhos. Ouvimos então a voz fora de quadro perguntar: como se sente? E a resposta em uma voz alquebrada pela idade responde: "Malo de cintura. No puedo caminar", enquanto continuam os créditos e a música. Em seguida, vai-se acompanhando uma entrevista, aparentemente improvisada pela luz natural que adentra o simplório casebre, entremeada por inserções de cenas que ilustram algumas passagens mencionadas na conversa. Somente mais adiante (2'42"), quando a câmera se desloca em um movimento impreciso, é que veremos quem é o entrevistador, o

comandante Fidel Castro.

Toda esta primeira parte da “entrevista” aparenta-se a um interrogatório cordial. Fidel, inquirindo sobre a idade, o local, a família, enfim, sobre as principais circunstâncias afetivas daquele encontro no passado, tenta conferir se há veracidade no relato de Salustiano Leyva. O Comandante em Chefe chega a dizer que sempre quando acontecem estes eventos históricos surgem muitas lendas, muita gente imagina que viu o que não viu. Mas logo em seguida dá sua chancela: “mas tudo mundo sabe que ele viu”, apontando para o idoso. Então o efeito de compensação entra em ação, pois se o entrevistado foi inquirido até agora de forma tão incisiva é porque ele será recompensado ao final. Não apenas com os óculos, que recuperarão sua visão, mas com o privilégio de ter a sua frente o próprio Comandante. A partir deste instante (7'00”), com o aval de Fidel de que realmente Leyva seria testemunha ocular de um momento histórico, a conversa adentra outra abordagem, sobre o tempo presente, enfocando sua vida e a de seus familiares, seus hábitos, sua idade e sua visão. E também fica claro para o espectador que Leyva não reconheceu, até agora, com quem conversa.

Entretanto, é após a anuência de Fidel que o filme dirigido por Santiago Álvarez passa a corporificar as memórias de Leyva na forma de *flashbacks*. Para isto, entram cenas de *Páginas del diario de José Martí* (Cuba, 1971), um docudrama dirigido por José Massip, que reencena os últimos passos do intelectual cubano baseando-se em seus diários de campanha. Seu uso é no intuito de fornecer uma materialidade necessária à memória de Leyva. Por meio de um corte para os olhos do idoso, forja-se, pela montagem, um plano subjetivo, em que Martí e Gómez tiram o chapéu em cumprimento, como se fossem suas lembranças que transcorressem para a audiência, conforme ele vai narrando seu encontro com os insurgentes recém-chegados àquela prainha pedregosa. Outra sequência anexada à fala do entrevistado (6'30”) oferece um apelo emocional por um viés nostálgico, enfatizando a passagem do tempo. Ela se dá no trecho em que a imagem em preto e branco de um garoto anda na direção da câmera para fundir-se à do idoso e novamente retornar à do garoto, dissipando as fronteiras entre passado, presente, relato e encenação, no anseio por edificar uma narrativa coerente.

O filósofo húngaro György Lukács, ao apontar que os protagonistas das

narrativas produzidas nas entranhas de uma sociedade são, em última instância, entes heroicos que fornecem pistas sobre realidades muitas vezes encobertas pelos fatos, menciona como paradigma *Dom Quixote de La Mancha*, publicado em 1605 pelo espanhol Miguel de Cervantes Saavedra. Na definição do autor, “O Cavaleiro da triste figura” é o início do heroísmo romanesco que, em síntese, é aquele cuja vida é uma busca pela afirmação de suas convicções interiores perante um mundo hostil.

Segundo Lukács (2000), o gênero romance, na sua configuração moderna, ocupou o lugar do narrar epopeico em que o herói era demarcado pela objetividade, ao representar a conquista dos povos e a própria formação da civilização ocidental. Ao contrário do herói romanesco, que se volta para o seu interior em seus embates com o mundo. Ele estaria em busca de uma reconciliação com este mundo que nem sempre o acolhe.

O valor da subjetividade foi entronizado no centro da forma narrativa para que a noção de realidade fique muito mais ao alcance do indivíduo do que do coletivo. Por isso a épica foi perdendo força com o passar das eras, ressurgindo como um sentimento passadista, uma nostalgia de algo que ficou pra trás e carrega boas lembranças.

Enquanto a epopeia tratava de realizações, em que um ente representava o todo, na forma romance este embate nem sempre é bem-sucedido. E quando ele é, ocorre em prol de uma satisfação individual, pessoal. Os resultados de uma ação no interior de uma estrutura romanesca repercutem mais violentamente no interior de quem as conduz. Sua relação com o mundo externo passa a ser inconclusa porque o olhar está voltado pra dentro. E assim, o precário, o provisório e até o contraditório passaram a fazer parte das narrativas.

No curso de seus poucos mais de 16 minutos, pode-se examinar *Mi Hermano Fidel* pela metáfora dos movimentos de manuseio de uma lente *zoom* feitos por um cinegrafista, aproximando-se até focalizar seu objeto/imagem, este herói em transformação.

Primeiramente, há a distância que o desfoca e traz os momentos do passado, em que a câmera refaz para o espectador a chegada de Martí até a praia. Em seguida, o “foco” volta-se à direção da conversa com a testemunha ocular do

episódio. Uma operação que também cumpre a função de aproximar-se do mito, “humanizando-o”, ao registrar suas impressões provenientes do diálogo e revelando por uma pequena fresta sua intimidade, compartilhando sua subjetividade, deixando-o um pouco mais próximo do espectador. Os feitos foram deixados de lado, a representação de uma coletividade, também. O que sobrou foi o indivíduo e o apego em construir seu carisma na tela. O diálogo com o idoso funcionou para Fidel como mais uma “janela de humanização”, que de tempos em tempos apareceram nas inúmeras entrevistas dadas ao longo da vida. Neste sentido, foi auxiliado pela filmagem aos moldes do *cinema direto*, com a incerteza do instante e a sua presença como entrevistador, permitindo-se que pequenos lampejos de subjetividade transpassassem por sua imagem pública.

Ao final, o enquadramento se fecha ainda mais, e tudo se resume à imagem icônica de um retrato, a face do eterno herói-guerrilheiro, isolado, ao som de violas e violinos, enquanto Sancho Pança, a câmera, dirige a cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No transcurso desta pesquisa, as entrevistas e depoimentos analisados induziram a refletir que muito do traço criativo presente nas narrativas de Santiago Álvarez decorreram de fatores que precedem ao cinema e estão em áreas mais profundas da cultura, que tangem a literatura e o ancestral ato de narrar histórias. A liberdade do cineasta nos primeiros anos da Revolução em arregimentar elementos sonoros e visuais para recompô-los em diferentes arranjos, muitas vezes almejando escapar aos referenciais narrativos vigentes, se teve como pano de fundo a crença e o compromisso com a implantação de uma Revolução, também tinha o descompromisso que o libertou como autor e o permitiu mergulhar em aventuras pela linguagem cinematográfica.

De maneira geral, o cinema cubano refletiu muito dos novos dilemas de uma Revolução que começou pela conquista de uma identidade nacional e enveredou pelo socialismo devido às contingências da política internacional, leia-se Guerra Fria. No discurso proferido em Dezembro de 1961, Fidel Castro explica este percurso ideológico que se vincula à luta pela independência protagonizada por Jose Martí no século XIX, passa pela posição anti-imperialista e chega ao socialismo como necessidade política.

Tínhamos de optar entre permanecer sob o domínio, a exploração e a insolência imperialista, continuar suportando aqui os embaixadores ianques dando ordens, continuar mantendo nosso país no estado de miséria em que estava, ou fazer uma revolução anti-imperialista, e fazer uma revolução socialista. Nisso não havia alternativa. Nós escolhemos o único caminho honrado, o único caminho leal que podíamos seguir com nossa pátria, e de acordo com a tradição dos nossos mambises¹⁴⁰, de acordo com a tradição de todos os que lutaram pelo bem do nosso país. Esse é o caminho que seguimos: o caminho da luta anti-imperialista, o caminho da revolução socialista (CASTRO apud LÖWY, 2012, p. 295).

Mas ao se pensar pelo âmbito da nova política cultural que teria de ser implementada, como conduzi-la repudiando a consagrada forma gestada na sociedade capitalista, a cultura burguesa, que deu os contornos ao pensamento ocidental pós-revolução francesa? Um dilema que desencadeou infindáveis embates, alguns muito bem registrados por Mariana Villaça (2010) no livro *Cinema*

¹⁴⁰ *Mambises* era a denominação dada aos que encabeçaram a rebelião contra o domínio espanhol no final do século XIX.

cubano: revolução e política cultural. Uma pesquisa que teve o ICAIC como enfoque, para descrever a formação desta política como um jogo repleto de variantes estratégicas, contradições e impasses. Avanços e equívocos que se espalharam por um território em que conflitavam ortodoxias e radicalismos, cujo consenso convergia quase sempre apenas na contrariedade aos ditames impostos pelos Estados Unidos. Um período de indefinições, em que se desconfiava da arte burguesa ao mesmo tempo em que se negava o realismo socialista tal qual na sua versão soviética, navegando, portanto, pelo imponderável que cerca as experiências de linguagem.

Para manter um encadeamento de raciocínio, segue breve retrospecto do que foi desenvolvido ao longo desta pesquisa. Primeiramente, partiu-se do princípio de que a Revolução Cubana de 1959 foi mais uma ocasião em que o meio cinematográfico foi convocado a dar o estofamento necessário a um novo imaginário social que entraria em vigência. Sendo que, por este recorte, observou-se qual o papel que o documentarismo estatal de Santiago Álvarez desempenhou nesta construção, erigida com muitos materiais compartilhados com o veículo de informação dirigido por ele entre 1960 e 1991, o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*. Este desenrolar-se de fatos acontecia no interior do *Nuevo Cine Latinoamericano*, que, na sua “unidade na diversidade”, acomodava a ficção e o documentário a partir da premissa de que ambos se inspirassem nos anseios neorrealistas de um cinema sensível à realidade. Esta postura entrava em completa sintonia com os “cinemas novos” nascidos mundo afora. A peculiaridade do *Nuevo Cine Latinoamericano* era seu sentido de luta política, gerado, tanto pela necessidade em criar um formato que fosse antagônico ao modelo quase secular de controle de mercado na América Latina, quanto pelo engajamento em torno do anti-imperialismo no combate às causas que mergulhavam a região no subdesenvolvimento.

Foi identificado também, que a mesma busca por diferenciação, acentuada ainda mais pela Revolução, a qual muitas vezes o estigmatizaram com a pecha de um “cinema panfletário”, também assinalou alguns pontos de tangência com um dos precursores mais arrojados da história do cinema documentário, Dziga Vertov. Muitas vezes na intenção de enaltecê-lo, esta aproximação foi feita pela visão eurocêntrica de uma parte da crítica internacional. Mas ser panfletário não era algo

que o incomodasse, como afirmou em 1987: “A literatura universal está repleta de panfletos históricos. Refiro-me à boa e revolucionária literatura universal. Guio-me, no meu processo criativo, pelos princípios de Jose Martí” (ÁLVAREZ apud CAETANO, 1997, p. 162).

Assim, mostrou-se ao longo do segundo capítulo, que, se havia aproximações entre os dois realizadores, os distanciamentos também eram evidentes. Destacados na ausência de um *corpus* teórico consistente, na centralização, na criação e na sua fidelidade incontestada ao discurso do poder durante toda sua trajetória como cineasta, algo distinto à carreira de Vertov. Igualmente se apontou que parte de sua conscientização sobre o conceito de documentarismo militante, notabilizado com Vertov, chegou indiretamente a Santiago pela ativa presença em Cuba do documentarista holandês Joris Ivens, um autor referencial para Santiago e influente na alvorada da Revolução.

Também se apontou como o autointitulado “peliculero” ou “fazedor de filmes”, mesmo eximindo-se da condição de intelectual do cinema, trouxe alguns elementos de diferenciação à narrativa documentária, destacando-se a ocasião em que a (sua) emoção passou a tornar-se elemento constituinte de seus filmes. O que ocorreria mais precisamente a partir de 1963, com um *noticiero* sobre a morte do cantor cubano Benny Moré (1919-1963). Nesse instante ele percebeu uma enunciação que poderia ser intensificada por outros princípios, os quais estavam além da objetividade racionalista vinda do jornalismo e do cinema educativo. Logo, ele mesmo passaria então a tornar-se um “*bárbaro del ritmo*” do documentarismo. Neste contexto de descobertas e entusiasmo, converteu todos estes procedimentos em “armas de combate” no campo da política e da linguagem cinematográfica. Estes processos foram, aqui, sintetizados nas análises dos curtas-metragens *NOW!* (1964) e *L.B.J.* (1968).

Observou-se também que este mesmo “furor militante” foi combustível para que Santiago investisse com vigor na construção de um novo universo mítico, habitado por heróis e mártires. Um panteão revolucionário que se formaria em seus filmes em sentido diacrônico, fornecendo os contornos a figuras que seriam emblemáticas para a manutenção da perseverança no cotidiano cubano e que, ao ultrapassarem fronteiras, acabaram por realimentar o ideal revolucionário em escala

latino-americana e até, em certo sentido, global, no momento em que os movimentos anti-imperialistas, como a Revolução Argelina (1954-1962), ganhavam relevo em escala internacional.

Para introduzir este universo mítico plasmado pelo documentário alvariano, foi feita uma abordagem por três diferentes passagens, as quais resultaram em diferentes perfis. O primeiro girou em torno de um heroísmo coletivo, em que os personagens não eram denominados, pois estavam a serviço de algo maior, que ultrapassava suas próprias vidas. Eram os primeiros anos revolucionários nos quais foi premente a necessidade em se criar referências sólidas, para garantir a ancoragem de um pensar ideológico trazido à consciência. São iniciativas que perpassaram de distintas maneiras, como em *Muerte al invasor* (1961), *Ciclón* (1963), *Cerro Pelado* (1966) e *Hanói, Martes 13* (1967).

No segundo perfil, identificou-se o herói-mártir, aquele que se sacrifica em nome desta nova ordem e será cultuado por isto. No caso, se utiliza a denominação de “filmes-rituais” para *Hasta la Victoria Siempre* (1967) e *El Tigre Salto y Mato... Pero Morira...Morira* (1973), por estes celebrarem seus mártires toda vez em que são exibidos, instituindo uma condição atemporal de cultuamento. Che Guevara continua a dizer para não se confiar no imperialismo, “*nem um tiquito así*”, enquanto Victor Jara passa ao lado com seu violão entoando canções para os campesinos e operários chilenos logo antes de ler um poema de Violeta Parra.

Depois se identifica um perfil mais complexo, que transita por entre duas categorias que despontam em *Mi Hermano Fidel* (1977). De um lado o personalismo, quando o herói oferecido ao público é um ente especial, único, cujas qualidades como a benevolência e a determinação o fazem inalcançável. Neste caso, as associações com o culto à personalidade do período stalinista não são de todo descabidas. Entretanto, não se trata de uma interpretação tão simples, já que o contexto cultural de uma filmagem aos moldes do documentário moderno, a distância histórica, além das críticas no meio intelectual cubano sobre o culto à personalidade, a afastam, pelo menos na sua acepção mais “pura”, desta obra de Santiago Álvarez.

Decorrentemente, tornou-se imperioso investigar qual representação heroica emergia daquela nova ordem, pois, se já não era a expressão de uma coletividade,

também não havia perdido sua vida pela causa, mas, muito pelo contrário, tem a longevidade como marca e ainda esquivava-se de uma adoração desmedida. Foi então preciso recorrer novamente aos fundamentos que alicerçaram esta tese. Ao acolher o princípio de que seria possível observar correspondências entre o quadro político-econômico vivido por uma sociedade e as formas narrativas que a envolvem. Nos termos que Lukács desenvolveu em *Teoria do Romance*, nota-se que ao menos duas condicionantes conjecturais reconfiguraram esta representação de heroísmo, como a dependência econômica, que injetava recursos na Ilha mas lhe tirava o sonho martiniano de independência, esvaziando parte do sentido do grito de convocação *¡Patria o Muerte!*, somada à centralização do poder, expressa pela Constituição de 1976, que coloca o PC no centro da função executiva e oficializa o líder da Revolução como presidente da República.

Portanto, da mesma maneira que na aurora da Revolução as narrativas primordiais em torno do coletivismo foram necessárias, agora o personagem é fronteiriço, pois assim como volta ao passado para reconstituir-se ao reencontrar Martí pelos olhos do idoso Salustiano Leyva, também se abre em interlocução prosaica com o mesmo, postando-se como sujeito “comum”, antes de ser cultuado ao final como herói. Os últimos instantes de *Mi Hermano Fidel* são a síntese imagética para uma reflexão que entrevê o olhar de Santiago gestando um herói romanesco, no sentido de um indivíduo que carrega o peso de sua própria história, do seu mundo interior. Algo similar ao ocorrido historicamente nas narrativas quando, segundo LUKÁCS,

A importância intrínseca do indivíduo atingiu o ápice histórico: ele não é mais significativo, a exemplo do idealismo abstrato, como portador de mundos transcendentais, mas porta seu valor exclusivamente em si mesmo; de fato, os valores da existência parecem antes haurir a justificação da sua validade a partir de sua vivência subjetiva, de seu significado para a alma do indivíduo (LUKÁCS, 2009, p. 122).

Nestes últimos segundos, vemos um Fidel Castro sorridente e encabulado sendo enquadrado com afeto pelo cinegrafista, que se sente liberado em compor aquela sequência por ter, como um pretexto, o olhar do idoso com seus novos óculos (15'00"-16'05"). E o que viu Salustiano? Viu um personagem amistoso que interagiu com seus companheiros, mas que não era “igual a qualquer um”, era um

“herói-personalista”, cujo carisma foi captado pela lente do seu amigo; Fiel Escudeiro que contempla, deslumbrado e um tanto incrédulo, a imponência de Dom Quixote encavalgado em seu Rocinante.

Colocando-se como um contador de histórias armado de uma câmera e uma moviola, Santiago Álvarez chega a literalmente adentrar algumas delas. Discretamente estava junto da equipe de atletas olímpicos em *Cerro Pelado* (1966), sendo um dos “tentados” pelos feitiços das sereias do capitalismo na missão esportiva em Porto Rico, como foi o interlocutor de Fidel na mesma *Playita*, em *La Guerra Necesaria* (1980), testemunhando a emoção do líder cubano ao lembrar dos feitos de Martí. Essencialmente, toda sua obra documentária foi a resultante de sua visão de mundo, os novos óculos de Salustiano Leyva sempre foram os seus próprios.

Concomitantemente ao interesse por este imaginário em torno da Revolução, esta pesquisa também se debruçou sobre o documentário como meio de formular de distintas maneiras uma narração, procurando entender porque este meio fílmico foi um dos motores neste processo de mobilização social. Se naquele momento o documentário, com toda sua força de persuasão, restringia-se à exibição em salas de cinema, hoje, muitos dos conteúdos que alimentam estas redes contemporâneas são formas narrativas derivantes do documentário. Palco em que desfilam grandes temas internacionais, de ordem política, econômica ou ambiental¹⁴¹ em produções dos mais diversos orçamentos, sem porém perder seu espaço nos meios tradicionais de exibição, como as salas de cinema e os canais de TV a cabo. Diariamente, aos milhares, se pode assistir aos “santiagos” asserindo sobre a realidade e impondo sua visão de mundo no audiovisual digital. O que foi institucional e política de Estado passou para as mãos do cidadão comum, que tenta persuadir e convencer, pela força cinemática de textos, imagens e sons.

Este trabalho começou com algumas questões, mas terminou com muitas outras. Uma delas envolve a pouca difusão da produção cultural cubana no Brasil. Paga-se ainda um preço alto pela ruptura das relações diplomáticas entre 1964-1986, seja pela dificuldade em ter acesso a materiais, ou então por conta da maneira como a imprensa brasileira tratou, e ainda trata, assuntos relacionados ao país

¹⁴¹ Como exemplo podemos citar o filme *Uma Verdade Inconveniente* (EUA, 2006), dirigido por Davis Guggenheim e protagonizado por ex-vice-presidente do Eua Al Gore cuja audiência o transformou em um marco na ampliação da discussão global sobre meio ambiente e aquecimento global.

caribenho, como demonstraram as pesquisas feitas em acervos dos grandes jornais nacionais que estão disponíveis *on line*. Este fato remete a algo vivido pelo ator e escritor Mário Lago (1911 - 2002). Em 1964, impressionado com as inúmeras prisões desnecessárias feitas logo após a instauração do golpe militar, Mário, em suas memórias escritas nos tempos de cárcere político¹⁴², comenta com ironia que uma “indústria do anti-comunismo” se desenvolvia a pleno vapor.

Durante anos o país vivera sob o impacto da indústria do anticomunismo – esplêndida fonte de rendas e verbas secretas até hoje –, mobilizando a opinião pública, ou pelo menos tentando, através do rádio, imprensa, televisão, cinema, e mais veículos houvesse. Lembro-me de uma novela gravada na rádio Nacional, por conta da Embaixada Americana e para ser distribuída pelas estações do interior, tendo como tema a Revolução Cubana. A impressão era de que, a qualquer momento, comunistas cairiam do céu (talvez até Deus estivesse sendo inocente útil), surgiriam do centro da Terra, trazendo o fogo da pirofera para apressar a destruição geral (LAGO, 2001, p. 58).

Desafortunadamente, até hoje parecem circular alguns resquícios daquilo que Lago identificou à sua época. Um aspecto que, por vezes, até inibe estudos sobre produções culturais cubanas. No Brasil democrático do século XXI, governado por três presidentes que foram perseguidos pela Ditadura de 1964, ainda parecem tímidas as iniciativas para desmanchar a “indústria do anticubanismo”, parafraseando o ator, mal que ainda perdura por várias instituições, ecoando notas destoantes de uma Guerra Fria que deveria constar apenas nos livros de história.

Em todo este período pós-revolução, a exibição do filme cubano foi escassa em nosso país, ocorrendo quase sempre em condições muito restritas, como mostras especiais e eventos direcionados. E em casos de filmes quem contenham algum cunho político, a restrição tem sido ainda maior. Talvez os filmes cubanos mais politizados que tiveram alguma circulação, mas tão-só pelo meio acadêmico e intelectual brasileiro, foram *Soy Cuba!* (Cuba; URSS, 1964) e *Memórias do Subdesenvolvimento* (Cuba, 1968). O primeiro, uma produção cubano-soviética dirigida pelo soviético Mikhail Kalatozov que refletiu a dissensão entre os dois países e pode até ser lido como uma alegoria das incompatibilidades culturais que estavam encobertas pelas conveniências econômicas e políticas. É de se registrar que esta película, somente em 2004 ganharia maior divulgação, ao ter sua restauração financiada pelos diretores norte-americanos Martin Scorsese e Francis Ford

¹⁴² LAGO, Mário. *Reminiscências do sol quadrado*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

Coppola.

Já o filme de Tomás Gutiérrez Alea, reconhecido até hoje como um dos mais importantes representantes do cinema político, teve muito deste conceito devido à ambiguidade de seu personagem central. Não foram poucos aqueles contrários à Revolução que se identificaram com as atitudes e o ceticismo do enfadonho personagem Sérgio. Alea, a contragosto declarado, recebeu elogios e até um prêmio nos EUA¹⁴³.

Por fim, esta pesquisa almejou lançar algumas luzes sobre como o documentarismo de Santiago Álvarez protagonizou a utopia de reinvenção de uma sociedade e, despretensiosamente, esbarrou em fundamentos da narrativa ocidental greco-latina.

Ao alçar um voo mais alto, o de converter em película os anseios por uma nova sociedade, em pouco mais de uma década foi do herói coletivo de uma épica tropical ao herói de romance, do culto aos heróis mártires ao culto à personalidade. Sua urgência pela experimentação adensou séculos de narrativa entre os intensos anos de 1960 e 1970.

E assim esta pesquisa se encerra, com a sensação de um mergulhador que adentrou o mar, imergiu em águas claras, por vezes turbulentas, e lá encontrou submerso uma arca de tesouros, provavelmente caído de algum navio pirata que circulava pelo golfo do México. E, ao emergir, suas mãos conseguiram trazer algumas moedas preciosas. Que venham outros mergulhadores, ainda há muito a ser resgatado nesse baú, repleto de valiosos objetos cinéticos.

* * *

¹⁴³ Segundo o próprio diretor: “Em 1973 o filme recebeu um prêmio da National Society of Film Critics dos Estados Unidos. O governo deste país negou-nos o visto para poder assistir ao ato de entrega dos prêmios em Nova Iorque” (ALEA, 1984, p. 94).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Th. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*, tradução de Jorge de Almeida. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 55-63.

_____. Sobre a ingenuidade épica. In: *Notas de literatura I*, tradução de Jorge de Almeida. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 47-54.

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. Tradução Itoby Alves Correa Júnior. São Paulo: Summus, 1984.

ANDERSON, Jon Lee. *Che Guevara: uma biografia*. São Paulo: Editora Objetiva, 1997.

ARAY, Edmundo. *Santiago Alvarez: cronista del tercer mundo*. Caracas: Cinemateca Nacional, 1983.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/>. Acessado em: 12/9/12.

ÁLVAREZ, Santiago (a). Arte y Compromisso. In: *Hojas de cine. Testemonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano III*. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública / Univ. Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, p. 29-31.

ÁLVAREZ, Santiago (b). El periodismo cinematográfico. In: *Hojas de cine. Testemonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano III*. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública / Univ. Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, p. 114-122.

ÁLVAREZ, Santiago; GUEVARA, Alfredo; ALEA, Tomás Gutiérrez; SOLÁS, Humberto; GARCÍA ESPINOSA, Julio. *Cine y Revolución en Cuba*. Barcelona: Fontamara, 1975.

ÁLVAREZ, Santiago. Santiago ÁLVAREZ habla de su cine. In: *Hablemos de cine, n. 54. Hacia um tercer cine, cine cubano*. Lima, 1970.

ALLROTH, Kerstin. Cine em Cuba. In: ARAY, Edmundo. *Santiago Álvarez: cronista del tercer mundo*. Caracas: Cinemateca Nacional, 1983, p. 44-46.

ARANCIBIA, Maximiliano Monzon. La historia configurada como relato en “Mi hermano Fidel”, de Santiago Álvarez. In: *Anais do III Congresso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 7ª ed. Campinas: Papirus, 2002.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paídos, 1990.

_____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2006.

AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Aléa – Teorias de Cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Edusp, 1995.

AYERBE, Luis Fernando. *A Revolução Cubana*. Coleção Revoluções do Século XX. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of non-fiction film*. Nova York: Oxford University press, 1979.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENTES, Ivana (org.) *Glauber rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

BIRRI, Fernando. *Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano 1956-1991*. Madrid: Cátedra, 1996.

BOTTOMORE, Tom (ed.). *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BUFFINGTON, Robert; CAIMARI, Lila. *Keen's Latin American Civilization: History and Society, 1492 to the Present*. Boulder, Colorado: Westview Press, 2008.

BURTON, Julianne (org.). *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.

BUSTOS, Gabriela. Noticiário ICAIC latinoamericano, atualidades cubanas e internacionais (1960-1990). In: *Revista Documental*. Para re-pensar el cine hoy. Buenos Aires, DOCA, 2011, p. 121-137.

CÂNDIDO, Antonio [et al.]. *A personagem de ficção*. 12 ed. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas Latino-americanos, entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

CAPELATO, Maria Helena e outros (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo, Alameda Casa Editorial, 2007.

CASTRO RUZ, Fidel. *A História me absolverá*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
_____. *Palabras a los intelectuales*. Havana: Consejo nacional de Cultura, 1961.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e terra, 2001.
CHANAN, Michael. *The cuban image: cinema and cultural politics in Cuba*. Londres: British Film Institute Publishing, 1985.

_____. New cinemas in Latin America. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The Oxford History of World Cinema*. Nova York: Oxford University press, 1996, p. 427-435.

_____. *The Politics of Documentary*. London: British Film Institute - BFI, 2012.

CHÁVEZ, Ernesto Rodríguez. A crise migratória do verão de 1994. Balanço e perspectivas do fluxo emigratório cubano: 1984-1996. In: *Revista Brasileira de Estudos de População*, v. 13, n. 2. Rio de Janeiro: ENCE/IBGE, 1996, p. 135-167.

CARROLL, Noel. Ficção, não ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional* vol. II. São Paulo, Editora Senac, 2005.

CONTRERAS, Félix (org.). *Eu conheci Benny Moré*. São Paulo: Hedra, 2003.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido, tradição e transformação do documentário*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.

DÁVILA, Ignacio Del Valle. O conceito de “novidade” no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, p. 173-192, 2013.

DÖPPENSCHMITT, Elen. *Políticas da voz no cinema em Memórias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Educ; Fapesp, 2012.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

EIKHENBAUM, Boris. La cuestión de los intertítulos. In: ALBERA, François (org.). *Los formalistas rusos e el cine*. Barcelona: Paidós ibérica, 1998.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*, col. debates. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ESPINOSA, Julio Garcia. Breve História do desenvolvimento do cinema cubano e sua relação com o cinema internacional. In: *SIMPLES ASSIM: aulas de cinema na EICTV*. São Paulo: Intermeios; Santo antonio de Los Baños: EICTV, 2012.

_____. Por un cine imperfecto. In: *Hojas de cine. Testemonios y documentos del*

Nuevo Cine Latinoamericano III. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública / Univ. Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, p. 50-62.

FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo Italiano. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006, p. 191-219.

FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FERNANDES, Florestan. *Da guerrilha ao socialismo: a revolução cubana*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FLORES, Silvana. *Los congresos y festivales como estrategia para la integración del cine latinoamericano*. In: Moguillansky, Marina; Molfetta, Andrea; Santagada, Miguel A. (org.). *Teorías y prácticas audiovisuales: actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y audiovisual - ASAECA*. Buenos Aires: Teseo, 2010, p. 387-398.

FRANCIA, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: CESOC/Ediciones Chile América, 1990.

FRANCO, Marília. Vivências em torno do Nuevo Cine Latinoamericano. In: *Reflexões sobre Cinema Latinoamericano*. Curitiba: FAP – Faculdades de Artes do Paraná, 2008.

GETINO, Octavio. *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*. Tlalpan/México: Edimédios, 1984.

_____. As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria política e mercado, vol. II América Latina*. São Paulo: Escrituras editora, 2007.

GUEVARA, Alfredo. *Alfredo Guevara, um intelectual militante da Revolução Cubana* (entrevista a Néstor Kohan). Tradução de Liborio Júnior. Disponível em: <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Internacional/Alfredo-Guevara-um-intelectual-militante-da-Revolucao-Cubana/6/27769>. Acessado em 1/3/2014.

GLASER, André. *Raymond Williams: materialismo cultural*. São Paulo: Biblioteca24horas, 2011.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUEVARA, Alfredo. *Para presentar 50 años de arte nuevo en Cuba*. Havana: Letras Cubanas, 1980.

GUEVARA, Ernesto Che. *Primeiras viagens*. São Paulo: Página Aberta, 1994.

_____. *Textos políticos*. São Paulo: Global Editora, 1986.

HARDY, Forsyth (org.). *Grierson on documentary*. Londres: Faber and faber, 1979.

HICKS, Jeremy. *Dziga Vertov: defining documentary film*. London: I.B.Tauris & Co, 2007.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KORDA, Alberto. O autor da foto (entrevista a Walter Firmo). São Paulo: *Revista Caros Amigos*, 2002, p. 8-11.

LABAKI, Amir. *Olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Álvarez*. São Paulo: Illuminates, 1994.

LEAL, Hermes. *Orlando Senna, o homem da montanha*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

LIMA, Mônica Cristina Araújo. *Fernando Birri: criação e resistência do cinema novo na América Latina*. São Paulo: PROLAM – USP, Tese de doutorado, 2006.

LÖWY, Michael. *O pensamento de Che Guevara*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.

MACCABE, Colin. Godard: a portrait of the artist at seventy. In: ALMEIDA, Jane. (org.). *Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: Witz edições, 2005, p. 14-34.

MALCOLM, Derek. *Santiago Alvarez: LBJ*. Disponível em: <http://www.theguardian.com/film/1999/jun/17/derekmalcolmscenturyoffilm.derekmalcolm>. Acessado em 01/04/2014.

MALITSKY, Joshua. *Post-Revolution Nonfiction Film: Building the Soviet and Cuban Nations*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2013.

MANGUEL, Alberto. *No bosque do espelho: ensaios sobre as palavras e o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MÃO JÚNIOR, José Rodrigues. *A revolução cubana e a questão nacional (1868-1963)*. São Paulo: Núcleo de Estudos d'O Capital, 2007.

MARCONDES FILHO, Ciro. *O princípio da razão durante: o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica: nova teoria da comunicação III: tomo V*. São Paulo: Paulus, 2010.

MARQUES, Rickley Leandro. *A condição Mariel: memórias subterrâneas da experiência revolucionária cubana (1959-1990)*. Tese de doutorado em História.

Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

MARTÍ, Jose. *Diário de Campaña*. Barcelona: Red Ediciones, 2010.

MARTÍ, Jose. *Carta a Manuel Mercado*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/>. Acessado em: 01/03/2014.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã (feuerbach)*. São Paulo: Hucitec, 1999.

MONTEFORTE, Guillermo et al. O documentário como testemunha/ O documentarista observador e o documentário ativista no mundo em transformação/ A quem serve o documentário? À sociedade? Ao público? Ao autor? In: PONJÚAN, Maykel Rodriguez; MÜLLER, Marcelo (orgs.). *Documentário: o cinema como testemunha. Registros do I Encontro de documentaristas da EICTV 2009*. São Paulo: Intermeios; San Antonio de los Baños: EICTV, 2012.

MORAIS, Fernando. *Os últimos soldados da Guerra Fria*. São Paulo: Cia das letras, 2011.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena e outros (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo, Alameda Casa Editorial, 2007, p. 39-64.

_____. A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949). In: *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 5, 1997, p. 249-271.

MORIN, Edgard. *O cinema ou o homem imaginário, ensaio de antropologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MORALES, Larry. *Memorias pra un reencuentro: conversación con Santiago Álvarez*. Bogotá: Ediciones Unión, 2008.

MRAZ, John. Santiago Álvarez: from dramatic form to direct cinema. In: BURTON, Julianne (org.). *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990, p. 131-150.

_____. A revolução no México e em Cuba. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Unesp, 2009, p. 431-451.

NEPEVNYJ G., Vladimir. Confident that the world was his. In: VERTOV, Dizga. *The Vertov Collection at the Austrian Film Museum (Die Vertov-Sammlung im*

Österreichischen Filmmuseum). Viena: Filmmuseum Cinema Publikationen, 2006.

NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Bloomington, USA: Indiana university press, 1991.

_____. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. O pensamento de Franz Fanon no cinema latino-americano. In: MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (Orgs.). *Estudos de cinema – socine vii*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 61-67.

_____. *O que é Nuevo cine latinoamericano? o cinema moderno na américa latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. 2009. 656 f. Tese (doutorado) - Programa de pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

PAGANO, César. Benny Moré, os deuses morrem jovens. In: CONTRERAS, Félix (org.). *Eu conheci Benny Moré*. São Paulo: Hedra, 2003, p. 122-131.

PARANAGUA, Paulo A. *Cinema na América Latina: Longe de Deus perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

_____(ed). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.

POMER, Leon. *As independências na América Latina*. Col.: Tudo é história. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PONJÚAN, Maykel Rodriguez; MÜLLER, Marcelo (orgs.). Documentário: o cinema como testemunha. *Registros do I Encontro de documentaristas da EICTV 2009*. São Paulo: Intermeios; San Antonio de los Baños: EICTV, 2012.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

RAMOS, Fernão Pessoa. (org.) *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, vol. II. São Paulo: Senac, 2005.

_____. *Mas afinal...o que é mesmo documentário*. São Paulo: Senac, 2008.

RENOV, Michael. *Theorizing documentary*. Nova York: Routledge, 1993.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Unesp, 1993.

RIST, Peter. *Agit-prop cuban style - master montagist Santiago Álvarez*. Disponível em: http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/agit_prop_cuban_style/. Acessado em: 09/09/2012.

- ROCHA, Eryk (org) *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROLLENBERG, Denise. *O apoio de Cuba à luta armada no Brasil: o treinamento guerrilheiro*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & industria*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SADOUL, Georges. *El Cine de Dziga Vertov*. Mexico: Ediciones Era, 1973.
- SARNO, Geraldo. O olhar (documental) de D. Quixote. In: *Revista Cinemais: cinema de poesia*, nº 33. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003, p. 203-215.
- SARTRE, Jean Paul. *Furacão sobre Cuba*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.
- SCHOOTS, Hans. *Living Dangerously, a biography of Joris Ivens*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.
- SENNA, Orlando. Há mais mistério entre a palavra e a imagem do que supõe nossa vã filosofia. In: *SIMPLES ASSIM: aulas de cinema na EICTV*. São Paulo: Intermeios; Santo Antonio de Los Baños: EICTV, 2012.
- _____. Santiago Álvarez e o século 21. *Catálogo do Festival Internacional de Documentales Santiago Alvarez in Memoriam 10ª edição*. Santiago de Cuba, 2009.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. Coleção Campo Imagético. Campinas: Papyrus, 2003.
- STATEN, Clifford L. *The History of Cuba*. Westport, USA: Greenwood Press, 2003.
- STUFKENS, André. *Joris Ivens: weltenfilmer*. Berlim: Absolut Medien GmbH, 2009.
- SWEIG, Julia. *Cuba: what everyone needs to know*. New York: Oxford University Press, 2012.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. col. Debates, 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- VÀZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- VERTOV, Dizga. *The Vertov Collection at the Austrian Film Museum (Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum)*. Viena: Filmmuseum Cinema Publikationen, 2006.

VIEIRA, Trajano. A identidade de Ulisses. *Folha de São Paulo*, 25 de Abril de 1999, caderno Mais!, p. 9.

VILLAÇA, Mariana Martins. América nuestra: Glauber Rocha e o cinema cubano. In: *Revista Brasileira de História*, vol.22, n.44. Disponível em: <http://www.scielo.br/>. Acessado em: 1/04/2010.

_____. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

WALLACE, A. J.; R. D. *Moral Transformation: The Original Christian Paradigm of Salvation*. Nova Zelândia: Bridgehead, 2011.

WAUGH, Thomas. Joris Ivens' work in Cuba. In: *Jump Cut: a review of contemporary media*, no. 22, 1980. Chicago: Northwestern University; Eugene: University of Oregon, p. 25-29.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____(org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

Web sites

<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/>

<http://www.asaeca.org/>

<http://www.escrevercinema.com/>

<http://www.cinelatinoamericano.org/>

<http://www.cubacine.cult.cu/>

<http://www.doc.ubi.pt/>

<http://www.eictv.co.cu/miradas/>

<http://www.bvmemorial.fapesp.br/>

Filmografia principal

Direção de Santiago Álvarez:

CERRO PELADO. Direção: Santiago Álvarez Román. Cuba, 1966. 1 filme (34 min), son., p&b.

CICLÓN. Direção: Santiago Álvarez Román. Cuba, 1963. 1 filme (22 min), son., p&b.

EL TIGRE SALTO Y MATO, PERO MORIRA...MORIRA...Direção: Santiago Álvarez Román. Cuba, 1973. 1 filme (16 min), son., p&b.

HANÓI, MARTES 13. Direção: Santiago Álvarez Román. Cuba, 1967. 1 filme (38 min), son., p&b.

HASTA LA VICTORIA SIEMPRE. Direção: Santiago Álvarez Román. Cuba, 1967. 1 filme (19 min), son., p&b.

L.B.J. Direção: Santiago Álvarez Román. Cuba, 1968. 1 filme (18 min), son., p&b.

MI HERMANO FIDEL. Direção: Santiago Álvarez Román. Cuba, 1977. 1 filme (17 min), son., cor.

MUERTE AL INVASOR. Direção: Santiago Álvarez Román/Tomás Gutiérrez Alea. Cuba, 1961. 1 filme (16 min), son., p&b.

NOW. Direção: Santiago Álvarez Román. Cuba, 1965. 1 filme (6 min), son., p&b.

Outros diretores:

CHRONIQUE D'UN ÉTÉ. Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. França, 1961. 1 filme (85 min), son., p&b.

DRIFTERS. Direção: John Grierson. Inglaterra, 1929. 1 filme (49 min), p&b.

ENTHUSIASM. Dziga Vertov. URSS, 1931. 1 filme (65 min), son., p&b.

KINOGLAZ. Dziga Vertov. URSS, 1924. 1 filme (78 min), son., p&b.

MAN OF ARAN. Direção: Robert J. Flaherty. EUA, 1934. 1 filme (79 min), p&b.

NANOOK OF THE NORTH. Direção: Robert J. Flaherty, EUA, 1922. 1 filme (79 min), p&b.

PRIMARY. Direção: Robert Drew. EUA, 1960. 1 filme (60 min), son., p&b.

QUÉ VIVA MÉXICO! Direção: Sergei Eisenstein. Rússia/EUA, 1931. 1 filme (85 min), son., p&b.

UM HOMEM COM A CÂMERA. Direção: Dziga Vertov, URSS, 1929. 1 filme (68 min), son., p&b.

* * *

Produzido em software livre

ANEXO I – FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES ANALISADOS

Fonte: ARAY, Edmundo. *Santiago Alvarez: cronista del tercer mundo*. Caracas: Cinemateca Nacional, 1983.

MUERTE AL INVASOR

Blanco y negro, 35 mm.
Duración: 15 minutos y medio.
Dirección: Santiago Alvarez / T. G. Alea
Fotografía: Julio Simoneau - Pablo Martínez.
Producción: ICAIC, 1961.

C I C L O N

Blanco y negro. 35 mm. 22 minutos. 1.968 pies.
Dirección: Santiago Alvarez.
Camarógrafos: ICAIC, Noticiero Nacional de TV y Sección Fílmica del MINFAR.
Música: Juan Blanco.
Producción: ICAIC 1963.

N O W

Blanco y negro. 35 mm. 513 pies. 6 minutos. Panorámico.
Dirección: Santiago Alvarez.
Cámara: Pepín Rodríguez - Alberto Hernández.
Música: Canción Hebrea "Hava Nagila" - Canción NOW en la voz de Lena Horne.
Edición: Norma Torrado - Idalberto Gálvez.
Producción: ICAIC 1965.

"CERRO PELADO"

Blanco y negro. 35 mm. 34 minutos.
Dirección: Santiago Alvarez.
Cámara: Equipo del Noticiero ICAIC Latinoamericano.
Música: Juan Blanco.
Sonido: Raúl Pérez Ureta - Idalberto Gálvez.
Edición: Norma Torrado.
Producción: ICAIC 1966.

HANOI, MARTES 13

Blanco y negro, 35 mm. Color. 38 minutos.

Guión y Dirección: Santiago Alvarez.

Cámara: Iván Nápoles.

Animación y Trucaje: Jorge Puchaux - Pepín Rodríguez - Adalberto Hernández.

Edición: Norma Torrado - Idalberto Gálvez.

Edición: Norma Torrado.

Música: Leo Brouwer.

Ingeniero de Sonido: Carlos Fernández.

Autor del Texto: José Martí.

Producción: ICAIC 1967.

HASTA LA VICTORIA SIEMPRE

Blanco y negro, 35 mm. 19 minutos y medio 1.755 pies. Panorámico.

Guión y Dirección: Santiago Alvarez.

Camarógrafos: Enrique Cárdenas - Archivo ICAIC e ICR.

Animación y Trucaje: José Martínez - Jorge Puchaux - José Rodríguez y Adalberto Hernández.

Edición: Norma Torrado e Idalberto Gálvez.

Ingeniero de Sonido: Arturo Valdés.

Musicalizador: Idalberto Gálvez.

Producción: ICAIC 1967.

L . B . J .

Blanco y negro - Color. 35 mm. 18 minutos. 1.600 pies. Panorámico.

Dirección: Santiago Alvarez.

Cámara de Animación: Pepín Rodríguez - Adalberto Hernández.

Fotos: Revistas extranjeras.

Trucaje: Jorge Puchaux.

Música: Leo Brouwer.

Edición: Norma Torrado - Idalberto Gálvez.

Producción: ICAIC 1969.

EL TIGRE SALTO Y MATO, PERO MORIRA... MORIRA...

Blanco y negro. 35 mm. 1.440 metros. 16 minutos. Panorámico.
Guión y Dirección: Santiago Alvarez.

Cámara: Noticiero ICAIC.

Sonido: Juan Demóstenes.

Trucaje: Jorge Puchaux - Eusebio Ortiz.

Animación: Adalberto Hernández - Santiago Peñate.

Editora: Gloria Argüelles.

Música: Víctor Jara en: "Te recuerdo, Amanda", "El alma cubierta de banderas", "Plegaria a un Labrador".

Violeta Parra en: "¿Qué dirá el Santo Padre?"

Jefe de Producción: Sergio San Pedro.

Producción: ICAIC 1973.

MI HERMANO FIDEL

Color. 35 mm. 474 metros. 17 minutos. Panorámico.

Guión: Rebeca Chávez y Santiago Alvarez.

Dirección: Santiago Alvarez.

Cámaras: Iván Nápoles y Raúl Pérez Ureta.

Edición: Miriam Talavera.

Productor: Carlos H. Canals.

Grabación exteriores y estudio: Jerónimo Labrada.

Diseño Musical: Leo Brower.

Secuencias del filme "Páginas del Diario de José Martí", de José Massip.

Trucaje: Jorge Puchaux y Pepín Rodríguez.

Producción: ICAIC 1977.

ANEXO II - CRONOLOGIA BIOGRÁFICA DE SANTIAGO ÁLVAREZ

Fonte integral: MORALES, Larry. *Memorias pra un reencuentro: conversación con Santiago Álvarez*. Bogotá: Ediciones Unión, 2008. p. 201-215. (tradução do autor)

1919

Nasce Santiago Álvarez Román, em 8 de março. De pais espanhóis, ela castelhana e ele asturiano.

1925

Começa os estudos primários na Escola *Jovellanos del Centro Asturiano*.

1935

Trabalha de aprendiz e linotipista na gráfica P. Fernández y Cía. Continua seus estudos de bacharelado à noite e dirige um programa de rádio dominical na rede CMBZ de nome *Tópicos juveniles*, dedicado à juventude.

1936

Se gradua bacharel em Ciências e Letras no *Instituto Nocturno de La Habana*. Começa a estudar medicina na *Universidad de La Habana*.

1937

Abandona a Universidade devido à constantes greves estudantis.

1938

Parte para os Estados Unidos por problemas económicos. Atua em diversos empregos: lavador de pratos, vendedor de roupas femininas, mineiro na Pensilvânia, estuda Psicologia na Universidade de Columbia. Durante esse tempo tem seus primeiros contatos com o marxismo.

1941

Retorna dos Estados Unidos no estopim da Segunda Guerra Mundial.

1942

Trabalha na Companhia de Seguros *Godoy Seyán*. Matricula-se no curso livre de Filosofia.

1946

Inscreve-se no Partido Socialista Popular.

1951

Trabalha nos arquivos musicais da CMQ Rádio e Televisão. É um dos fundadores da sociedade cultural *Nuestro Tiempo* que aglutinava a intelectualidade progresista dos anos 1950-1959.

1958

Acusado de tentar sabotar os estúdios da Televisão CMQ, se exilia no fim deste ano em El Salvador.

1959

Volta a Cuba. Com a criação do ICAIC, começa a trabalhar no setor de documentários e *noticieros* cinematográficos.

1960

É fundado em 6 de junho o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, sob a direção de Santiago Álvarez. Viaja pela América Latina com o Presidente Dorticós (Brasil, Ecuador, Uruguay).

1961

Viaja para a China, Iugoslávia, URSS e Uruguai.
Produz seu primeiro documentário, *Escambray*, sobre as atividades dos contrarrevolucionários. Co-dirige junto com Gutiérrez Alea, *Muerte al invasor*, sobre o ataque à Praia Girón.
É designado Vice-presidente do ICAIC e director do departamento de curta-metragens e desenhos animados.

1962

Viaja com Vima Espín ao México para a *Conferencia de Solidaridad con América Latina*.

1963

Viaja para a URSS com o Primeiro Ministro do Governo cubano, Fidel Castro. Visita o Equador e o Brasil.

Realiza o primeiro *noticiero* que se converte em documentário, *El Bárbaro del Ritmo*. Realiza seu documentário *Ciclón* que obtén os primeiros prêmios recebidos por Santiago em festivais internacionais (Leipzig, Melbourne, Guyana, Madras, Sestri Levante, Nova Déli, Bilbao, Londres).

1964

Viaja a RDA como membro do júri do Festival de curta-metragem de Leipzig.

1965

Realiza seu documentário *Now*, sobre os protestos de discriminação racial nos Estados Unidos. Ganha prêmios em Leipzig, Bilbao, Cork, Turim, Viña del Mar e Pnom Penh. É considerado como o precursor do videoclipe no mundo. Prêmio do *Concurso 26 de Julio* para a melhor reportagem de cinema.

1966

Filma *Cerro Pelado*, premiado em Leipzig e Viña del Mar. Viaja pela primeira vez ao Vietnã do Norte e Laos, onde filma *Hanoi, martes 13* y *La guerra olvidada*.

1967

Realiza o documentário *Hasta la victoria siempre*, dedicado a Ernesto, *Che*, Guevara.

Estreia *Hanoi, martes 13* e *La guerra olvidada* em Leipzig, Moscou, Prades e Londres.

Viaja a Argélia e a URSS. É jurado do Festival de Leipzig.

Prêmio do *Concurso Álvaro Barba*.

1968

Estreia o documentário *LBJ* (Prêmio *Oberhausen*).

Viaja ao México para filmar as Olimpíadas e a Leipzig, onde é jurado do Festival.

Recebe a *Orden Félix Elmuza*, a mais alta condecoração da *Unión de Periodistas de Cuba* (UPEC).

Prêmio *Universidades Nacionales* ao conjunto de sua obra, Mérida, Venezuela.

1969

Retorna ao Vietnã para filmar *79 primaveras*, como homenagem póstuma ao líder Ha Chi Minh (prêmios em Tampere e Leipzig).

Viaja para Londres e Viña del Mar para participar de festivais de cinema.

1970

Viaja ao Peru por conta do terremoto. Filma o documentário *Piedra sobre piedra*, o curto de ficção *El sueño del Pongo* e o documentário *Yanapanakuna*.

Realiza o documentário *Once por cero*.

Viaja ao Chile para a posse do Presidente Allende. Realiza o documentário *¿Cómo, por qué y para qué se asesina a un general?*, sobre o assassinato do Chefe do Exército do Chile, general René Schneider.

Viaja como jurado ao Festival de Leipzig.

Viaja a RFA como Presidente de Honra permanente do Festival de Oberhausen.

Viaja à Suécia para a mostra de cinema cubano.

1971

Junto com o Primeiro Ministro cubano, Fidel Castro, viaja ao Chile, Peru e Equador, filmando o documentário longa-metragem *De América soy hijo y a ella me debo*, sobre a desestabilização do governo de Allende.

Viaja ao México para a filmagem de um documentário sobre o desembarque do Granma.

Filma *El drama de Nixon*.

1972

Acompanha Fidel Castro a Gineia, Argélia, Guiana, já os países socialistas europeus. Filma material para o documentário *Y el cielo fue tomado por asalto*.

Viaja a RDA como jurado do Festival de Leipzig. Prêmio Especial da Organização de Cinema e Televisão de RDA.

Prêmio Especial concedido pela Associação de Cineastas de RDA, em reconhecimento a toda sua obra.

1973

Acompanha o Presidente do Governo de Cuba, Osvaldo Dorticós a Argentina a posse do Presidente Héctor Cámpora e igualmente o acompanha ao Chile.

Viaja com Fidel Castro a *IV Conferencia de Países No Alineados*, celebrada na Argélia e posteriormente o acompanha ao Vietnã, filmando o documentário *Los cuatro puentes*.

Viaja a URSS como jurado do Festival de Cinema de Moscou. Viaja a RFA como Presidente de Honra do Festival de Cinema de Oberhausen.

Viaja a Argélia para o *Encuentro de Cineastas del Tercer Mundo*.

Viaja ao Cazaquistão e a Venezuela como jurado de festivais de cinema.

Convidado de Honra do *X Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes*, Berlim, RDA.

Designado Delegado de Honra no *XIII Congreso Obrero de la CTC*, pelo Sindicato Nacional de Artes e Espectáculos.

1974

Viaja a RDA como jurado do Festival de Cinema de Leipzig. Viaja a Portugal para a posse de Spínola.

1975

A pedido do governo do Vietnã, volta ao país para filmar *Abril de Viet Nam en el año del gato*.

Viaja em duas ocasiões ao México; em duas ocasiões a Espanha, viaja aos Estados Unidos, a ONU e volta ao Vietnã para a estreia de seu documentário *Abril de Viet Nam en el año del gato*.

Medalha XX Aniversário do desembarque do Granma.

Designado membro da Academia de Artes da RDA.

Recebe a *Distinción de Periodista Internacional*.

Delegado do Primeiro Congresso do Partido Comunista de Cuba.

Selo da Solidariedade Internacional de Ho Chi Minh, outorgado pela República Socialista do Vietnã.

Designado membro do Comitê Cubano de Apoio ao Museu Internacional da Resistência Salvador Allende.

1976

Viaja a Nova York como membro da delegação cubana a *conferencia de habitat*.

Viaja a Moscou com delegação presidida por Fidel Castro para filmar o *XXV Congreso del PCUS*.

Filmagem do documentário *El sol no se puede tapar con un dedo*.

Viaja com Fidel Castro a Guiné para filmagens nos países africanos.

Viaja a Angola e Moçambique, presidindo delegações do festival de cinema cubano e realizando filmagens dos soldados em missão para os documentários *Nadie impedirá la lluvia*, *Luanda ya no es de San Pablo* y *Maputo meridiano nava*.

Viaja a Vancouver como membro da delegação cubana a *la conferencia de habitat*.

Viaja ao México para filmagens do documentário sobre o desembarque do Granma.

Estreia o desenho animado *Los dragones de Ha-long*, sobre uma lenda vietnamita.

Estreia o documentário *Morir por la patria es vivir*, dedicado as vítimas do crime de Barbados.

Eleito Deputado da Assembleia Nacional do Poder Popular.

Designado Jornalista de Destaque e Jornalista Internacional pela UPEC.

Eleito *Miembro de la Junta Directiva de la Asociación de Amistad Viet Nam-Cuba*.

Designado *Periodista Destacado* e *Periodista Internacional* pela UPEC.

Eleito *Miembro de la Junta Directiva de la Asociación de Amistad Viet Nam-Cuba*.

Membro do *Comité de Apoyo del Comité Nacional Preparatorio del XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes*.

Selecionado trabalhador destaque do ano pelo Sindicato Nacional de Trabalhadores de Artes e Espectáculos.

1977

Acompanha Fidel Castro a um extenso periplo pela África, desta viagem nasce o documentário *El octubre de todos*.

Viaja a RDA para assistir ao Congresso de Cineastas de Televisão e Cinema, segue viagem a URSS para a filmagem do documentários sobre Kazajastán em homenagem ao LX Aniversário da URSS.

Viaja a Jamaica junto com Fidel Castro.

Viaja a RDA, presidindo a delegação que assiste ao Festival de Leipzig.

Realiza o documentário mais belo sobre sua relação com Fidel Castro, *Mi hermano Fidel*.

Condecorado com a Ordem Panfilov, em Kasajastán, URSS.

Colocada placa em sua homenagem no espaldar de uma cadeira no Teatro Nacional de Londres.

Eleito Delegado do Primeiro Congresso do Sindicato Nacional de Cultura.

Eleito o melhor jornalista pela UPEC.

Nomeado Vice-presidente da *Asociación de Amistad Cuba-Mongolia*.

Delegado do *XI Congreso de la UNEAC*.

1978

Preside a delegação durante a semana de cinema cubano no Vietnã. Dali vai a Kampuchea e filma na fronteira para seu documentário posterior *Sobre el problema fronterizo entre Kampuchea y Viet Nam*.

Viaja ao Camboja.

Preside a delegação de cineastas de seu país nos Estados Unidos para assistir a festivais de cinema cubano nas cidades de Los Angeles, São Francisco, Washington e Nova York.

Viaja com Fidel Castro a Etiópia e fima *La noche se hizo arcoiris*.

1979

Viaja a Kampuchea pelo motivo de sua liberação.

Filma o documentário *Experimento macabro*.

Regressa ao país e realiza o documentário *El gran salto al vacío*.

Viaja a RDA para receber homenagem da Academia de Artes pelo seu aniversário de 60 anos.

Viaja ao Vietnã e Kampuchea para filmar as consequências da agressão chinesa a esse país.

Realiza o documentário *Tengo fé en ti*.

Viaja a URSS como chefe da delegação cubana do Festival de Cinema.

Acompanha Fidel Castro a Nova York, a ONU. Desta viagem nasce o documentário *El desafío*.

Viaja a RDA e filma o documentário *La importancia universal del hueco*.

1980

Conclui e estreia seu documentário sobre o desembarque do Granma, *La guerra*

necesaria.

Viaja a Londres para participar de uma retrospectiva de seus documentários.

Viaja a Venezuela para participar do Festival Nacional de Cinema.

Viaja a Moscou para participar de uma retrospectiva do cinema cubano. São exibidas com êxito obras suas.

Viaja a Polônia para participar de uma retrospectiva de seus documentários.

Viaja a RDA como presidente da delegação de seu país no Festival de Leipzig.

Recebe da *Universidad de Los Andes*, Mérida, Venezuela, o título de *Gran Brujo de los Andes y Cronista del Tercer Mundo*.

É ratificado como delegado do II Congresso do Partido Comunista de Cuba.

1981

Viaja a Iugoslávia, Bulgária e Síria para retrospectivas de sua obra e do cinema cubano.

Viaja a Mongólia, filma *A galope sobre la historia*.

Viaja ao Japão como deputado.

Viaja ao México em funções docentes.

Viaja a Nicarágua para participar do *Tribunal Antimperialista Centroamericano*.

É outorgada a ele pelo Ministério da Cultura de Cuba a *Orden Félix Varela de Primer Grado*, a mais alta distinção da cultura que se concede em Cuba.

É conferida a ele a medalha *Combatiente de la Lucha Clandestina*, outorgada pelas FAR.

É reeleito Deputado da *Asamblea Nacional del Poder Popular*.

Jurado de Cine-documentário do *III Festival del Nuevo Cine Latinoamericano*.

1982

Viaja a Moçambique e realiza o documentário *Nova sinfonía*, o qual dedica ao Presidente Samora Machel.

Viaja a Espanha para uma retrospectiva de seus documentários.

Filma em Santiago de Cuba *Abril del Caribe*.

Viaja a Praga para uma retrospectiva de seus documentários.

Filma em Santiago de Cuba *Biografía de un carnaval*.

Preside a delegação cubana na retrospectiva de documentários cubanos em Nova York.

Viaja ao Canadá ao *Seminario del Cine Documental John Grierson*, como convidado de honra.

Preside a delegação do XXV aniversário do Festival de Documentários de Leipzig.

Assiste ao Festival de Documentários de Bilbao.

É nomeado presidente do júri de documentários do *IV Festival del Nuevo Cine Latinoamericano*.

Preside seminário sobre *El Internacionalismo en el Cine*, organizado pela UNEAC.

Recebe o Primeiro Prêmio da UPEC pelo documentário *La guerra necesaria*.

Recebe Prêmio da União de Cineastas da URSS.

Recebe o Prêmio *Mikeldi de Plata* no Festival de Documentários de Bilbao.

Recebe o Prêmio *Cidal del Comité Internacional para la difusión de las Artes y las*

Letras do Festival de Bilbao.

Recebe em Leipzig Condecoração Meritória com Medalha do Conselho de Paz da RDA.

Recebe a Medalha Raúl Gómez García, no XXV Aniversário da UPEC.

1983

Filma seu primeiro longa-metragem de ficção, *Los refugiados de la cueva del muerto*, sobre a repressão aos invasores do Quartel Moncada.

1984

Realiza o documentário *El soñador del Kremlin*.

1985

Recebe a Medalha XXX Aniversário do Desembarque do Granma.

1986

Recebe o Prêmio *El diablo cojuelo*, da *Unión de Jóvenes Comunistas de Cuba*.

1987

Filma o documentário *Brascuba*, sobre os laços comuns entre Brasil e Cuba.

Recebe a Medalha Comemorativa 23 de Agosto, outorgada pela *Federación de Mujeres Cubanas*.

1988

Prêmio *Paloma de Oro* pelo conjunto de sua obra no Festival de Documentário de Leipzig.

Diploma Ernesto, *Che*, Guevara, em reconhecimento ao seu trabalho internacionalista.

Nomeado Professor Emérito das Artes Cinematográficas do Instituto Superior de Arte.

Prêmio *Coral Especial*, ao conjunto de sua obra, outorgado no *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*.

Recebe *La Giralilla*, símbolo tradicional da Cidade de Havana.

1989

A República Socialista do Vietnã outorga a ele *el Loto de Oro*.

É nomeado *Maestro Perenne de la Escuela Internacional de Cine, Radio y Televisión de San Antonio de los Baños*, Cuba.

Recebe a Medalha *Don Fernando Ortiz*.
Recebe a Medalha *José María Heredia*.
Recebe a chave da cidade de Roma.
Recebe a Medalha *XXX Aniversario del Levantamiento de Cienfuegos*.
É outorgado a ele o título de Doutor Honoris Causa, pelo Instituto Superior de Arte.

1990

Recebe a *Réplica del Machete del General Máximo Gómez y la Réplica del Tanque T-33* que conduziu o Comandante-chefe, Fidel Castro, no ataque a Praia Girón.
Medalha comemorativa *XXV Aniversario del Movimiento de Artistas Aficionados*.
É outorgado a ele o *Premio Nacional de Periodismo, José Martí*, pelo conjunto de sua obra.

1991

É realizado o último *noticiero* ICAIC, dedicado ao Festival do Caribe, em Santiago de Cuba.
Filma *¿Perdedores?*, sobre os Jogos Panamericanos celebrados em Cuba.
Prêmio *Coral Especial* no XXV Aniversário da realização do documentário *Now*.

1992

Começa a dirigir vídeos, realizando, para a série de televisão *South* do *Channel Four* britânico, o documentário *Imágenes del futuro*, filmado a partir do discurso de Fidel Castro na OCO 92, no Rio de Janeiro.

1993

Viaja ao Brasil e filma em vídeo o documentário *¡Ave Bahía!*
É outorgado a ele o Prêmio *The Dallas Smyte*, pela União Democrática de Comunicação dos Estados Unidos, pelo conjunto de sua obra cinematográfica.
Recebe *Coral Especial al Noticiero ICAIC*, outorgado no *XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*.
Recebe Prêmio da Prefeitura de La Paz, Bolívia, pelo conjunto de sua obra.
Recebe Prêmio da União de Cineastas Bolivianos, pela sua grande contribuição ao desenvolvimento do cine no continente.

1994

Filma o vídeo *Del Caribe colombiano*.
Filma o vídeo *Sin fronteras*.
Viaja a São Paulo para uma retrospectiva em sua homenagem no Museu da Imagem e do Som desta cidade.
Lançamento do livro *El ojo de la Revolución, el cine urgente de Santiago Álvarez*, de Amir Labaki.
Ministra conferências na Universidade Católica do Rio de Janeiro.
Homenagem da cidade da Bahia, retrospectiva de seus filmes e vídeos.

Realiza oficinas de cinema documentário nas cidades de Barranquilla e Cartagena.

1995

Visita a República Dominicana, onde filma material para três documentários.

Retrospectivas de seus filmes na *Universidad Autónoma de Santo Domingo*. Nesta mesma ocasião ministra três conferências sobre cinema documentário.

Homenagem da Associação de Cineastas Dominicanos pela ocasião do Centenário do Cinema.

O Festival de Cinema de Tampere, Finlândia, lhe dedica uma homenagem realizando uma retrospectiva de seus documentários, por ocasião do XXV Aniversário da criação do festival, do qual Santiago foi o grande ganhador durante sua primeira edição.

Grande retrospectiva de dois meses de duração (com a sua presença) na Espanha, nas cidades de Madrid, Huesca, Valencia, La Coruña, Salamanca, Tenerife e Las Palmas, em comemoração do centenário do cinema. Ministra diversas conferências.

1996

Homenagem do Festival de Cinema Documentário *É tudo verdade*, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, Brasil.

Homenagem do Festival de Cinema Documentário *Vue sur le docs*, Marselha, França.

Filmagem do documentário *LABIOFAM, un pasado que pervive*.

Filmagem do documentário *El Muro*.

1997

Filmagem do documentário *La isla de la música*.

1998

Morre em Havana, em 20 de maio.

* * *

ANEXO III - FILMOGRAFIA (DOCUMENTÁRIOS e CINEJORNAIS)

Esta filmografia abarca tanto a produção documentária de Santiago Álvarez, como a direção efetiva em edições do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*. Se realizou este levantamento a partir do cruzamento de informações colhidas nas seguintes fontes:

ARAY, Edmundo. *Santiago Alvarez: cronista del tercer mundo*. Caracas: Cinemateca Nacional, 1983.

CUBACINE: EL PORTAL DEL ICAIC. Disponível em: <<http://www.cubacine.cult.cu/>>. Acessado em 01/02/14.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDB). Disponível em <<http://www.imdb.com/>>. Acessado em 01/02/14.

LABAKI, Amir. *Olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Álvarez*. São Paulo: Illuminates, 1994.

PARANAGUA, Paulo A.(org.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.

LA ENCICLOPEDIA CUBANA EN LA RED. Disponível em: <<http://www.ecured.cu/>>. Acessado em 01/02/14.

1961

- *Escambray* (co-direção: Jorge Fraga, documentário - 38 mín.)
- *Muerte al invasor* (co-direção: T. G. Alea, documentário - 16 mín.)

1962

- *Crisis en el Caribe* (cinejornal n. 125 e 126 - 20 min.)
- *Forjadores de la paz* (documentário - 11 min.)

1963

- *Ciclón* (documentário - 22 mín.)
- *Cumplimos* (cinejornal n. 82 - 20 mín.)

- *Fidel en la URSS* (cinejornal n. 134 e 135 - 22 min.)
- *El bárbaro del ritmo* (cinejornal n. 142 - 10 min.)

1964

- *Primeros juegos deportivos militares* (documentário - 10 min.)
- *Via libre a la zafra del 64* (documentário - 10 min.)

1965

- *Cuba: 2 de enero* (documentário - 18 mín.)
- *Now!* (documentário - 6 min.)
- *Pedales sobre Cuba* (documentário - 13 min.)
- *Solidaridad Cuba y Vietnam* (documentário - 9 min.)

1966

- *Año 7* (cinejornal n. 290 - 18 mín.)
- *Abril de Girón* (cinejornal n. 305 - 10 min.)
- *Camilo antiimperialista* (cinejornal n. 339 - 10 min.)
- *Cerro Pelado* (documentário - 59 min.)
- *Ocho años de Revolución* (cinejornal n. 341 - 10 min.)
- *Segunda Declaración de La Habana* (documentário - 16 mín.)

1967

- *Golpeando en la selva* (documentário 14 min.)
- *Hanoi, martes 13* (documentário - 34 min.)
- *Hasta la victoria siempre* (documentário - 19 min.)
- *La escalada del chantaje* (documentário - 18 min.)

- *La guerra olvidada* (documentário - 19 mín.)

1968

- *La hora de los hornos* (cinejornal n. 393 - 20 min.)
- *Amarrando el cordón* (cinejornal n. 402 - 13 min.)
- *L.B.J.* (documentário - 18 min.)

1969

- *Despegue a las 18:00* (documentário - 41 min.)
- *79 primaveras* (documentário - 25 mín.)

1970

- *El sueño del pongo* (documentário - 8 mín.)
- *Once por cero* (documentário - 46 min.)
- *Piedra sobre piedra* (documentário - 70 mín.)
- *Yanapanakuna* (documentário - 9 mín.)

1971

- *La estampida* (cinejornal n. 421 - 13 min.)
- *¿Cómo, por qué y para qué se asesina un general?* (documentário - 36 min.)
- *El drama de Nixon* (cinejornal n. 522 - 10 min.)
- *El pájaro del faro* (cinejornal n. 523 - 32 mín.)
- *Quemando tradiciones* (cinejornal n. 519 - 21 min.)
- *La CIA em Chile* (documentário)

1972

- *De América soy hijo y... a ella me debo* (documentário - 195 min.)

1973

- *El tigre saltó y mató...pero morirá...morirá* (documentário - 16 min.)
- *La hora de los cerdos* (cinejornal n. 627 - 30 mín.)
- *El nuevo Tango* (documentário - 26 min.)
- *Y el cielo fue tomado por asalto* (documentário - 128 min.)

1974

- *60 minutos con el Primer Mundial de Boxeo Amateur* (documentário - 53 min.)
- *Los cuatro puentes* (documentário - 74 min.)
- *Rescate* (documentário - 34 mín.)

1975

- *Abril de Vietnam en el Año del Gato* (documentário - 120 min.)
- *El milagro de la tierra morena* (documentário - 20 min.)
- *El primer delegado* (documentário - 25 min.)

1976

- *El sol no se puede tapar con un dedo* (documentário - 31 mm.)
- *El tiempo es el Viento* (documentário - 60 min.)
- *Los dragones de Ha-long* (animação - 10 mín.)
- *Luanda ya no es de San Pablo* (documentário - 19 min.)

- *Maputo: Meridiano Novo* (documentário - 16 mín.)
- *Morir por la Patria es vivir* (cinejornal n. 784 - 30 min.)
- *Expedición del Granma* (documentário)

1977

- *El octubre de todos* (documentário - 80 min.)
- *Mi hermano Fidel* (documentário - 17 mín.)

1978

- *...Y la noche se hizo arcoiris* (documentário - 41 min.)
- *El problema fronterizo en Kampuchea y Vietnam* (documentário - 11 min.)

1979

- *Tengo fe en ti* (documentário - 28 mín.)
- *El desafío* (documentário - 40 mín.)
- *El gran salto al vacío* (cinejornal n. 907 - 20 min.)
- *La Cumbre que nos une* (documentário - 49 min.)

1980

- *Celia, imagen del pueblo* (cinejornal n. 953 - 20 mín.)
- *La marcha del pueblo combatiente* (cinejornal n. 967 - 10 min.)
- *El mayo de las tres banderas* (cinejornal n. 969 - 30 mín.)
- *La guerra necesaria* (documentário - 112 mín.)
- *Lo que el viento se llevó* (cinejornal n. 973 - 13 mín.)
- *Un Amazonas de pueblo embravecido* (cinejornal n. 971 - 30 mín.)

1981

- *Comenzó a retumbar el Momotombo* (documentário 25 mín.)
- *26 es también 19* (documentário - 41 mín.)
- *La importancia universal del hueco* (documentário - 17min.)
- *Mazazo macizo* (cinejornal n. 1039 - 18 mín.)
- *Tiempo libre a la roca* (documentário - 10 mín.)
- *Contrapunto* (documentário - 41 mín.)

1982

- *A galope sobre la historia* (documentário - 35 mín.)
- *Nova Sinfonia* (documentário - 39 mín.)
- *Operación Abril del Caribe* (documentário - 22 mín.)

1983

- *Biografía de un carnaval* (documentário - 20 mín.)
- *Las campanas también pueden doblar mañana* (documentário - 31 mín.)
- *Los refugiados de la Cueva del Muerto* (Ficção - 75 mín.)

1984

- *Gracias a Santiago!* (documentário - 22 mín.)
- *Dos rostros y una sola imagen* (cinejornal n. 1169 - 20 mín.)
- *El soñador del Kremlin* (documentário - 19 mín.)
- *Por primera vez, elecciones libres* (documentário - 20 mín.)

1985

- *La soledad de los dioses* (documentário - 37 mín.)
- *Reencuentro* (documentário - 21 min.)
- *Taller de la Vida* (documentário - 21 mín.)

1986

- *Aires de renovación en el meridiano 37* (documentário - 27 min.)
- *Las antípodas de la victoria* (documentário - 33 min.)
- *Memorias para un reencuentro* (cinejornal n. 1296 - 21 min.)

1987

- *Brascuba* (co-direção: Orlando Senna, documentário - 104 mín.)
- *Una nave llena de sueños* (documentário - 22 min.)

1988

- *1999?* (documentário - 22 min.)
- *Desafío al imperio* (documentário - 9 mín.)
- *Signos de los nuevos tiempos* (documentário - 31 min.)

1989

- *El sol que no descansa ni olvida* (documentário - 16 min.)
- *Historia de una Plaza* (documentário - 57 mín.)

1991

- *¿Perdedores?* (documentário - 11 min.)

- *Breviario de una visita* (documentário - 22 mín.)

1992

- *Imágenes del futuro* (documentário - 7 min.)

1993

- *Ave Bahía!* (documentário - 18 mín.)

1994

- *Cartagena, segunda independencia* (documentário - 18 min.)
- *Cubanos en Barranquilla* (documentário - 17 min.)
- *Del Caribe colombiano* (documentário - 10 mín.)
- *Motivaciones* (documentário - 17 mín.)

1996

- *El muro* (documentário - 20 min.)
- *Labiofam, un pasado que pervive* (documentário - 8 mín.)

1997

- *Concierto Mayor* (co-direção: Ismael Perdomo, documentário - 20 mín.)
- *Concierto por la Vida* (documentário - 104 mín.)
- *La Isla de la Música* (co-direção: Ismael Perdomo, documentário - 49 mín.)

1998

- *Para bailar, La Habana* (documentário - 49 min.)

- *Que suene la Timba* (documentário - 20 min.)

* * *

ANEXO IV

Memorial descriptivo: **Memory of the World Register**

Original Negatives of the *Noticiero Icaic Latinoamericano* – UNESCO/ONU (9 p.)

MEMORY OF THE WORLD REGISTER
ORIGINAL NEGATIVES OF THE NOTICIERO ICAIC LATINOAMERICANO
(Cuba)

Ref N° 2008-41

1. SUMMARY

The Cuban Institute on Cinematographic Arts and Industry (ICAIC) was the first cultural institution created a few months after the Cuban Revolution, in March of 1959.

Born under the passion of those first founding days of fervent revolutionary changes, the new Cuban cinema was understood as “the most powerful and suggestive medium of artistic expression, and the most direct and extended vehicle of education”, as stated in the Law which gave birth to Cuba’s main film production company: ICAIC.

With these two purposes in sight -artistic expression and education-the **Noticiero ICAIC Latinoamericano** (ICAIC Latin-American Newsreel) was produced weekly from 1960 to 1990, informing the Cuban, but also the Latin-American viewers, about Cuban and world events, making them participants in their own history and creating a climate for debate over the construction of the new country that was emerging.

These newsreels are of far more than local significance, although even as a record of the Cuban political process they deserve a place in the world’s archives, as the most comprehensive record of the history of the Cuban Revolution during its most vibrant period. Indeed they cover the whole of Latin America, and there are many episodes dealing with world events seen through a Latin American optic.

Over the years, the Cinemateca de Cuba (Cuban Film Archive) has been a haven not only to the Cuban film heritage —constituted by short and feature-length fiction films, documentaries, cartoons, reports and, of course, all the editions of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano**—, but also to the memory of Cuba’s fellow countries, for several Latin-American films threatened by the dictatorships of the 60s and 70s found shelter in its vaults. Besides protecting them, the Cinemateca de Cuba took charge of duplicating the films that it considered important, subtitling then distributing them to other Latin American film archives.

However in the 90s, during the so-called “Special Period”, the many blackouts caused by the electricity shortage were a great blow to film preservation; indeed, the air conditioning and humidity control equipment, vital to film conservation, as well as the duplication, restoration and revision works were practically paralysed due to lack of resources. The film archives of the Cinemateca de Cuba, which up to that moment had represented a model for Latin America— stopped being a safe haven.

Deprived of the necessary materials to carry on what constitutes a daily battle to preserve moving images in tropical countries, the mission of the Cinemateca de Cuba was further worsened by the hurricanes that uncovered some of its depots. At this point, important images like those chronicling Che Guevara’s journey to the Republic of Congo are in danger of getting lost forever.

The presentation of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano**’s nomination to the Memory of the World Register is at the same time both urgent and timely.

Urgent, because the effects of the Cuban economic crisis, which explains the cessation of the newsreels production in 1990, did great harm to the Cinemateca de Cuba, whose responsibility is to preserve the newsreels.

Timely, because of the approaching fiftieth anniversary of the Cuban Revolution and of ICAIC’s creation in January and March of 2009, respectively. Therefore, to declare the collection of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano** a part of the Memory of the World is indispensable, so that the images and sounds of those years are not lost and so that the experience directly witnessed by its protagonists during those five decades in and outside of the Island are made to be known.

2. DETAILS OF THE NOMINATOR

2.1 Name (person or organisation):

Cinemateca de Cuba of the Cuban Institute Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)

2.2. Relationship to the documentary heritage nominated:

ICAIC was founded on March 20 of 1959 by Law Decree 169, published four days later in the *Gaceta Oficial* (Cuban's Official Diary). With the aim to create an institution whose main objective would be the preservation and conservation of Cuba's filmic memory, as well and its dissemination for educational purposes, the Cinemateca de Cuba (Cuban Film Archive) was created by ICAIC on February 6th of 1960.

The Cinemateca is the **Noticiero ICAIC Latinoamericano**'s legal custodian.

2.3. Contact person (s):

Pablo Pacheco López, vicepresident of ICAIC's Film Heritage.

Manuel Herrera Reyes and **Dolores Calviño Valdés-Faully**, director and vicedirector of the Cinemateca de Cuba, respectively.

2.4 Contact details (include address, phone, fax, email): **Pablo Pacheco López**

23 st. No. 1107, 3rd. Floor, e/ 8 and 10, Vedado, Plaza de la Revolución, Ciudad de La Habana, 10400. Cuba.
Phone: (53)-7-8336648 e-mail: vppatrimonio@icaic.cu

Manuel Herrera and Dolores Calviño Valdés-Faully

Cinemateca de Cuba. 23 st. No.1155 between 10 & 12. Vedado. Plaza de la Revolución, Ciudad de La Habana, 10400. Cuba. Phone: (53) -7-8382844 e-mail: direcinema@icaic.cu e-mail: vicecinemateca@icaic.cu

3. IDENTITY AND DESCRIPTION OF THE DOCUMENTARY HERITAGE

3.1. Name and identification details of the items being nominated

Original negative of the Noticiero ICAIC Latinoamericano

Owner: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)

Caretaker: Cinemateca de Cuba Province, state or department: Ciudad de La Habana Address: 23 st. No. 1155 between 10 & 12, Vedado. Plaza de la Revolución. Ciudad de La Habana 10400. Cuba.

3.2 Description:

The **Noticiero ICAIC Latinoamericano** was shown since the first exhilarating days of the Cuban Revolution. Spanning 3 decades, it was produced weekly for a total of 1493 editions averaging 10 minutes approximately, until 1990, when the newsreels production was discontinued due to the economic crisis faced by ICAIC, in particular, and the country in general. After the last edition of the **Noticiero**, the artistic and technical crew adapted to the new situation and produced 13 additional documentaries, for a total of 204 min, entitled "Revistas del Noticiero".

The newsreels were filmed in cellulose acetate support, in black and white and 35 mm, and with ORWO magnetic sound. Copies in 35 mm were made for all the movie theatres in the country, and in 16 mm for the programmes of the so-called *cine móviles* (mobile cinemas), which were brought to locales removed from the big cities, some of which were deprived of electricity, requiring the use of generators.

The crew of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano** was formed by people with little training and without any previous film experience. Its director and main filmmaker, Santiago Álvarez, was a man with a solid background in culture and politics. He studied Medicine, Philosophy and Spanish Literature at the Havana University; Psychology at the University of Columbia and English at the Jefferson School, both in New York. In the 50s, he was one of the founders of the *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo* (Our Time Cultural

Society), which reunited a group of young left-wing intellectuals. In those same years he joined the founding group of what would be ICAIC some years later, joining the likes of Alfredo Guevara, Julio García Espinosa and Tomás Gutiérrez-Alea.

With little artistic experience, at the age of 40, he assumed the direction of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano**, soon becoming its great creator and artist.

About the contribution Santiago Álvarez has made to the **Noticiero ICAIC Latinoamericano**, film critic and historian Derek Malcolm, from the British newspaper *The Guardian*, wrote: “working very fast and with technical equipment which any filmmaker would reject today for its complete obsolescence, he has made a series of films in the 60s and the 70s which hasn’t yet been surpassed nor as newsreels, nor as propaganda pieces, nor as brilliantly improvised film works”.

A veritable school for the young talented men who would later join the great family of Cuban filmmakers, the **Noticiero ICAIC Latinoamericano** represented for the new directors the unique opportunity to learn their craft at the same time as they depicted their country’s new reality. The **Noticieros**’ cameramen shot 47’778 min for the screen, which represents a yearly average of four feature-length films of two hours each, a record for an undeveloped country with no previous film industry.

The three first editions were dedicated to the trip of Cuban president Osvaldo Dorticós Torrado around Latin America, where he was received by warm demonstrations of support for the new and victorious Cuban Revolution.

The **Noticiero ICAIC Latinoamericano**, with Santiago Álvarez at his head, has travelled across over ninety countries around the world and shot natural disasters such as Santiago de Chile’s earthquake; historical moments like the Vietnam War, the events of Grenada, France during May of 68 or the Prague Spring of the same year, among others.

Other subjects depicted by the **Noticiero**: the daily life of little known countries such as Laos and Yemen; interviews of personalities from recent history such as Salvador Allende, Ho Chi Minh and Fidel Castro.

The **Noticiero ICAIC Latinoamericano** collaborated in and promoted the creation of other national newsreels in countries like Nicaragua (INCINE newsreel) and Panama (GECU).

This large collection of images and direct sounds of events that took place during the first years of the Cuban Revolution represents a unique historical document for the study and analysis of its process of political radicalisation. To name a few key moments of the new nation’s formation: the announcement of the nationalisation of the American telephone and electricity monopolies; the intervention of the foreign oil companies when they object to refine the Cuban raw oil; the nationalisation of the banks; the intervention of TV channels like CMQ and the film distribution companies; the popular demonstrations supporting the Cuban government against the lowering of the Cuban sugar quota imposed by the United States; the first Youth Conference in Cuba and the establishment of the money exchange laws.

The **Noticiero ICAIC Latinoamericano** was incorporated into the audiovisual patrimony of the Cinemateca de Cuba for its preservation and dissemination. Its negatives, 35mm copies, masters, negative duplicates, sound elements and outtakes are deposited in the vaults of the Cinemateca de Cuba.

Awards

Special editions, reports and documentaries made by the **Noticiero ICAIC Latinoamericano** were awarded several international prizes, of which: the Golden Dove, more than once, at the Leipzig Festival; the Golden Medal of the city of Genova; the Golden Peacock in New Delhi, India; the Golden Shell in San Sebastian, Spain; at the London Film Festival, at the Bilbao Documentary Film Festival in Spain; in Ireland; in Turin, Italy; in Viña del Mar, Chile; at the Film Festival of Oberhausen, Germany; in Kingston, Jamaica.

Its main director, Santiago Álvarez, has been awarded several times for the ensemble of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano**, such as the homage he received in acknowledgment of his work at the Mérida Film Festival, in Venezuela, which this year celebrates its 40th anniversary.

Bibliography

- 1.-AGRAMONTE, Arturo y CASTILLO, Luciano. Coordenadas del cine cubano 1. Publisher Oriente, Santiago de Cuba, 2001.
- 2.-AGRAMONTE, Arturo. Cronología del Cine Cubano. Publisher ICAIC, La Habana, 1965.
- 3.-ARAY, Edmundo. Santiago Álvarez, Cronista del Tercer Mundo. Publisher Cinemateca Nacional, Caracas, 1983.
- 4.-GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. Cine cubano de los sesenta: mito y realidad. Publisher Ocho y medio, Madrid, 2007.
- 5.-GONZÁLEZ, Reynaldo (coord.). Cinemateca de Cuba. Publisher Oriente, Santiago de Cuba.
- 6.-LABAKI, Amir. El ojo de la revolución: el cine urgente de Santiago Álvarez. Publisher Iluminuras, São Paulo, 1994.
- 7.-Cuadernos y folletos realizados por el Archivo Filmico de la Cinemateca de Cuba.
- 8.-Folletos y ediciones especiales, Archivos de la Empresa Audiovisuales ICAIC. 9.-Producciones del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos 19592004, ICAIC.
- 10.-Santiago Álvarez. Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1978. Inventory

From Number 1 to Number 1490 (see attached document). Three newsreels had double editions that were shown indistinctly, which brings the total number of editions to 1493. It must be added that the 3043 reels of outtakes must also be included in the inventory.

Technical conditions

A preliminary report of the technical conditions of the Cinemateca de Cuba's film archives was made in 2005. The report regarding the **Noticiero ICAIC Latinoamericano** was the following:

Original negative in 35mm

Existing titles: 1490; with acidity-grade: 474; mutilated: 475; in fair condition: 541. Total amount (in reels): 2980.

Positive Master in 35mm

Existing titles: 1444; with acidity-grade: 680; in fair condition: 764. Total amount (in reels): 1499.

Negative duplicates in 35mm

Existing titles: 180; with acidity-grade: 180. Total amount (in reels): 192.

Positive copies in 35mm

Existing copies: 1339. Losses: 151 (of the 1490 editions, the copies of 151 were lost). With acidity-grade: 163. In fair condition: 1176.

Outtakes (positive copies of the unused filmed material)

Total amount (in reels): 3043 (acidity-grade unknown).

In order to better understand these figures, it is necessary to explain that by “**with acidity-grade**”, it is meant that it is known that acid has penetrated the material (the so-called Vinegar Syndrome), but not to what degree; one of the first problems to be solved with the conservation of this film archive is precisely to know the exact degree of acidity of each material.

Similarly, by “**in fair condition**”, it is meant that the material is easily recoverable. The state of the 35mm duplicate negatives has been added, since if this material could be restored, the lost editions of the **Noticiero**

ICAIC Latinoamericano could probably be recovered.

For that same reason, the **outtakes**, which for artistic reasons were not used at the time, have been included. Today, for historical reasons, their content is of great value for the film archive.

Referees:

Michael Chanan: Academic. Critic, researcher and essayist with several books published on Latin-American cinema in general, and on Cuban films in particular. Board member of a committee created in London for the search of support to save Cuba's film heritage.

e-mail: m.chanan@roehampton.ac.uk

Edmundo Aray: Poet and filmmaker. Latin-American film researcher and essayist. His main themes are Latin-American Cinema and José Martí's work. Founder of the *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano* (New Latin-American Cinema Foundation FNCL) and member of its Board. Presently, member of the committee in support to save the Latin-American film heritage in Venezuela.

e-mail: edmundoray@yahoo.com.mx

Iván Trujillo. Biologist. Ex-director of the UNAM Film Archive (Universidad Nacional Autónoma de México), now Cultural Attaché to the Mexican Embassy in Cuba. Researcher and responsible for the rescue and restoration of a large number of Latin-American silent films. In charge of the FIAF's programme "School on Wheels" sponsored by Ibermedia.

e-mail: ivant71@gmail.com

Institutions:

Oficina de Santiago Alvarez

Director: Lázara Herrera González

23 No.1155, 3rd floor e/ 10 & 12. Vedado. Plaza de la Revolución Ciudad de La Habana 10400.CUBA.

Phone: (53)-7-8301548 e-mail: salvarez@icaic.cu

Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano

Ave. 212 & 31. La Coronela. La Lisa. Ciudad de La Habana. CUBA. Phones: (53)-72718141 / 2716364

General director: Alquimia Peña e-mail: fcine@cubarte.cult.cu fcine2001@yahoo.es

4. JUSTIFICATION FOR INCLUSION/ ASSESSMENT AGAINST CRITERIA

4.1 Is authenticity established?

Yes. It is registered in the Cinemateca de Cuba's Collection catalogue, and this has been so stated by ICAIC's vice presidency of Patrimony and Patrimony Direction, both from the Ministry of Culture.

4.2 Is world significance, uniqueness and irreplaceability established?

Yes. The editions of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano** are required world wide to be shown at international festivals as historical testimony; special screenings dedicated to the study of different Cuban and international topics are organised at film events or academic seminars; for commemorations such as the victory of the Vietnamese or as a unique document of Ernesto Che Guevara's presence in Congo, among others.

4.3 Is one or more of the criteria of (a) time (b) place (c) people (d) subject and theme (e) form and style satisfied?

a) Time

The editions of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano**, which span 30 years, represent the testimony of a whole memorable era, characterised by the world's growing bipolarisation, the independence wars of Africa's former colonies and the people's uprisings in Latin America and the Caribbean. The **Noticiero** constitutes a direct witness of Cuba's insertion, contradictions, crisis and successes in Latin America and in the world. The so-called Missile Crisis, documented by unique images and sounds, is a historical moment of international importance captured and preserved by the **Noticiero ICAIC Latinoamericano**.

Due to the era it depicted, the **Noticiero ICAIC Latinoamericano** is determinant to understanding the gestation of a Cuban identity and its particular vision of these crucial years of recent history.

b) Place

Besides Cuba, the **Noticieros** have travelled to several Latin-American countries, registering events also in Africa, Asia and Europe; in total, the technical crew of the **Noticiero** covered more than 90 countries in the world.

c) People

In its first stage, the editions of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano** were principally directed by its supervising director, Santiago Álvarez; very soon, directors from different generations joined the enterprise. For many of them, their passage at the **Noticiero** was a training ground for working in cinema.

The film crew of the first editions was as follows:

Director: Alfredo Guevara General Coordinator, editor and director: Santiago Álvarez Production Manager. Idelfonso Ramos Producers: Roberto León, Leonardo Zayas, Amparo Gómez, Humberto López and Nestor Pino. Camera: Jorge Herrera, Dervis Pastor Espinosa, Arturo Agramonte, Jorge Haydú, Luis Marzoa, Julio Simoneau, Pablo Martínez, Luis Costales, Harry Tanner and Iván Nápoles.

Later on, its main director was Santiago Álvarez and the other directors were: Tomás Gutiérrez Alea, Pastor Vega, Nicolás Guillén Landrián, Daniel Díaz-Torres, Miguel Torres, Octavio Cortázar, Jorge Fraga, Manuel Pérez Paredes, Fernando Pérez, Luis Felipe Bernaza, Rogelio Paris, Rolando Díaz, Rebeca Chávez, Francisco Puñal, Lázaro Buría, Idelfonso Ramos, Melchor Casals, Sergio Núñez, José Padrón, Hector Veitia, Vivian Argilagos, Irene López Kuchilán, Jorge Luis Sánchez.

d) Subject and theme

It has touched upon almost every subject, from national to international events: politics, history, culture, sports and even delicate topics on everyday national life, in a continuous attempt to establish a link between History and (small) stories.

e) Form and style

Under the supervision of Santiago Álvarez, a world-renowned documentary filmmaker, the **Noticiero ICAIC Latinoamericano** transformed the conventional medley of disconnected stories by joining them up in a unified, highly synthesised line of argument, transcending the traditional format of the chronicle by turning the newsreel into a mini-documentary. Very rapidly, Álvarez developed a modern and unique style, with an original use of the soundtrack and novel editing methods.

A predominant stylistic feature in Santiago Álvarez's large body of work — which he called *documentalurgy* — is an extraordinarily rhythmic mix of visual and aural forms, making use of everything that was within his reach (still photographs, feature film frames, cartoons, posters, newspapers, fragments of TV shows) and an incredible soundtrack which varies from rock, classical and popular music, sound effects, narrations and silence: all this with a good measure of irony and satire to convey the message.

4.4 Are there issues of rarity, integrity, threat and management that relate to this nomination?

As an historic and even artistic document, the **Noticiero ICAIC Latinoamericano** is the most complete document of the first thirty years of the Cuban Revolution. Furthermore, it is one of the few documents in its format that registered the 70s and the 80s, a time when world production of the great majority of newsreels was ceasing due to the supremacy of television.

The negatives, copies, dupe negatives and additional elements that constitute the **Noticiero ICAIC Latinoamericano** are deposited in the proper place, since the Cinemateca de Cuba values them highly. Throughout this year, its vaults will be undergoing renovations and air conditioning improvements thanks to the financial support of the Province of Andalusia and a special grant by Cuba's Ministry of Culture.

However, it is necessary to point out that after the Special Period –whose vastly negative impact on the Cinemateca de Cuba has been mentioned in item “1” (*Summary*)–, it was impossible to give continuity to the established policy of duplication and video and digital transfer due to a lack of funds. Of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano**, whose editions had been previously transferred in its entirety onto video (U-matic and VHS), only 12 VHS were preserved (from which the presented DVDs were made). For those reasons mentioned earlier, the collection requires immediate attention so that the processes of restoration and preservation can be performed, as well as the transfer onto digital media, so as to make the access to the document's contents available without having to manipulate the original materials.

5. LEGAL INFORMATION

5.1. Owner of the documentary heritage (name and contact details)

Cuban Institute on Cinematographic Arts and Industry (ICAIC). 1155 23rd Street, Vedado, Plaza de la Revolución, City of Havana, 10400. Cuba. Telephones: (53)-78382859 / 8382866.

5.2 Custodian of the documentary heritage

Cinemateca de Cuba. 1155 23rd Street, Vedado, Plaza de la Revolución, City of Havana, 10400. Cuba. Telephone: (53)-7-8382844

Manuel Herrera, Director -e mail: direcinema@icaic.cu Dolores Calviño, Vice-director -e mail: vicecinemateca@icaic.cu

5.3 Legal status:

a) Category of ownership

ICAIC is the sole owner of the patrimonial rights of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano**; within it, the Cinemateca de Cuba is responsible for the noncommercial exhibition and diffusion in the country and abroad.

b) Accessibility

When new digital copies are available, the Cinemateca de Cuba will be able to screen once again the editions of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano** in its exhibition halls or in its branches in the rest of the country; in cultural institutions like cine-clubs, cultural centres (the so-called *casas de cultura*), universities and art schools; for academic researchers, scholars and students requiring this document in facilities available for that purpose, and during special programs at festivals, exhibits and international tributes.

The present condition of these materials does not allow the widespread diffusion of the **Noticieros**; at the present time, a great effort is being made to gather the necessary support for the restoration, preservation,

duplication and digital transfer processes.

c) Copyright status

The Cuban Institute on Cinematographic Arts and Industry (ICAIC) is the legal owner of the copyright of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano**.

d) Responsible administration

Cuban Institute on Cinematographic Arts and Industry (ICAIC).

6. MANAGEMENT PLAN

6.1 Is there a management plan in existence for this documentary heritage?

The present situation of Cuba's film heritage as a whole is very delicate. The facts mentioned earlier in this project do not only affect the collection of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano**, indeed, they also affect the Cuban films in general as well as other documents such as photographs, posters and paper documents. For this very reason, the Cinemateca de Cuba has received funds from both the Cuban Government by means of the Ministry of Culture and the Spanish Province of Andalusia. With these grants, structural renovation works have begun at ICAIC's film laboratory and at the special conservation vaults where the prints, negatives, masters and dupe negatives of this document are preserved, all according to the strict conditions established by the International Federation of Film Archives (FIAF).

New air conditioning equipment has already been acquired, which will allow for adequate conservation conditions. The main aspects of this renovation project are to be concluded by mid-2009.

The general budget allocated by the Province of Andalusia (ca. 1 million Euros), whose project spans 3 years (2007-2009), doesn't include the restoration of materials since it's principally aimed at the redressing of the facilities (public works of the film lab and the Cinemateca's conservation vaults); purchase of air conditioning equipment; spare parts and equipment for the film lab; equipment and tools for revision; appropriate shelves for the storage of film rolls and other documents such as posters, photographs, film museum pieces and documents in general; upgrade of electronic equipment, i.e. computers, scanners and other equipment which are necessary for the creation of a digital database of the film heritage in its entirety.

This is the reason why ICAIC and the Cinemateca de Cuba aspire to obtain the inscription of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano** on the Memory of the World Register, since this should also contribute to the access to international funds for the execution of the management plan of restoration and duplication of materials, which entails the acquisition of film stock, plastic cans and cores, chemical products and equipment.

The International Film and Television School in San Antonio de los Baños, Cuba, (EICTV), is currently working in collaboration with the Cinemateca de Cuba towards the creation of a permanent Conservation Chair. This new department will be inaugurated in the second semester of this year, in celebration of the first international workshop on conservation and restoration. With the creation of this workshop, we pretend to gather renowned local and international specialists in conservation in Cuba, to, on the one hand, train Cuban archivists, and to re-establish the Cinemateca de Cuba's good working conditions in order to restore its film archives, on the other hand. The International Federation of Film Archives (FIAF), with its programme "School on Wheels", and the Latin Union have expressed interest in offering their support for the Workshop, in which the participants would work with the invited professors on the restoration of a number of editions of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano**.

Lastly, there are a number of international projects currently working towards making the **Noticiero ICAIC Latinoamericano** available to the larger public: Roehampton University (London) has applied for a large European grant, which would allow for the digitalisation and investigation of the large collection that constitutes the **Noticiero ICAIC Latinoamericano**. This primarily academic work would be done in collaboration with Ryerson University (Toronto) and would entail the publication of a catalogue with essays,

several documentaries on the **Noticiero** and a series of DVDs of the collection, thus making its access available in specialised libraries all over the world. However, this project requires the prior restoration of all the materials that constitute the **Noticiero ICAIC Latinoamericano**.

Report on current storage and custody of the materials.

The original negative of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano** is stored in special vaults at the Cinemateca de Cuba, which are in the process of being repaired. As for these conservation vaults, which are to be properly acclimatised, there is an action plan and equipment against fire, under the supervision and care of the Ministry of Interior's Direction of Protection Against Fire.

7. CONSULTATION

7.1 Details of consultation

The presentation of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano** to the Memory of the World Register is made by the Cuban Institute on Cinematographic Arts and Industry (ICAIC) as its sole owner. The proposal was analysed by the Memory of the World National Committee of Cuba and approved for the World Register Nomination.

PART B – SUBSIDIARY INFORMATION

8. ASSESSMENT OF RISK

8.1. Detail the nature and scope of threat to this documentary heritage (see 5.5)

The original negative of the **Noticiero ICAIC Latinoamericano** has acetate cellulose support. As it is known, when not conserved in adequate conditions of storage, the acetate-based material is attacked by the vinegar syndrome, a condition further worsened by Cuba's tropical climate. These factors render indispensable a rigid control of said storage conditions.

A table with the technical state of the document was included in item "3.2" (Identity and description of the documentary heritage), where the urgent need for restoration and preservation of the materials is indicated.

9. ASSESSMENT OF PRESERVATION

9.1 Detail the preservation context of the documentary heritage (see 3.3.)

Given the diversity of the existing materials (negative, master, dupe negative, positive print) correspondent to each edition, it is still possible to save the collection. However, it is important to note that all 16mm film duplicates, which were located in the same conservation vault, had to be discarded this year due to total decomposition.

PART C. LODGEMENT

This nomination is lodged by:

Dolores Calviño Valdés-Faully Vicedirector of the Cinemateca de Cuba