



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

TAINÁ CARVALHO OTTONI DE MENEZES

EXPERIMENTAÇÃO ESTÉTICA E ENGAJAMENTO POLÍTICO
NO CINEMA DOCUMENTAL DE SANTIAGO ÁLVAREZ

Niterói
2019

TAINÁ CARVALHO OTTONI DE MENEZES

EXPERIMENTAÇÃO ESTÉTICA E ENGAJAMENTO POLÍTICO
NO CINEMA DOCUMENTAL DE SANTIAGO ÁLVAREZ

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como Requisito de Qualificação para obtenção do Grau de Mestre.

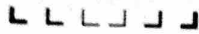
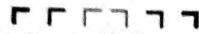
Linha de Pesquisa: História e Política

Orientador: Prof. Dr. FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚÑEZ

Niterói
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINEUFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa da mestranda TAINÁ CARVALHO OTTONI DE MENEZES, na forma em que se segue:

Aos 13 dias do mês de dezembro de dois mil e dezenove, às 14 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura 8, São Domingos - Niterói/RJ, instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **Tainá Carvalho Ottoni de Menezes** formada pelos seguintes professores doutores: Fabián Rodrigo Magioli Núñez (orientador) - Universidade Federal Fluminense, Elianne Ivo Barroso - Universidade Federal Fluminense, Ivan Capeller - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **"Experimentação estética e engajamento político no cinema documental de Santiago Álvarez"**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca o nível de pesquisa e domínio do assunto em uso para comentar para a banca a obra de S. Álvarez. Também destaca a abordagem sobre a análise estética dos filmes em estudo da sua contribuição sobre os mecanismos de produção. A banca aprovou "com louvor" e emitiu recomendação para publicação.

Assim, a banca considerou a aluna APROVADA (X) NÃO APROVADA ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Fabián Rodrigo Magioli Núñez, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Fabián Magioli Núñez

Fabián Rodrigo Magioli Núñez - UFF (Orientador)

Elianne Ivo Barroso

Elianne Ivo Barroso - UFF

Ivan Capeller

Ivan Capeller - UFRJ

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

M541e Menezes, Tainá Carvalho Ottoni de
EXPERIMENTAÇÃO ESTÉTICA E ENGAJAMENTO POLÍTICO NO CINEMA
DOCUMENTAL DE SANTIAGO ÁLVAREZ / Tainá Carvalho Ottoni de
Menezes ; FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚÑEZ, orientador. Niterói,
2019.
106 f. : il.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2019.
DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2019.m.88118274187>
1. Documentário (Cinema). 2. Montagem do filme
(Cinematografia). 3. Revolução Cubana, 1959. 4. Produção
intelectual. I. MAGIOLI NÚÑEZ, FABIÁN RODRIGO, orientador. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD -

AGRADECIMENTOS

A meu pai, pela torcida e por me ensinar a segurar firme no leme.

Ao professor Fabián Nuñez, pela confiança em mim depositada.

Aos professores Ivan Capeller, Elianne Ivo e Patrícia Saldanha, pelo conhecimento compartilhado e por todo o auxílio.

A Alice de Andrade, pela confiança, generosidade e por me apresentar de maneira mais íntima a Santiago Álvarez.

A Maria Julia Grilo e Jeronimo Labrada, pelo apoio, carinho e incentivo.

A Maria Alicia, Eduardo Arruda, Milena Sá, André Daher, Grazie Wirti, Ana Paula Gutierrez, Carolina Spiegel e Maurício Luz pela amizade e apoio moral.

A minha mãe, por toda ajuda, sempre.

A Angel, pela jornada paciente e palavras carinhosas.

A Mila, pela paciência amorosa e sorriso vital.

*Criar não é deformar ou inventar pessoas e coisas.
É estabelecer entre as pessoas e as coisas que existem, relações novas.*

BRESSON

RESUMO

A obra do documentarista cubano Santiago Álvarez ficou conhecida pelo forte conteúdo político-propagandístico em sintonia completa com os ideais da Revolução Cubana na construção de uma nova identidade nacional. Porém, alguns autores e críticos de cinema, com destaque para o brasileiro Amir Labaki, afirmam que aspectos formais de sua cinematografia ultrapassam o reconhecimento de seu mérito como cinecronista oficial do regime de Fidel Castro. Partindo do pressuposto de que a Revolução Cubana é um marco significativo para o *Nuevo Cine Latinoamericano*, movimento cinematográfico notabilizado pela experimentação de linguagem sustentada por uma atitude crítica anti-imperialista, esta pesquisa busca apontar questões formais de linguagem cinematográfica da produção de Álvarez, analisando a articulação de elementos heterogêneos como forma de criação de um discurso homogêneo de denúncia. Assim, serão estudadas as funções estética, narrativa, ideológica e emotiva da montagem, de maneira interdisciplinar, trabalhando, sobretudo, os conceitos de montagem dialética (Serguei Eisenstein), montagem ressonante (Chris Marker), montagem à distância (Artavazd Pelechian) e *détournement* (Guy Debord), além do papel da obra de Santiago Álvarez na luta pela “hegemonia político-cultural”, segundo concepções gramscianas. Os filmes analisados são: *Now* (1965), *Hanoi, Martes 13* (1967) e *L.B.J.* (1968).

Palavras-chave: Santiago Álvarez; documentário latino-americano moderno; montagem cinematográfica; Revolução Cubana; documentário político.

RÉSUMÉ

Le travail du documentariste cubain Santiago Álvarez était connu pour son fort contenu politique et de propagande en parfaite harmonie avec les idéaux de la Révolution Cubaine dans la construction d'une nouvelle identité nationale. Cependant, certains auteurs et critiques de cinéma, notamment le brésilien Amir Labaki, affirment que les aspects formels de sa cinématographie vont au-delà de la reconnaissance de son mérite en tant que cinéaste officiel du régime de Fidel Castro. En supposant que la révolution cubaine est une étape importante pour le Nouveau Cinéma Latino-Américain, un mouvement cinématographique connu pour son expérimentation du langage soutenu par une attitude critique anti-impérialiste, notre étude cherche à mettre en évidence les problèmes formels du langage cinématographique de la production d'Álvarez, en analysant la articulation d'éléments hétérogènes comme moyen de créer un discours homogène de dénonciation. Ainsi, les fonctions esthétiques, narratives, idéologiques et émotives du montage seront étudiées de manière interdisciplinaire, en travaillant surtout sur les concepts de montage dialectique (Serguei Eisenstein), de montage résonnant (Chris Marker), de montage à distance (Artavazd Pelechian) et de détournement (Guy Debord), en plus du rôle du travail de Santiago Álvarez dans la lutte pour «l'hégémonie politico-culturelle», selon les conceptions gramsciennes. Les films analysés sont: *Now* (1965), *Hanoi, Martes 13* (1967) et *L.B.J.* (1968).

MOT-CLÉS: Santiago Álvarez ; Documentaire Latino-Américain Moderne; Montage Cinématographique; Révolution Cubaine; Documentaire Politique.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Capítulo 1: A TRAJETÓRIA POLÍTICA E ESTÉTICA DO JOVEM SANTIAGO ÁLVAREZ.....	19
1.1 De como se construiu o futuro documentarista experimental-revolucionário.....	19
1.2 O despertar do interesse de Álvarez pela política e as primeiras experiências jornalístico-radiofônicas reveladoras de uma ousada linguagem cinematográfica.....	20
1.3 A experiência norte-americana e a denúncia do racismo plasmada no filme <i>Now!</i>	23
1.4 De volta a Cuba: uma nova experiência radiofônica e a participação de Álvarez na Sociedad Nuestro Tiempo.....	26
Capítulo 2: REVOLUÇÃO CUBANA E CINEMA DOCUMENTÁRIO.....	30
2.1 Por que o cinema?	32
2.2 A criação do Instituto Cubano da Arte e da Indústria Cinematográficas, o ICAIC.....	37
2.3 A eleição do documentário como gênero privilegiado na luta contra-hegemônica da Revolução Cubana.....	43
2.4 Santiago Álvarez, o “intelectual orgânico” que assume a direção dos <i>Noticieros Icaic Latinoamericanos</i>	48
Capítulo 3: EXPERIMENTAÇÃO ESTÉTICA E ENGAJAMENTO POLÍTICO NA OBRA CINEJORNALÍSTICA E DOCUMENTAL DE SANTIAGO ÁLVAREZ.....	56
3.1 Comentários sobre algumas categorias de montagem.....	60
3.1.1 Montagem intelectual ou dialética.....	60
3.1.2 Montagem à distância ou a contraponto.....	63
3.1.3 Montagem ressonante.....	64
3.1.4 <i>Détournement</i>	65
Capítulo 4: A MONTAGEM COMO ATO POLÍTICO CONTRA A FIGURA DE LYNDON JOHNSON: ANÁLISE FÍLMICA DE <i>NOW</i> (1965), <i>HANOI, MARTES 13</i> (1967) E <i>LBJ</i> (1968).....	68
4.1 <i>Now</i> (1965)	68
4.2 <i>Hanoi, Martes, 13</i> (1967).....	74
4.3 <i>LBJ</i> (1968).....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS.....	103

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

Figura 1:	Fotogramas retirados do filme <i>Ciclón</i> (1963)	22-23
Figura 2:	Cartela final dos créditos de <i>Hanoi, Martes 13</i> (1967). Texto da narração: José Martí, 1889.....	26
Figura 3:	Álvarez e a animação em que Tio Sam é atingido por um guerrilheiro cubano. (<i>Noticiero ICAIC Latinoamericano</i> , n. 1000, 1980).....	39
Figura 4:	Cartelas iniciais de <i>Despegue a las 18:00</i> . Santiago Álvarez (1969)	56
Figura 5:	Unidade móvel do ICAIC	57
Figura 6:	Créditos iniciais de <i>Now</i> (1965)	69
Figura 7:	Fotogramas de <i>Now!</i> (1965)	73
Figura 8:	Prólogo de <i>Hanoi, Martes 13</i>	83-84
Figura 9:	Créditos de <i>L.B.J.</i> (1968).....	86
Figura 10:	Fotogramas do prólogo de <i>L.B.J.</i> (1968).....	90
Figura 11:	Epílogo de <i>L.B.J.</i>	96

LISTA DAS SIGLAS

CIA	Central Intelligence Agency (Agência Central de Inteligência)
FAR	Forças Armadas Revolucionárias
ICAIC	Instituto Cubano da Arte e Indústria Cinematográficas
M26/7	Movimiento 26 de Julio (Movimento 26 de julho)
MINED	Ministério da Educação
PCC	Partido Comunista de Cuba
PSP	Partido Socialista Popular
RDA	República Democrática Alemã

INTRODUÇÃO

O cineasta cubano Santiago Álvarez (08/03/1919 – 20/05/1998) pode ser considerado como um dos casos mais prolíficos do cinema latino-americano moderno. Sua obra ficou conhecida pelo forte conteúdo propagandístico da Revolução Cubana e pelo valor histórico da cobertura, muitas vezes pioneira, de outros movimentos revolucionários na África, Ásia, Europa e, principalmente, na América Latina. Seus documentários possuem certamente um caráter panfletário, no entanto acredita-se que a riqueza estético-formal de seus filmes transcende a circunstância imediata que marcou sua criação. Uma grande variedade de técnicas desenvolvidas por Álvarez, ou apropriadas por ele e utilizadas de maneira atípica, envolvendo a utilização de diversos tipos de materiais visuais e sonoros, marcam sua ousada e inovadora linguagem cinematográfica.

A obra de Santiago Álvarez nasce com o triunfo da Revolução Cubana, a partir da criação, ainda em 1959, da primeira instituição cultural do governo revolucionário, o Instituto Cubano da Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC), que centralizaria e controlaria a produção cinematográfica nacional nos âmbitos artístico, econômico e político. A atuação de Álvarez no ICAIC foi de grande importância para a propagação dos ideais revolucionários e para o desenvolvimento de uma cinematografia nacional. Álvarez coordenou e dirigiu a produção dos *Noticieros ICAIC Latinoamericanos*, cinejornais que trouxeram, semanalmente, durante trinta anos (de 1960 a 1991), as atualidades da Revolução. A obra cinejornalística de Álvarez dentro do ICAIC se destaca prontamente pela amplitude: são 600 edições dirigidas por ele, de um total de 1.493 edições realizadas sob sua coordenação geral, sendo que trinta dessas edições tornaram-se documentários, muitos deles premiados nacional e internacionalmente.

As equipes dos *Noticieros* filmaram guerras, guerrilhas e insurreições, documentaram a evolução do socialismo dentro e fora da ilha, retrataram diversas personalidades da história da esquerda internacional da segunda metade do século XX, reuniram material de arquivo de outros países sobre importantes temas da atualidade mundial para reutilizá-lo em suas edições: a singularidade e o valor dessa coleção fizeram-na merecer a inscrição no Registro da Memória do Mundo da Unesco em 2009.

O trabalho de Álvarez é muitas vezes comparado ao do célebre documentarista soviético Dziga Vertov, que assim como ele desenvolveu sua carreira em plena euforia revolucionária. Os dois iniciaram sua produção produzindo cinejornais – os *Noticieros* para Álvarez e o *Kino-*

Pravda para Vertov – e buscavam por meio do cinema revelar os fenômenos históricos e materiais a fim de despertar a consciência de classe das massas.

Em suma, eles enxergavam com clareza a função social do cinema (tema caro para a escola documental griersoniana inglesa), de revelar e educar as massas. Logo, o caráter pedagógico foi premissa basilar para o desenvolvimento de ambas as cinematografias, mergulhadas em processos revolucionários. Ademais, há coincidências biográficas que aproximam os dois cineastas: ambos estudaram medicina (mas abandonaram o curso) antes de atuar na área de cinema; os dois trabalharam com áudio (Vertov estudou eletroacústica e Álvarez trabalhou numa rádio); e nenhum dos dois tinha feito cinema antes da revolução em seus países.

Contudo, embora os dois se baseassem vigorosamente na montagem, os métodos para atingir tal objetivo percorreram caminhos específicos. A montagem vertoviana se apoia nas imagens captadas pela câmera, o que, segundo o documentarista soviético, possui aptidões que o ser humano não tem para perceber a realidade. Esse pressuposto é elucidado pelo próprio documentarista quando diz: “Eis o ponto de partida: utilizar a câmera de filmar como um olho muito mais perfeito do que o olho humano para explorar o caos dos fenômenos visíveis que enchem o espaço” (VERTOV, 1972)¹ Para o soviético, a câmera é capaz de penetrar e captar a realidade de maneira muito mais precisa que o olho humano, possibilitando que o cinema revele a verdade do mundo. Mas não se trata de um empirismo radical. É a montagem, ou os intervalos entre um movimento e outro, que possibilita a Vertov organizar as imagens do mundo, captadas de maneira acurada pela máquina, e assim, interpretar cinematograficamente os fatos, tornando visível o invisível. “Me libero das fronteiras do tempo e do espaço, organizo como desejo cada ponto do universo” (VERTOV, 1972). Já em Álvarez a montagem parte de material imagético (e sonoro – algo perseguido por Vertov precocemente, mas não alcançado) de origens variadas. Podemos dizer que o método alvareziano se distancia do vertoviano ao não se apoiar essencialmente nas imagens captadas pela câmera. Álvarez cria imagens ou se apropria de imagens preexistentes quando não pode filmá-las – o que inclui, por exemplo, recortes de revistas, desenhos animados, fotoanimação, extratos de filmes hollywoodianos e músicas pirateadas por antenas parabólicas, entre outros. É através do trabalho minucioso de

¹ Vertov é autor de numerosos textos reflexivos sobre sua produção cinematográfica, mas não publicou nenhum livro em vida. Seus textos eram publicados nos jornais de esquerda da época, como o *Pravda* e a revista *LEF* (editada inicialmente por Vladimir Maiakovski e Osip Brik). Em 1966, publica-se uma antologia reunindo seus textos, depois traduzida para o francês pelo Cahiers du Cinéma em 1972, sob o título de *Articles, Journaux, Projets* (UGE. Paris, 1972). O trecho citado é uma passagem do texto intitulado: *A Cine-sensação do mundo*, do manifesto *Kinoks-Révolution*, encontrado nos textos citados do Cahiers du Cinéma.

montagem que o cubano articula todo esse material, muitas vezes ressignificando-o, criando assim uma linguagem específica por ele desenvolvida. Assim, podemos dizer que enquanto Vertov se apoia em um método estético-científico (ao inter-relacionar o discurso “cientificista” do marxismo-leninismo com as vanguardas artísticas modernistas dos anos 1910 e 1920, como o Futurismo e o Construtivismo) para revelar a verdade histórica do mundo, Álvarez se apoia em um método artístico (a princípio é paradoxalmente influenciado, entre outras vertentes artísticas, pela *Pop Art* e pela publicidade capitalista, mas utiliza essas linguagens para denunciar a ideologia consumista-imperialista) para alcançar os mesmos objetivos.

Ao desenvolver seu cinema, Álvarez está em consonância com as vanguardas do cinema moderno. Cria um novo espectador, ativo, que participa da construção do sentido do filme. Crítico ao regime tradicional de representação, busca sobretudo “denunciar o maquinário da dominação social, para dar armas novas aos que o enfrentam” (RANCIÈRE, 2017, p. 34). Elabora procedimentos para suscitar formas de consciência e “energias voltadas para um processo de emancipação” (Idem). O cineasta cubano compreendia que para atingir seus objetivos políticos, de convocar as massas a participar do processo revolucionário em andamento, seus filmes deveriam educar e informar, porém, sem negligenciar a dimensão passional da sétima arte. Era preciso tecer estratégias de denúncia e, ao mesmo tempo, de controle dos afetos populares.

Desta forma, a obra de Álvarez rompe, por um lado, com os moldes clássicos do cinema imperialista, imbricado por uma ideologia que inverte, dissimula e mistifica a realidade. Afasta-se da forma narrativa deste regime de representação, calcado no drama burguês, no qual o princípio da montagem transparente se apoia na aparente evidência do mundo, respeitando as continuidades e as relações lógico-causais que o organizam. Em Álvarez, a montagem abre espaço para uma criação que não procede de forma mimética, baseada em uma articulação descontínua dos planos, ao contrário, busca demonstrar relações entre aspectos da realidade em geral não confrontados e organizar significações que não fossem óbvias, possibilitando “construir um mundo cujo fluxo já não basta abandonar-se” (AMIÉL, 2010, p. 49).

Por outro lado, a montagem em Santiago Álvarez apela para a emotividade dos espectadores. Mas a emoção é lograda não pelo engodo ilusório, mas sim pela revelação dos processos históricos, a partir do ponto de vista dos oprimidos. Trata-se da emoção que nasce do desfrute do conhecimento. Embora o objetivo último fosse chegar à razão e à compreensão intelectual dos fatos, o movimento que se fazia deveria partir, segundo o cineasta cubano contemporâneo de Álvarez, Tomás Gutiérrez Alea, “da imagem ao sentimento” e “do sentimento à ideia” (2009) uma concepção dialética do cinema que envolve gozo estético e revelação da verdade. Assim, Álvarez buscou trabalhar as emoções de modo a

guiá-las no caminho do despertar das consciências e emancipar os espectadores.

Na defesa da ideia de que as emoções devem ser trabalhadas de maneira que possam ser articuladas a uma racionalidade que dê conta dos processos histórico-materiais, propomos fazer uma aproximação da concepção cinematográfica de Santiago Álvarez com o pensamento político de Antônio Gramsci. Entendendo que a obra de Álvarez buscava canalizar os sentimentos difusos das massas para um projeto de poder revolucionário, podemos dizer que seu cinema desempenha uma função próxima à do partido político e do sindicato que, segundo Gramsci, são importantes aparelhos de hegemonia, com o objetivo atribuir conteúdo político a um sentimento popular. É a partir de *O príncipe* de Maquiavel – em que o autor reconhece a importância política fundamental da paixão – que Gramsci cria a categoria de “príncipe coletivo”, para designar o partido político e o sindicato. No entanto, Gramsci, apesar de ter morrido antes da disseminação massiva dos meios de comunicação, como a televisão, por exemplo, já via na mídia, especialmente no rádio e no jornal, esse potencial de aparelho de hegemonia, organizador da cultura, capaz de criar e orientar determinadas visões de mundo. Assim, entendemos que a obra cinejornalística e documental de Álvarez, altamente difundida em Cuba no momento de transição do regime capitalista para o socialista, ao trabalhar dialeticamente paixão e razão para criar uma nova visão de mundo popular, imprescindível para a formação de uma cultura socialista, cumpre um papel próximo ao dos ‘príncipes coletivos’ de Gramsci, ou seja, torna-se também um poderoso aparelho de hegemonia.

Neste trabalho dialético, de ruptura e continuidade com o modelo de representação cinematográfico anterior à Revolução Cubana, é importante ressaltar que as tendências estilísticas adotadas pelo cinema cubano, do qual, nos anos 1960, Santiago Álvarez foi um dos principais expoentes, rejeitariam também a adoção da estética oficial soviética, i.e., o realismo socialista. Para os jovens cineastas do ICAIC, o realismo socialista, que por definição deveria ser “realista na forma” e “socialista no conteúdo”, não deveria ser uma opção, justamente por separar a forma do conteúdo. Para os cubanos, essa estética figurativa e descritiva negligenciava a capacidade intelectual e afetiva dos espectadores. Os cubanos acreditavam que deveriam desenvolver uma cinematografia que fosse revolucionária pelos procedimentos formais, ou seja, a forma do filme deveria ser conteúdo em si. Propunham-se a criar um cinema reflexivo, que provocasse o pensamento crítico e convocasse os espectadores a participarem da construção significativa do filme. Desta maneira, além do neorealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, serão as concepções teatrais de Bertolt Brecht, o qual defende o distanciamento crítico, e as concepções cinematográficas de Eisenstein, defensor da identificação emocional (mas também com o objetivo de despertar a consciência de classe) as metas adotadas e reelaboradas como caminho para o desenvolvimento de uma cinematografia cubana revolucionária.

Álvarez desenvolve uma série de dispositivos, incorporados pouco a pouco em sua cinematografia, capazes de comover o espectador, capturar a atenção, por meio da aproximação afetiva, para conduzi-lo, mediante o estranhamento, ao caminho da reflexão. Dentre tais dispositivos, pode-se destacar uma inusitada articulação na montagem de imagens heterogêneas, provenientes de diversas fontes, com um potente trabalho de edição de som, e a utilização, pela primeira vez em noticiários filmicos e documentais, de músicas com grande força expressiva e que faziam parte da estrutura dos filmes.

Portanto, em linhas gerais, pode-se admitir que, de acordo com o contexto da década de 1960, em que o cinema latino-americano vinha sendo influenciado esteticamente sobretudo pelo Neorrealismo italiano, surge algo inovador em relação às práticas cinematográficas e a maneira de abordar a realidade. A hipótese central do presente trabalho pressupõe que a obra do documentarista cubano Santiago Álvarez inovou, influenciando o documentário latino-americano produzido a partir dos anos 1960, não somente por seu assumido conteúdo ideológico e propagandístico dos ideais revolucionários, mas principalmente por suas invenções estético-formais. Assim, considerando os objetivos centrais da obra de Santiago Álvarez, i.e., discutir os interesses sociais, despertar as consciências e convocar as massas ao engajamento político, a pesquisa tem como objetivo geral investigar os procedimentos formais de seus filmes (notadamente a montagem visual e sonora) para suscitar efeitos narrativos, estéticos e ideológicos.

A pesquisa será dividida em duas partes estruturantes: a primeira, que abarca os dois primeiros capítulos, tem por objetivo pensar a constituição de Santiago Álvarez como cineasta revolucionário, assim como o lugar que sua obra ocupa na construção de uma nova subjetividade cubana, revolucionária, imprescindível para a transformação radical da sociedade após o triunfo da Revolução. Já a segunda parte, que contém os capítulos 3 e 4, tem por objetivo estudar os procedimentos formais desenvolvidos por Álvarez, sobretudo a montagem de imagem e som, visando provocar efeitos narrativos, estéticos e ideológicos. Busca através de análise filmica identificar os efeitos de significação elaborados por uma colagem intelectual, que compõe a estética do que o documentarista cubano chamou de “*documentalurgia*”, ou seja, uma dramaturgia documental, baseada em uma montagem ao mesmo tempo discursiva e emotiva, capaz de atribuir conteúdo teórico-revolucionário e mobilizar as paixões das massas, canalizando para o desenvolvimento do projeto socialista. Com as análises filmicas serão traçados paralelismos com diferentes teorias de montagem desenvolvidas por outros cineastas e/ou teóricos, buscando sempre identificar as inovações formais de Santiago Álvarez.

O primeiro capítulo aborda a constituição do documentarista revolucionário. Busca

compreender os caminhos que o levaram, já com 40 anos de idade, a se dedicar à realização cinematográfica. Estuda, de maneira breve, a biografia do cineasta, enfocando a formação intelectual e orientação política que forjariam o “cinecronista” oficial do regime de Fidel Castro e um dos principais documentaristas da América Latina. Dentre os autores fundamentais para desenvolver este capítulo, podemos destacar o ensaísta e cineasta venezuelano Edmundo Aray, o crítico brasileiro Amir Labaki e o pesquisador e escritor cubano Larry Morales.

O segundo capítulo parte das concepções desenvolvidas pelo filósofo, jornalista e político italiano Antônio Gramsci para pensar a criação do ICAIC e os motivos que levaram a instituição a contratar o intelectual militante Santiago Álvarez, sem qualquer tipo de formação e/ou experiência cinematográfica anterior, como cineasta da instituição. Aborda, ainda, a eleição do documentário como gênero privilegiado na luta pela hegemonia político-cultural na ilha, assim como a criação dos *Noticieros ICAIC Latinoamericanos* e seu trabalho dialético, de continuação e ruptura de uma tradição cinejornalística arraigada no seio da sociedade cubana. Outros autores, centrais para a construção dessa parte são a pesquisadora brasileira Mariana Villaça, o crítico cubano Joel del Río, o cineasta cubano, colaborador de Santiago Álvarez, Manuel Pérez, e o crítico e professor cubano Juan Antonio García Borrero.

O terceiro capítulo introduz aspectos gerais da cinematografia de Santiago Álvarez, apontando para o desenvolvimento dos dispositivos fílmicos que caracterizam a *documentalurgia* de sua obra como algo inovador, revolucionário, em relação à linguagem do documentário. Para tanto, parte-se das concepções de montagem dialética (Vertov e Eisenstein), montagem ressonante (Chris Marker), montagem à distância ou contrapontística (Artavazd Pelechian) e *détournement* (Guy Debord) para apreender os efeitos das estratégias de reutilização, articulação e ressignificação de um material diverso.

O quarto e último capítulo analisa os aspectos estéticos do *corpus – Now* (1965), *Hanoi, Martes 13* (1967) e *L.B.J.* (1968) –, enfocando o uso de técnicas variadas, como a fotomontagem e a animação, a pirataria imagética e sonora, a articulação de elementos heterogêneos na montagem, o experimentalismo sonoro e seus efeitos narrativos. As noções de montagem apontadas no terceiro capítulo, direcionam as análises para se pensar as relações da montagem dialética e simbólica, reveladas nos filmes, com as intenções políticas de Santiago Álvarez.

Metodologicamente, pode-se sinalizar que a pesquisa bibliográfica, assim como entrevistas realizadas pela autora com alguns colaboradores de Santiago Álvarez em Cuba, em outubro de 2018, juntamente com as análises fílmicas, podem servir de base para futuros estudos dos aspectos formais e de intencionalidade política da obra de Santiago Álvarez.

Em relação à análise fílmica, a presente pesquisa trabalha identificando primeiramente os temas abordados e verificando os cenários político, econômico, social e tecnológico em que

os mesmos foram produzidos; em seguida, procura-se identificar os diferentes recursos narrativos e emotivos trabalhados na montagem das três obras que compõem o *corpus*.

Capítulo 1

A TRAJETÓRIA POLÍTICA E ESTÉTICA DO JOVEM SANTIAGO ÁLVAREZ

1.1 DE COMO SE CONSTRUIU O FUTURO DOCUMENTARISTA EXPERIMENTAL-REVOLUCIONÁRIO

Santiago Álvarez foi um rebelde sem pausa. Traçou seu caminho de maneira que pudesse, ainda que tardiamente, reivindicar seu lugar na vanguarda dos homens que transformariam a maneira de interpretar e conceber a História. Um homem com uma aguçada capacidade de tocar corações e iluminar consciências. Hoje, sua obra constitui um acervo da maior importância, tanto do ponto de vista histórico, sociológico ou político, como de uma perspectiva cinematográfica, revelando inovações técnicas e estéticas avançadas para seu tempo. Álvarez foi um daqueles cineastas que “nos anos sessenta, insistiram em mudar o mundo”, mas que não esconde “o desejo de experimentar com a linguagem e dar às notícias uma textura capaz de garantir a longevidade além da precisão do fato” (GARCÍA BORRERO apud PARANAGUÁ et al., 2003, p. 156). A ousada experimentação formal garantiu-lhe o reconhecimento da comunidade cinematográfica internacional. Jean-Luc Godard, por exemplo, presta-lhe homenagem em suas *História(s) do cinema* (1998), oferecendo uma dedicatória ao documentarista cubano. Algumas de suas produções decerto se encaixam no rol da história do cinema que contempla as rupturas e inovações na linguagem. No entanto, não se pode tratar as questões estético-formais de maneira separada do cunho político-propagandístico. Afinal, sua produção cinematográfica “não apenas toma partido, como nasce dele” (LABAKI, 1994, p. 16-17).

O cinema de Álvarez exerceu importante papel na divulgação dos ideais revolucionários e na formação de uma nova subjetividade cubana, indispensáveis para a construção do socialismo na ilha. A audácia formal associada a uma linguagem carregada de sarcasmo e ironia, assim como a capacidade de comoção, conquistaram o público cubano de modo a contribuir para canalizar as emoções de um povo revolucionário para um projeto de poder. É esse amalgama dialético, de intenções político-conteudísticas e comoventes experimentações formais que revela a sagacidade de Álvarez, levando-o a atingir de maneira acertada seus objetivos políticos, ao menos nesta fase inicial de implementação do socialismo em Cuba, estudada aqui por nós.

“No solamente con poseer los medios de comunicación es que se cumple con el objetivo de ayudar a forjar una nueva sociedad”,² disse Santiago Álvarez certa vez. E complementamos: é preciso toda uma vida de constância, coerência e dedicação ética, ainda que esta dedicação esteja atrelada a diferentes práticas. Certamente, foi por meio do cinema que Álvarez encontrou seu modo de expressão mais eficaz de atuação no mundo, sem trair seus objetivos políticos, no entanto, começou sua prolífica carreira cinematográfica apenas após o triunfo da Revolução Cubana e a criação do Instituto Cubano de

² “Não apenas por possuir os meios de comunicação que se atinge o objetivo de ajudar a criar uma nova sociedade” (tradução livre).

Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC). Antes disso, dedicou-se, entre outras coisas, à tentativa de estudar medicina e a serviços braçais nos Estados Unidos – que incluiu o trabalho em uma mina de carvão. Nas palavras de José Massip³: “*Se fue a los Estados Unidos y trabajó en una mina de carbón y se convirtió en minero, porque Santiago podía transformarse de un estudiante rebelde en un minero disciplinado*”.⁴ O “estudante rebelde” se dedicou também à militância de esquerda, participando intensamente das atividades sindicais e ao trabalho como arquivista de discos de uma rádio cubana.

Acreditamos que lançar luz sobre as atividades realizadas por Álvarez antes da Revolução nos ajudará a entender sua formação ideológica e a construção de seu complexo e singular estilo cinematográfico. Assim, este primeiro capítulo vai se dedicar à biografia de Santiago Álvarez, com foco no percurso que o levou tardiamente, já com 40 anos de idade, mas sem qualquer tipo de formação cinematográfica, a se iniciar e se dedicar, até o fim da vida, à produção de cinejornais e de documentários difusores dos ideais revolucionários em Cuba e o desejo, desde cedo, de experimentar com a linguagem cinematográfica. Partimos, sobretudo, de duas longas entrevistas concedidas por Álvarez e publicadas em dois livros. A primeira, ao crítico brasileiro Amir Labaki e publicada em *O olho da Revolução: o cinema urgente de Santiago Álvarez*, em 1994; e a segunda, concedida ao pesquisador cubano Larry Morales e publicada em *Santiago Álvarez, Cronista del Alba*, em 2003.

Com a revisão bibliográfica empreendida para este estudo, buscaremos compreender como se forjou a formação intelectual e política de Álvarez a ponto de torná-lo, segundo Edmundo Array (1983), o cinecronista oficial da Revolução Cubana, assim como as influências e experiências estéticas que constituiriam a singularidade artística do documentarista.

1.2 O DESPERTAR DO INTERESSE DE ÁLVAREZ PELA POLÍTICA E AS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS JORNALÍSTICO-RADIOFÔNICAS REVELADORAS DE UMA OUSADA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Começamos então do começo. Pode-se dizer que o nascimento de Álvarez guarda em si o simbolismo de sua urgência revolucionária. Ele veio ao mundo na Habana Vieja, no dia 8 de março, dia internacional da mulher, de um 1919 marcado pelas lutas operárias em Cuba. Na primeira década do século XX, Cuba dava seus primeiros passos republicanos, no entanto, vivia sob domínio político, econômico e cultural dos Estados Unidos. A independência de Cuba da Espanha, como veremos com mais detalhes no capítulo 2, fora afanada pelos EUA. As primeiras décadas do período republicano da ilha caribenha (1902-1959) foram marcadas por um capitalismo dependente, com forte exploração das classes desfavorecidas e uma série de intervenções militares estadunidenses. O descontentamento

³ José Massip, cineasta cubano e colaborador de Santiago Álvarez em diversos *Noticieros ICAIC Latinoamericano*, em entrevista concedida a Alice de Andrade para o filme *Memória cubana*, 2009.

⁴ “Foi para os Estados Unidos e trabalhou numa mina de carvão e se converteu em mineiro, sim, porque Santiago podia se transformar de um estudante rebelde em um mineiro disciplinado” (tradução livre).

popular e o exemplo soviético impulsionaram o proletariado a organizar as reivindicações de classe. O período abraça as grandes greves de 1918, 1919 e 1920, que reforçam a unificação ideológica e política da classe operária, até então dividida e influenciada pelas mais diversas tendências, com predomínio do anarquismo e do anarcossindicalismo. Em 1920 é criada a Confederación Nacional Obrera de Cuba, a primeira central sindical cubana e, em 1925, nasce o primeiro partido marxista-leninista cubano, o Partido Comunista de Cuba (PCC) (FERNANDEZ, 1994). Assim, o dia internacional da mulher, em 1919, foi de forte agitação nas ruas de Havana, consequência de uma greve geral dos transportes. Como prenúncio da necessidade de Álvarez em testemunhar as lutas revolucionárias, seu nascimento acontece ainda na ambulância, a caminho do hospital!

Santiago Álvarez se tornaria o que Gramsci chamou de ‘intelectual orgânico’, não apenas por se identificar com as classes desfavorecidas, para as quais estaria a serviço com todo um trabalho intelectual dentro do vindouro ICAIC, como por se originar delas – seu pai era vendedor de suprimentos para um supermercado e sua mãe, para complementar a escassa renda familiar, trabalhava como lavadeira. A origem popular o obrigou a trabalhar desde cedo. Em 1935, aos 16 anos, Álvarez foi empregado como aprendiz de taquígrafo em uma gráfica. Cursava o secundário noturno para poder trabalhar durante o dia (LABAKI, 1994). Nesta época, o jovem Santiago já começava a dar sinais de que se interessaria pela política. Lia algumas publicações sobre marxismo que chegavam a Cuba: a revista argentina *Claridad* e periódicos sobre a Revolução Mexicana e as reformas do governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940), tais como a reforma agrária (originalmente planejada por Emiliano Zapata) e a nacionalização do petróleo.

Por conta do trabalho na gráfica, integrou o sindicato desta categoria e participou pela primeira vez de uma greve, quando foi preso por algumas horas e demitido do emprego (MORALES, 2003). Era um período de grande repressão das forças motrizes do processo revolucionário. Em janeiro de 1933, Cuba sofre um golpe de Estado que leva ao poder o governo que ficou conhecido por Caffery-Batista-Mendieta, ou seja, do presidente Carlos Mendieta, do embaixador dos EUA Jefferson Caffery, e do chefe do Exército Fulgêncio Batista. Mas Álvarez não se deixaria intimidar durante esse período – ele alugava uma hora de rádio, aos domingos de manhã, na CMBZ Salas, para levar ao ar o programa dirigido ao público jovem *Una antena de cultura al servicio de la juventud*, inspirado na ideologia anti-imperialista de Julio Antonio Mella e Antonio Guiteras Holmes⁵ e pago com o dinheiro de anunciantes. O programa era dividido em quatro tópicos: juvenis, esportivos, científicos e sexuais. Pela primeira vez em Cuba, temas áspers, como questões sexuais, eram discutidos. Nas palavras de Álvarez:

Me lembro das cartas e telefonemas que recebíamos nos dizendo horrores. Como era possível falar sobre sexo no rádio, como não nos proibiam? Líderes católicos fizeram

⁵ Julio Antonio Mella (1903-1929) foi um dos fundadores do Partido Comunista, assassinado pela ditadura em 1929, e Antonio Guiteras Holmes (1906-1935), o principal responsável pela criação do Diretório Estudantil Universitário. Ambos eram importantes lideranças dos movimentos estudantis antiditatoriais em Cuba. Cf. AYERBE, Luis Fernando. *A Revolução Cubana*. São Paulo: Unesp, 2004, p. 23.

campanha contra nós. Ficamos muito surpresos que nossa juventude não tivesse acesso ao conhecimento científico que ajudaria a moldar uma mente livre de tabus, preconceitos e frustrações. (ÁLVAREZ apud LABAKI, 1994, p. 34, tradução nossa)

Nota-se, com esse episódio do programa de rádio, como Álvarez já revela um caráter ousado e o desejo de provocação, coisas que, à época, estavam associadas às inquietações emancipatórias da juventude cubana.

Ao terminar o curso secundário, em 1938, Álvarez ingressou na faculdade de medicina. Decidira deixar de trabalhar para se dedicar aos estudos, mas a situação se tornou difícil de ser sustentada, pois mal tinha dinheiro para investir no curso já que a matrícula e os livros eram bastante caros. Além disso, houve uma greve que se estendeu por mais de um ano. Álvarez decidiu abandonar a faculdade aos 19 anos para ir trabalhar nos Estados Unidos. Em suas palavras: “A greve durou um ano, não resolviam o problema. Eu tinha deixado o trabalho. Não trabalhava nem estudava. Me preocupava não fazer nem uma coisa nem outra” (ÁLVAREZ apud MORALES, 2003, p. 35, tradução nossa). “Me cansei de estar em Cuba sem fazer nada, então fui para os Estados Unidos tentar ‘fortuna’, como se dizia antigamente” (ÁLVAREZ apud LABAKI, 1994, p. 23). Mais tarde, Álvarez revelaria a frustração que carregou por toda a vida de ter abandonado a faculdade de medicina: “eu realmente queria me tornar pediatra” (Idem, *ibidem*). Por esta razão, ele expressa em seus filmes o amor que sentia pelas crianças. Em *Ciclón* (1963), por exemplo, documentário de curta-metragem sobre o furacão Flora que devastou Cuba naquele ano, muitos planos de crianças foram filmados e inseridos na montagem, demonstrando a confiança que ele depositava na força expressiva e comovente de uma criança em sofrimento.





Figura 1: Fotogramas retirados do filme *Ciclón* (1963).

1.3 A EXPERIÊNCIA NORTE-AMERICANA E A DENÚNCIA DO RACISMO PLASMADA NO FILME *NOW!*

Mal chegou aos EUA, pôde experimentar situações que revelariam o que aquele país significaria em definitivo para ele. As vivências que teve em sua aventura estadunidense seriam levadas para o cinema anos mais tarde. Em entrevista a Amir Labaki, Álvarez conta, por exemplo, que, chegando em Miami, tomou um ônibus para Nova York. Aos poucos foram entrando no veículo muitos negros do sul do país, até que uma mulher subiu com o filho nos braços e ficou em pé sem ter lugar para sentar. Santiago, então, lhe ofereceu o lugar, mas foi recriminado pelos demais passageiros. Ofereceu-se a segurar o bebê (revelando mais uma vez carinho pelas crianças), mas foi insultado pelos passageiros brancos do ônibus! Ele disse: “Vão ter que me matar para arrancar esse negrinho do meu colo” (ÁLVAREZ apud LABAKI, 1994, p. 25), mas a mulher se desesperou, pegou o filho e desceu do ônibus. Naquela época havia uma lei, que Álvarez desconhecia, conferindo aos negros o direito de sentar apenas nos dois últimos bancos dos ônibus. Ele não se esqueceria desta situação e elaboraria seus sentimentos para plasmar anos mais tarde em seu emblemático filme de denúncia contra o racismo, *Now!* (1965).

Chegando a Nova York, em pleno inverno e com apenas cinco dólares no bolso, buscou abrigo em um dormitório público, repleto de indigentes bêbados, vomitando, vociferando e agredindo-se uns aos outros.

Era um salão comprido e estreito, como se fosse um hospital cheio de camas. Jamais esquecerei a impressão de nojo e medo que tive. Comecei a chorar (...) Naquela primeira noite me meti inteiro por baixo da coberta, com roupa, sapato e tudo... porque

estava morrendo de medo. (ÁLVAREZ apud MORALES, 2003, p. 36, tradução nossa)⁶

Estas foram as primeiras imagens dos Estados Unidos que gravaria na memória: imagens do racismo, do ódio e da intolerância no ônibus; e a decadência humana, a violência e o abandono contido naquele albergue. Logo conseguiu uma vaga de lavador de pratos em um restaurante italiano no Brooklyn. Trabalhava doze horas por dia: limpava o salão, varria a calçada da frente do restaurante antes das sete da manhã, e depois passava o resto do dia lavando pratos. Não tinha direito à comida elaborada do restaurante, reservada aos clientes, mas fez amizade com o cozinheiro, um italiano anarquista que o deixava comer tudo o que quisesse. “Pela primeira vez tive contato com as ideias anarquistas através desse italiano” (ÁLVAREZ apud MORALES, 2003, p. 38): graças a ele, estudou inglês em um instituto dirigido pelo Partido Comunista Americano. Além do inglês, ali se ensinava, em cursos noturnos, filosofia, marxismo, história e economia. Álvarez aproveitou a oportunidade para estudar inglês e “*ver qué cosa es el marxismo*” (Idem, *ibidem*).

No entanto, não obteve tanta sorte no emprego do restaurante... ele quebrava muitos pratos! No fim do mês, o patrão quis descontar o valor dos pratos quebrados mas o cozinheiro anarquista disse a Álvarez que ia procurar a polícia, pois nos EUA era proibido descontar tal item do salário. E assim o fez, foi até a rua, encontrou um policial e o levou até o restaurante. O patrão acabou não descontando os pratos quebrados, mas demitiu o rapaz. Por sorte, o cozinheiro italiano escreveu uma carta de recomendação ao primo que trabalhava em umas minas de carvão na Pensilvânia e assim Álvarez chegou a uma pequena cidade chamada Nesquehoning, de mais ou menos oito mil habitantes, a maioria de origem italiana.

Ao se apresentar, o chefe das contratações da mina de carvão se recusou a contratá-lo pois seu físico não correspondia às exigências oficiais para a labuta em mina subterrânea. Álvarez argumentou dizendo ser jovem, pequeno e magro, mas que seu estômago era igual ao de todos e precisava comer. Mostrou-lhe a carta do cozinheiro e “parece que se conheciam bem. Tinham as mesmas ideias anarquistas” (ÁLVAREZ apud MORALES, 2003, p. 38). Diante disso, o chefe alterou as medidas de Álvarez em sua ficha e o contratou.

Nesta mina na Pensilvânia Álvarez trabalhou em condições sub-humanas; ficou doente várias vezes em consequência das condições insalubres do lugar, mas pôde se aprofundar ainda mais no estudo das ideias anarquistas. Os italianos editavam um jornal com material sobre Kropotkin e Bakunin.⁷ É provável que tenha sido influenciado ideologicamente pelo anarquismo, como podemos verificar na

⁶ *Era un salón dormitorio largo y estrecho, como si fuera un hospital lleno de camas. La impresión de asco y temor que tuve no se me borrará jamás. Empecé a llorar (...). Aquella primera noche me tapé completo con la frazada, con ropa, zapatos y todo... porque tenía miedo* (ÁLVAREZ apud MORALES, 2003, p. 36).

⁷ Piotr Alexeyevich Kropotkin (1842-1921) e Mikhail Aleksandrovich Bakunin (1814-1876) foram filósofos e revolucionários russos considerados os pais do anarquismo no fim do século XIX. Kropotkin é tido como fundador da vertente anarcocomunista e Bakunin foi um defensor do ateísmo e do coletivismo, além de ser contrário à politização das organizações.

citação abaixo, mas ao mesmo tempo lia filósofos de tendências marxistas e também José Martí – o poeta revolucionário e combatente nas guerras de independência contra a Espanha e que se tornaria inspiração máxima para a Revolução na luta contra o imperialismo norte-americano. Desta maneira, podemos entender que ideias de cunho anarquista, marxista e martianas, às quais teve acesso na época, influenciaram sua formação ideológica.

Naquele momento eu lia Bakunin, filósofos de tendências marxistas e Martí. Fui um fanático de Martí. Fui e sou. Martí é polifacetado, escreveu *Idade de Ouro*⁸ nos EUA e fala dos vietnamitas. Eu fui ao Vietnã e lá, com a leitura de Martí sobre o Vietnã, vivi toda a sua teoria. (ÁLVAREZ apud MORALES, 2003, p. 28)

Álvarez se refere ao período pós-revolucionário em Cuba, quando viajou diversas vezes ao exterior como diretor do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, acompanhando Fidel Castro em missões diplomáticas. Foram mais de quinze viagens, as quais lhe possibilitaram conhecer o pequeno país asiático, cuja única referência que tinha até ali era o texto de Martí, o citado “Un paseo por la tierra de los anamitas”, editado em *Idade de Ouro*. Álvarez dedica uma série de documentários e cinejornais ao Vietnã e neles se destaca o singular uso poético da montagem visual e sonora que caracteriza sua obra.

Álvarez chegou a ser convidado pelas autoridades vietnamitas para realizar um filme celebrando a unificação do país: *Abril de Vietnan en el año del gato* (1975). Antes disso, realizou os seguintes filmes sobre o país asiático: *Hanoi, Martes 13* (1967); *LBJ* (1968); *La guerra olvidada* (1967); *79 primaveras* (1969) e diversas edições do *Noticiero* documentando o período bélico da ofensiva estadunidense ao Vietnã durante a gestão de Lyndon B. Johnson. Em muitas dessas obras podemos verificar a influência do pensamento martiniano. Em *79 primaveras* (1969), documentário que celebra o septuagésimo nono aniversário do líder revolucionário vietnamita Ho Chi Minh, Álvarez lança mão de cartelas gráficas com passagens de obras literárias de José Martí, como “*La muerte no es verdad cuando se ha cumplido bien la obra de la vida*”,⁹ com imagens das manifestações mundiais a favor da paz e do cessar-fogo da Guerra do Vietnã. Antes de *79 primaveras*, Santiago Álvarez já havia realizado uma de suas produções mais poéticas e que lhe rendeu prêmios em diversos festivais ao redor do mundo¹⁰ – *Hanoi, Martes 13*, de 1967. E nele verificam-se de maneira ainda mais evidente as inspirações martinianas. A montagem intercala imagens violentamente contrastantes: de um lado, a vida pacífica e harmoniosa que os

⁸ Álvarez se refere às menções que José Martí fez ao povo vietnamita em “*Un paseo por la tierra de los anamitas*”, em a *Idade de Ouro*, em outubro de 1889.

⁹ Trecho do artigo “*Pilar Belaval*”, de José Martí. Publicado no jornal mexicano *El Federalista*, em 5 de março de 1876.

¹⁰ Prêmios e reconhecimento de *Hanoi, Martes 13* (a maioria em 1967): Festival Internacional de Cinema Documental e Curta-Metragem de Leipzig, República Democrática Alemã (RDA); Primeiro Prêmio Pomba de Ouro e Prêmio da Crítica Cinematográfica da RDA; Seleção anual da Crítica, Havana, Cuba, selecionado como o melhor documentário cubano do ano; Festival Internacional de Cinema de Moscou, URSS; Segundo Prêmio Medalha de Prata. Em 1968: Festival Internacional de Prades, França, Grande Prêmio; Festival de Tours, França, Prêmio do Cineclub de Tours; Semana Internacional de Cinema de Curta-Metragem de Londres (não competitiva), Inglaterra, Diploma de Seleção. Disponível em: [https://www.ecured.cu/Hanoi,_martes_13_\(Documental\)](https://www.ecured.cu/Hanoi,_martes_13_(Documental)). Acesso em 09/09/2019.

vietnamitas levavam, e cotidiano de resistência no período entreguerras; do outro, a violência da intervenção militar estadunidense já no primeiro dia de bombardeamentos na cidade de Hanói, numa terça-feira, 13. Veremos, mais detalhadamente os dispositivos da montagem de *Hanói, Martes 13*, em nossa análise no capítulo 4.



Figura 2: Cartela final dos créditos de *Hanoi, Martes 13* (1967).
 Texto da narração: José Martí, 1889.

Retomemos a sequência de nosso apanhado biográfico. Como vimos, durante a estada nos EUA, Álvarez esteve muito ligado aos anarquistas italianos. Por conta disso, acabou ajudando a organizar uma grande greve da Singer. Em suas palavras: “como todas essas coisas me inquietavam, eu não poderia ficar tranquilo frente a todas essas injustiças” (ÁLVAREZ apud MORALES, 2003 p. 40). Na ocasião da greve, presenciou a assombrosa violência policial sobre os operários e suas famílias na frente da fábrica.

A odisséia estadunidense termina quando se inicia a Segunda Guerra Mundial. Todos seriam obrigados a se inscrever no serviço militar. Álvarez decide retornar a Cuba: “se eu tivesse que ir à guerra, iria com o exército cubano” (Idem, *ibidem*).

1.4 DE VOLTA A CUBA: UMA NOVA EXPERIÊNCIA RADIOFÔNICA E A PARTICIPAÇÃO DE ÁLVAREZ NA SOCIEDAD NUESTRO TIEMPO

A experiência norte-americana de Santiago Álvarez fortaleceu ainda mais seu espírito solidário e sentimentos revolucionários. Nas palavras de Amir Labaki: “A radicalização política de Santiago Álvarez é o maior saldo de sua odisséia norte-americana. Ele mesmo chegaria a afirmar: ‘me fiz marxista-leninista nos EUA, por volta de 1940’” (LABAKI, 1994, p. 32). Ao voltar para Havana, em 1941, Álvarez procura canalizar suas inquietações revolucionárias de modo que pudessem ser orientadas de maneira organizada. Desta forma, decide entrar para a Universidade de Havana para estudar filosofia e, em 1946, filia-se ao partido comunista cubano, chamado na época Partido Socialista Popular (PSP).

No PSP, Álvarez organizou algumas greves e em muitas ocasiões terminou preso.

Com o hoje comandante Jesús Montané,¹¹ organizamos uma greve em Godoy-Sayán¹² e nos demitiram. Invadimos as oficinas, entrando pelas janelas, para convencer os que ainda trabalhavam. O objetivo era organizar um sindicato. (ÁLVAREZ apud MORALES, 2003, p. 40)¹³

No partido comunista, Álvarez foi companheiro de Alfredo Guevara¹⁴ e de Carlos Rafael Rodríguez, editor do jornal do partido, *Hoy*;¹⁵ eles o convidam para participar, na parte administrativa, da Sociedad Cultural Nuestro Tiempo (e fazer o trabalho de proselitismo partidário). Dentre as diversas sociedades culturais de Cuba, antes da Revolução, a Nuestro Tiempo, ao lado do Cineclub Visión, eram as mais engajadas politicamente. Mas a primeira era responsável em formar a maior parte dos intelectuais que se destacariam no período pós-revolucionário. Segundo Michel Channan, a Nuestro Tiempo “veio para cumprir o papel central na política cultural dos comunistas cubanos durante os anos 50” (CHANNAN apud LABAKI, 1994, p. 34). José Massip, na entrevista à cineasta brasileira Alice de Andrade (2009), diz: “*Surgió en la cultura de ese país un acontecimiento importante: la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, que era una sociedad para intelectuales y artistas que estaban en contra de la ditadura.*”

Criada em 1951, a entidade organizava diversas atividades culturais. A parte dedicada ao cinema era presidida por Alfredo Guevara que, como já visto aqui, era companheiro de Álvarez no PSP. A sessão de cinema oferecia debates e conferências, produzia o *Boletín de Cine*, publicação de crítica cinematográfica, e integrava um cineclub. Na época, o movimento cinematográfico neorrealista estava no apogeu. Muitos dos filmes produzidos na Itália, pertencentes ao movimento, eram projetados e discutidos ali, influenciando seus membros – alguns deles haviam estudado no Centro Sperimentale di Cinematografia em Roma, como Tomás Gutierrez Alea e Julio García Espinosa. No retorno a Cuba, eles colocaram em prática o que aprenderam na Itália: filmagens externas, luz natural, atores não profissionais, temáticas sociais. Com uma equipe formada com outros membros da Sociedad Nuestro Tiempo, como Alfredo Guevara e José Massip, realizaram um média-metragem, *El Mégano*, uma ficção com matizes documentais, abordando as dificuldades que camponeses miseráveis de uma zona pantanosa no sul da província de Havana encaravam para produzir carvão vegetal.¹⁶ *El Mégano* foi o

¹¹ Jesús Montané foi militante da juventude ortodoxa. Liderou o movimento fundado por Fidel Castro, o M26/7. Participou do ataque ao quartel Moncada e esteve na prisão com Fidel. Depois foi para o exílio no México e fez parte do grupo de expedicionários que retornaram a Cuba no *Granma*. Ele foi capturado no combate à Alegría de Pío e retornou à prisão até o triunfo da Revolução Cubana. Durante o regime castrista foi deputado da Assembleia Nacional e ministro das Comunicações. Disponível em: https://www.ecured.cu/Jesús_Montané. Acesso em 12/7/2019.

¹² Conglomerado de seguros Godoy-Sayán Oficina Asseguradora de Cuba, que dominou o setor entre os anos 1920 e 1960.

¹³ “*Con el hoy comandante Jesús Montané, organizamos una huelga en Godoy-Sayán y nos botaran a los dos. Tomamos las oficinas, entramos por las ventanas, para convencer a los que aún trabajaban. El propósito era organizar un sindicato*” (ÁLVAREZ apud MORALES, 2003, p. 40).

¹⁴ Alfredo Guevara foi fundador e diretor do ICAIC.

¹⁵ O jornal *Hoy*, órgão oficial do Partido Socialista Popular, tinha como missão divulgar as mensagens do partido para a população. Foi editado pela primeira vez em 1938 e publicado até outubro de 1965, quando o atual periódico *Granma* começou a circular pelo Partido Comunista de Cuba – o que se dá até hoje.

¹⁶ Para maiores informações, cf. DÍAS & Del RÍO (2010) e BURTON (1998).

primeiro projeto de negação de uma arte audiovisual baseada no divertimento dramático-comercial em voga, e consistiu na busca por novos caminhos de criação de um cinema mais representativo das profundas apetências artísticas e sociais latentes neste pequeno grupo de intelectuais.

Na *Nuestro Tiempo*, Álvarez voltou a encontrar Alfredo Guevara e conheceu seus futuros companheiros, fundadores do ICAIC, os já citados Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, e ainda Jorge Haydé e José Massip. Todos eles, de alguma forma, participavam das atividades da *Nuestro Tiempo* e dirigiam ao mesmo tempo o cineclube da entidade, integrando a equipe de produção de *El Mégano*.

Álvarez, nessa altura, ainda não exercia atividades cinematográficas. O futuro documentarista dedicava-se a trabalhos de cunho puramente político, ligados ao partido – organização de greves, de sindicatos. Tinha alguma experiência jornalística – haja vista o programa de rádio que produzia no final dos anos 1930 –, mas foi atuando na *Nuestro Tiempo* que se aproximou de maneira crítica do cinema, disse Álvarez: “*Me gustava el cine como a todo buen vecino de esta tierra, pero ahí fue donde empecé a interpretar mejor, a darme cuenta de lo que era el cine...*” (ÁLVAREZ apud MORALES, 2003, p. 42).

Além das produções do neorealismo, eram projetados e discutidos filmes da vanguarda soviética, em especial os de Eisenstein (vistos por Álvarez no cineclube da sociedade) e os de Vertov.¹⁷ No entanto, sua cinefilia remonta à infância, como atestam as memórias relatadas ao crítico britânico Michael Chanan: “*La generalmente ao cinema aos domingos com minha irmã*” (LABAKI, 1994, p. 31). Álvarez assistia com veneração ao cinema silencioso, que iria influenciar fortemente no desenvolvimento de seu estilo. Em suas palavras: “*O cinema mudo foi um grande aprendizado para mim, pois com ele aprendi a movimentar as imagens de tal maneira que de outra forma não seria possível*” (ÁLVAREZ apud LABAKI, 1994, p. 30). Vamos ver alguns indícios desta influência, sobretudo, no modo como lança mão dos intertítulos e comentários textuais.

Somando-se à experiência já adquirida como radialista, Álvarez começa a trabalhar como arquivista de música na rádio e TV CMQ. Era responsável por classificar e organizar o vasto acervo musical da emissora. Apesar de não ter nenhuma formação específica, esse trabalho proporcionou-lhe adquirir amplo conhecimento musical. O contato diário com as variadas fitas despertou nele o gosto por qualquer gênero. E vale assinalar que tal vivência se dá juntamente com valorização das referidas cartelas gráficas e intertítulos *à la* cinema silencioso. Tanto o recurso da trilha musical como as inserções textuais formam a gênese das estratégias aplicadas à construção narrativa de seus filmes. É o próprio cineasta quem diz: “*Mis primeras conexiones con el cine, en realidad, fueran la música. En CMQ yo organicé un archivo musical que todavía lo utilizan para las novelas del canal de televisión y las novelas de radio*” (ÁLVAREZ apud FERNÁNDEZ, 2017, p. 299). A maneira como Álvarez vai trabalhar a música em seus documentários e noticiários filmicos representa uma novidade criativa no âmbito

¹⁷ É verdade que existem dúvidas se Álvarez assistiu aos filmes de Vertov antes de entrar para o ICAIC.

cinematográfico. De maneira precursora, a música se torna um elemento essencial na elaboração da narrativa. Álvarez não trabalhou a música de seus filmes como mero acompanhamento das imagens; cada sequência mostra uma conjugação impecável entre imagem e banda sonora, a música compondo discursivamente com a imagem fílmica.

Em suas produções, Álvarez quase não utiliza a narração em *off*, os comentários são, não raro, musicais. A trilha sonora desempenha, assim, papel importante ao ser integrada à composição criativa da descrição dos acontecimentos narrados, desempenhando ora o papel do narrador, ora de pontuação para comentários irônicos, ora reforçando a carga dramática com o intuito de comover o espectador. José Loyola Fernández, compositor, musicólogo, flautista, e professor de composição e orquestração, assinala, ressaltando a importância do trabalho de Santiago como arquivista musical:

Pode-se detectar nitidamente através da música os estados anímicos dos diferentes momentos em que ocorrem os eventos reais captados pela câmera. A música interage no mesmo sentido dos eventos cênicos e as harmonias e melodias da partitura combinam perfeitamente com a intenção emocional de cada sequência. Isso só é possível devido ao conhecimento do processo de elaboração artística e ao contato perene do produtor com o material musical previamente selecionado. (ÁLVAREZ apud FERNÁNDEZ, 2017, p. 45; tradução nossa)¹⁸

Vimos neste capítulo como a trajetória política e as experiências laborais de Santiago Álvarez, em Cuba e nos EUA, foram decisivas para que o jovem adquirisse uma sólida formação ideológica e as bases estéticas necessárias para se iniciar como cineasta. Como veremos no próximo capítulo, com o triunfo da Revolução e a criação do ICAIC, o intelectual comunista, já com 40 anos de idade e sem qualquer formação cinematográfica sistemática, se lança com sucesso na arte do cinema. Como o próprio Álvarez declarou certa vez: “*Eu não acredito na sorte, acredito na constância.*”

A coerência ideológica nas diversas atividades que desenvolveu, associada à aguda inteligência e ao compromisso revolucionário, abriram os caminhos para que ele pudesse produzir uma obra singular, chegando em alguns momentos a afrontar “intencionalmente ou não, as balizas colocadas no meio artístico, rompendo limites estéticos que teoricamente deveriam ser respeitados” (VILLAÇA, 2010, p. 28).

Buscaremos analisar, no próximo capítulo, os caminhos, em uma Cuba revolucionária, que levaram Santiago Álvarez a ser um dos intelectuais mais afinados com o projeto de país e a desenvolver de maneira coerente um cinema assumidamente panfletário, mas que surpreende pela qualidade artística, imensa criatividade e ousadia na experimentação formal.

Capítulo 2

¹⁸ *Se perfilan nitidamente a través de la música, los estados anímicos de los distintos momentos en que transcurren los hechos reales captados por la cámara. La música interactúa en el mismo sentido de los acontecimientos escénicos y las armonías y melodías de la partitura encajan perfectamente con la intencionalidad emotiva de cada secuencia. Eso solo es posible debido al conocimiento del proceso de elaboración artística y al contacto perene del realizador con el material musical previamente seleccionados* (ÁLVAREZ, apud FERNÁNDEZ, 2017, p. 45).

REVOLUÇÃO CUBANA E CINEMA DOCUMENTÁRIO

Considero que el primer paso que tiene que dar una cinematografía que se propone ser una cinematografía nacional, tiene que ser el de documentar la realidad, empezar por ver lo que tiene frente a sus ojos, escuchar lo que tiene al lado de su oreja.
FERNANDO BIRRI

Un país que no tiene cine documental es como una familia sin álbum de fotografías.
PATRÍCIO GUZMÁN

A conhecida frase de Lênin “De todas as artes, o cinema é para nós a mais importante” indica a compreensão do líder soviético sobre o espaço decisivo que o cinema ocuparia na construção do socialismo. Após a vitória por meio dos confrontos armados, Lênin aponta a dilatação da luta para a militância cultural, entendendo que era preciso ter as condições objetivas e subjetivas para se fazer, de fato, a revolução. No entanto, no momento de instauração do novo regime, a Rússia vivia assolada pelo analfabetismo. Diante da carência de cultura e letramento, a linguagem cinematográfica fundava-se num instrumento moderno de instrução e debate. Em vista disso, o cinema foi pensado enquanto estratégia pedagógica, abordando desde questões cotidianas até importantes momentos da história da Revolução Russa.

Quarenta anos depois, embora a ponto de tomar o controle de toda a infraestrutura de uma das televisões mais modernas da América Latina, os líderes da Revolução Cubana escolhem também o cinema como o meio de expressão ao qual deveriam atribuir prioridade em matéria cultural. Criam, menos de três meses após o triunfo da Revolução, o Instituto Cubano da Arte e da Indústria Cinematográfica, o ICAIC, primeira instituição cultural do Governo Revolucionário, que manteria um status privilegiado, se comparado a outras instituições culturais e órgãos de imprensa cubanos.¹⁹

Dentre as diferentes categorias cinematográficas, os cubanos elegeriam o documentário como principal aliado (informativo e educacional) na construção de uma cultura socialista caribenha. Deste modo, nossa premissa é a de que a obra de Santiago Álvarez (documentarista cubano de maior reconhecimento nacional e internacional) ocupa um lugar de destaque na produção cinematográfica cubana pós-revolucionária, não apenas pela constância e coerência

¹⁹ Para melhor compreender o conceito de instituição privilegiada aplicado ao caso cubano ver: VILLAÇA, Mariana. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010. Para a autora, instituições privilegiadas são aquelas *vinculadas ao aparelho estatal que desempenham sua função com alguma autonomia*.

com os objetivos revolucionários como também por desenvolver, de maneira singular, estratégias de linguagem, formais e discursivas, capazes de proporcionar, de maneira dialética, fruição estética e reflexão crítica da realidade.

Álvarez dirigiu, durante três décadas, os *Noticieros ICAIC Latinoamericanos* – cinejornais que divulgaram, semanalmente, de 1960 a 1991, as atualidades da Revolução Cubana – e realizou diversos documentários de curta, média e longa metragem, rodados em Cuba e em diversos outros países da América Latina, Ásia e África, recebendo o título de cinecronista do Terceiro Mundo (ARAY, 1983).

Podemos perguntar por que a preferência pelo cinema como estratégia pedagógica e informativa em detrimento da televisão? Quais são as características particulares que fizeram do cinema documentário o principal meio de expressão das mudanças sociais no momento fundacional da Revolução Cubana? Quais foram as circunstâncias que fizeram o intelectual marxista Santiago Álvarez iniciar-se na realização cinematográfica já com 40 anos de idade e sem qualquer experiência cinematográfica prévia, e a se tornar um dos documentaristas mais expressivos da América Latina?

Buscando apontar alguns elementos como resposta, este capítulo traça algumas considerações que visam circunscrever o cinema documental e noticioso de Santiago Álvarez no contexto que elegeu o cinema, e mais precisamente o cinema documentário, como meio de comunicação destacado na luta contra-hegemônica durante o processo de instauração do poder revolucionário em Cuba.

Ao nos debruçarmos sobre a questão das características específicas que fazem do cinema o meio de expressão por excelência, não apenas da Revolução Cubana como das grandes mudanças sociais ao redor do globo no último século, encontramos nas concepções sobre sociedade civil do jornalista, filósofo e político italiano Antonio Gramsci um primeiro caminho para pensar o lugar de destaque que os meios de comunicação exercem nos processos revolucionários como poderosa arma na luta pela hegemonia político-cultural (BOBBIO, 1994).

Já as contribuições teóricas do documentarista e pesquisador brasileiro Silvio Da-Rin nos permitem refletir sobre a dimensão epistemológica do cinema documental. Os apontamentos contidos no livro *Espelho partido* (2008) nos oferecem uma base teórica para pensar o documentário como meio de conhecimento através de seus próprios mecanismos de construção da realidade, que apresenta um dimensão formal e estética mais relevante que uma “utópica dimensão científica” (2008, p. 222).

Por fim, entendendo que a obra cinejornalística e documental de Santiago Álvarez ocupa importante papel no contexto da Revolução de seu país, oferecendo uma imagem alternativa do povo cubano, convocando emoções e convertendo muitos espectadores em participantes ativos “*desde la oscuridad de las salas de cine del país*”²⁰ (PÉREZ, 2010, p. 50), este capítulo propõe que pensemos (ainda em consonância com algumas concepções *gramscianas*) o cinema de Álvarez como forma de criação e de expressão de uma visão de mundo nacional-popular, relacionado às possibilidades de se refazer o passado nacional, no sentido contrário ao das classes dominantes, como patrimônio das camadas populares.

2.1 POR QUE O CINEMA?

Para adentrarmos nas reflexões sobre o cinema como arma política no contexto da Revolução Cubana, faremos primeiramente uma breve exposição sobre os conceitos gramscianos de ‘sociedade civil’ e ‘hegemonia’, a fim de pensar o lugar que o cinema, enquanto potente meio de comunicação, pode ocupar em um contexto revolucionário. Deste modo, partindo das reflexões sobre o papel dos meios de comunicação na luta política e sobre a compreensão cubana da importância de se utilizar os mesmos instrumentos de dominação das elites dominantes na luta contra-hegemônica, buscamos estudar a relação histórica que se estabeleceu em Cuba entre política e meios de comunicação, para entender a relevância que a Revolução concedeu ao cinema e, principalmente, ao documentário.

O filósofo marxista italiano Antonio Gramsci reelabora a concepção de Estado de Marx, Engels e Lênin de maneira dialética, conservando-a e ampliando-a. Por um lado, preserva a noção de Estado *stricto sensu*, de sociedade política (composta pelos aparatos jurídicos, militares e burocráticos), como aparelho de força da classe dominante ou, em termos gramscianos, de coerção: “O Estado não é mais a realidade da ideia ética, o racional em si e para si, mas – conforme a famosa definição de *O capital* – ‘violência concentrada e organizada da sociedade’” (BOBBIO, 1994, p. 21). Ainda evocando os termos de Marx, Gramsci preserva também a noção de Estado (sociedade política) como instrumento de dominação de classe: “O poder político do Estado moderno não é mais do que um comitê que administra os negócios comuns de toda a burguesia” (BOBBIO, 1994, p. 22). Estas são as concepções negativas do Estado que Gramsci aponta em seus *Cadernos do cárcere*. No entanto, por outro lado, amplia a concepção marxiana-engelsiana e leninista de Estado. Assim, foi pensando a partir de sua contemporaneidade que Gramsci pôde identificar uma nova esfera na organização social, que

²⁰ “*na escuridão das salas de cinema do país*” (tradução nossa).

surgia com o avanço das sociedades industrializadas de tipo “ocidental”, trazendo para o âmbito da superestrutura a concepção de sociedade civil.

Portanto, sociedade civil compreende, para Gramsci, não mais ‘todo o conjunto das relações materiais’,²¹ mas sim todo o conjunto das relações ideológico-culturais; não mais ‘todo o conjunto da vida comercial e industrial’,²² mas sim todo o conjunto da vida espiritual e intelectual (BOBBIO, 1994, p. 33). Segundo o marxista italiano, são as organizações culturais privadas que fazem a mediação entre a sociedade econômica (estrutura) e a sociedade política (o Estado *stricto sensu*). São os aparelhos de hegemonia político-cultural, portadores da materialidade ideológica, que dão suporte à sociedade política, exercendo a função ética de elevar a população a um nível cultural e moral que corresponda aos interesses de determinado projeto de poder.

Historicamente, dentre os aparelhos de hegemonia, destacam-se: a Igreja, as escolas, as universidades, os sindicatos, os movimentos sociais e os partidos políticos. No entanto, com o rápido avanço da industrialização e o desenvolvimento de novas tecnologias, ainda mais nas sociedades ditas “ocidentais”, surge o que chamamos hoje de *mass media* – o jornal, o rádio, o cinema e, claro, a televisão – e acrescentaríamos hoje a Internet. Eduardo Granja Coutinho, em seu artigo “Gramsci: a comunicação como política” (2008), sinaliza que apesar de ter vivido apenas os primórdios da comunicação de massa, o filósofo italiano já percebia seu potencial de influência no âmbito político-ideológico:

Entre os elementos que recentemente perturbam a direção normal da opinião pública por parte dos partidos organizados em torno de programas definidos, devem ser postos na linha de frente a imprensa marrom e o rádio (onde estiver muito difundido). Eles possibilitam suscitar extemporaneamente explosões de pânico ou de entusiasmo fictício, que permitem alcançar objetivos determinados, nas eleições, por exemplo. (GRAMSCI apud GRANJA COUTINHO, 2008, p. 48-49)

Portanto, Gramsci, com seu conceito de ‘sociedade civil’, amplia a Teoria do Estado de Lênin, pois para o líder soviético a concepção de Estado ainda se dá sob o viés clássico marxista, ou seja, um puro aparelho de repressão da classe dominante. Segundo Gramsci, a sociedade capitalista se transmutou, levando em conta outros meios de poder do Estado para além do aparato político, jurídico e policial-militar de repressão. Assim, são os aparelhos de hegemonia da sociedade que orientam cultural e ideologicamente a sociedade como um todo. No entanto, Gramsci via na sociedade civil não apenas o poder de manutenção da ordem hegemônica da classe dominante, pois a esfera ideológica também está em disputa na luta de classes, enquanto

²¹ Parafraseando Marx.

²² Idem.

aparelho de Estado. É nesta mesma esfera que se encontra o potencial de contestação da ordem dominante. Para Gramsci, é no âmbito da sociedade civil que também se dá a luta política contra-hegemônica, de conscientização da classe oprimida como sujeito histórico capaz de transformar sua realidade material. Este seria o aspecto positivo da concepção ampliada de Estado, que abraça a categoria de ‘sociedade civil’ desenvolvida pelo teórico italiano.

Assim, na esteira do pensamento gramsciano, podemos dizer que os rebeldes cubanos, secundando Lênin, entendiam que, para uma transformação estrutural da sociedade, era preciso conjugar a força coercitiva com outra forma de luta. No entanto, em um primeiro momento, entendiam o caráter imprescindível e urgente da luta armada como via fundamental diante da situação autoritária imperante na ilha, mas sem deixar de atender ao fato de que, para um movimento efetivamente revolucionário, seria preciso liberar as consciências. Era no âmbito da sociedade civil que se daria a luta pela hegemonia político-cultural. Somente por meio do aparato cultural-educacional é que se conseguiria o consenso das massas, para que o projeto de poder popular revolucionário se tornasse uma realidade material. Alfredo Guevara²³ sinaliza as mais profundas preocupações da luta revolucionária contra a dominação cultural imperialista:

Nossa revolução não era revolucionária apenas porque Batista era um ditador, ou porque os estadunidenses tinham uma frota em nossa costa. A frota não era o mais importante, o importante é que tinham uma frota sobre nossas consciências.²⁴

Desde o século XIX, influenciado pelo pensamento político inglês, fala-se dos meios de comunicação como o “quarto poder” numa democracia. Recentemente, a partir do conceito de Gramsci de “moderno príncipe” (o partido político), referência ao *Príncipe* de Maquiavel, o sociólogo brasileiro Octavio Ianni escreve o livro *O príncipe eletrônico* (a mídia). Em suas palavras, a mídia “subordina, recria, absorve ou simplesmente ultrapassa os outros príncipes” (IANNI, 2003, p. 145).

Podemos afirmar que, do ponto de vista da história, Cuba, a pequena ilha do Caribe, vem sendo um importante palco de demonstração do poder do “príncipe midiático”.

²³ Fundador do Instituto Cubano da Arte e da Indústria Cinematográficas (ICAIC), do qual foi presidente em duas ocasiões (1959 a 1982, 1992 a 2000).

²⁴ Depoimento concedido à cineasta brasileira Alice de Andrade no filme *Memória cubana*, 2009. “*La revolución nuestra no era revolucionaria solamente porque Batista era un dictador, o porque los americanos tenían una flota frente a nuestras costas. Es que la flota no era lo más importante, lo importante era que tenían una flota sobre nuestras conciencias*” (“*Nossa revolução não era revolucionária apenas porque Batista era um ditador, ou porque os americanos tinham uma frota diante de nossas costas. É que a frota não era o mais importante*”, tradução nossa).

“*Tanto tiene el periodista de soldado*”,²⁵ escreve José Martí, de forma premonitória, no jornal *Pátria*, em 1892, antecedendo em poucos anos a eclosão da Guerra Hispano-Americana em Cuba. Esta guerra, decorrente das lutas independentistas de 1895, nas quais o *mambise* Martí participou diretamente como um dos principais organizadores, foi o primeiro conflito armado do qual se tem conhecimento em que a ação militar foi precipitada pela intervenção dos meios de comunicação. Os acontecimentos são de 1898, quando os jornais estadunidenses começaram uma campanha antiespanhola, visando a disputa imperialista de suas últimas colônias: Cuba, Porto Rico e Filipinas. Com o intuito de vender notícias do espetáculo bélico, os jornais estadunidenses enviaram a Cuba correspondentes para cobrir a guerra de independência cubana contra a Espanha. No entanto, a guerra parecia entediante, uma vez que apenas alguns pequenos conflitos isolados ocorriam na ilha. Um dos correspondentes escreve para o patrão: “Tudo está tranquilo. Não existem problemas. Não haverá guerra. Desejo voltar.” O patrão, William Randolph Hearst, o magnata das comunicações, imortalizado no filme *Cidadão Kane* de Orson Welles, ao ser a inspiração para o personagem título, responde: “Por favor, mantenha-se aí. O senhor proporciona as imagens e eu proporcionarei a guerra”.²⁶ Poucos dias depois, o navio estadunidense ancorado nas costas de Havana, o *USS Maine*, explode e naufraga nas águas caribenhas.

Este acontecimento saiu estampado nas capas de diversos jornais dos Estados Unidos, com a falsa acusação de que detonadores espanhóis teriam atingido o navio. Inaugura-se assim a “imprensa marrom” e o sensacionalismo midiático, a criação fantasiosa de fatos, com forte apelo emocional, com o intuito de vender notícia e de conduzir decisões políticas com o apoio das massas. O cinema reforça a campanha antiespanhola. Thomas Edison representa o acontecimento em estúdio, utilizando maquetes, mas com o forte apelo realista do documentário. A cobertura midiática do acontecimento em Cuba causou forte reação da população nos EUA. Por fim, o presidente estadunidense William McKinley, pressionado pela opinião pública, inicia a confrontação. Em abril de 1898, ambos os países declaram a guerra. Os EUA vencem, incorporando, como previsto no Tratado de Paris de 1998, Porto Rico, as Filipinas e Guam a seu território colonial. A independência de Cuba é finalmente declarada. No entanto, os EUA passam a exercer dominação política, cultural e econômica sobre a ilha.²⁷

²⁵ “*O quanto de jornalista existe no soldado*” (tradução nossa).

²⁶ Disponível em: <https://jornalggn.com.br/noticia/como-a-imprensa-levou-os-eua-a-guerra-contra-a-espanha>. Acesso em 20/09/2018.

²⁷ Importante ressaltar que a guerra não aconteceu apenas por conta da ação midiática, mas os instrumentos de comunicação persuasiva tiveram forte impacto nas articulações políticas da época.

A traumática experiência impactou cenários futuros. Sessenta anos depois, os rebeldes revolucionários do M-26,²⁸ liderados por Fidel Castro, demonstraram compreender que não são apenas as elites que lançam mão de dramatizações para despertar as vontades populares. Os projetos contra-hegemônicos, embora se fundamentassem em uma racionalidade historicista, ou seja, nos processos históricos (de configuração político, social, cultural e econômico), passíveis de serem reconstruídos e, portanto, compreendidos, não poderiam negligenciar a dimensão estética e passional da política. Não poderiam negligenciar o conjunto de imagens e sons que os homens produzem para alimentar sua capacidade de luta. Assim, no combate ao imperialismo estadunidense e com o objetivo de criar uma nova subjetividade cubana, imprescindível para a transformação da sociedade capitalista em socialista, os revolucionários se apoiaram, de maneira massiva, nos meios de comunicação em suas investidas.

Quando os rebeldes revolucionários do M-26 triunfam, Cuba possuía a mais moderna instalação televisiva da América Latina. Ainda assim, os jovens dirigentes da Revolução Cubana elegem o cinema como principal meio de transformação cultural e educacional. Tal opção pode ser relacionada, em primeiro lugar, às condições de exibição dos filmes e ao modo de fruição de suas imagens e sons – no escuro de uma sala de cinema, sem qualquer tipo de distração ou interrupção. Em segundo lugar, o cinema tem uma longa tradição de compromisso social, na qual “a Idade de Ouro” do cinema soviético representa apenas um capítulo, como veremos mais adiante.

Já a televisão, ligada por razões tecnológicas e econômicas às classes sociais detentoras do poder, tal tradição ainda estaria por nascer. Seu potencial de alcance perante as massas era limitado, afinal os aparelhos televisivos ainda estavam restritos às salas das famílias mais abastadas da ilha. Assim, quando os líderes da Revolução Cubana definem suas prioridades culturais, o potencial da televisão como meio de expressão de vocação explicitamente educativa mal começava a ser explorado, além de tal tipo de transmissão não ser considerado uma forma de arte, seu potencial de fruição estética ainda era baixo. O cinema, pelo contrário, já havia se estabelecido com clareza nas duas direções como “veículo ímpar de propaganda ideológica da Revolução porque divulgava didaticamente, para as massas, as novas ideias e tinha um eficaz – e universal – poder transformador” (VILLAÇA, 2010, p. 44).

Para além das especificidades do cinema em seus aspectos pedagógicos e estéticos,

²⁸ Movimento 26 de Julho: movimento revolucionário cubano, fundado em 1954 por Fidel Castro e seus companheiros, contra o ditador Fulgencio Batista. Importante ressaltar que a Revolução Cubana contou com a participação de outros grupos políticos na luta pela derrubada da ditadura batistiana além do M-26, como o Partido Socialista Popular (PSP) e o Diretório Revolucionário 13 de Março (DR).

existia outro fator de peso que levaria o Governo Revolucionário a dar prioridade ao cinema dentre as produções culturais do país: a inexistência (apesar de inúmeras tentativas de consolidação) de uma indústria cinematográfica no país anterior à Revolução.²⁹ Fato que representou uma vantagem para os novos líderes, dando-lhe ensejo para elaborar um cinema de tipo socialista, sem ter de defrontar-se com uma estrutura preliminar, sólida, já existente.³⁰ “O cinema é o meio mais poderoso e sugestivo de expressão e difusão artística e o veículo mais direto e ampliado de educação e popularização de ideias”,³¹ escreve Fidel Castro na Lei 169, que criou o ICAIC, reconhecendo no cinema um valor instrumental indispensável para a formação de consciência e da opinião pública.³²

2.2 A CRIAÇÃO DO INSTITUTO CUBANO DA ARTE E DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA, O ICAIC

No contexto da luta contra a ascensão fascista, Gramsci escreve em 1919 no jornal *L'Ordine Nuovo*: “Instruí-vos, porque precisamos da vossa inteligência. Agitai-vos, porque precisamos do vosso entusiasmo. Organizai-vos, porque carecemos de toda a vossa força” (GRAMSCI apud COUTINHO, 2014, p. 48). Essa citação do *L'Ordine Nuovo*, por Eduardo Granja Coutinho, nos mostra, por um lado, que é no terreno das ideologias, mobilizadas pela

²⁹ Antes da Revolução, na chamada “etapa republicana”, houve diferentes tentativas, frustradas, de criar uma indústria cinematográfica em Cuba. Dentre os cineastas cubanos deste período, três deles merecem destacada menção: Ramón Peón (*La Virgen de la Caridad*, 1930 e *Sucedió em La Habana*, 1938), - considerado pelos historiadores do cinema cubano, Arturo Argamonte e Luciano Castillo, como sendo o pioneiro do cinema cubano; Ernesto Caparrós (*La Serpiente Roja*, 1937); e Manuel Alonso (*Casta de Roble*, 1953). Nesta fase, houve um forte vínculo do cinema cubano com o cinema mexicano, industrialmente muito mais potente que o cubano, sobretudo desde o pós-guerra, quando os ritmos afro-caribenhos (como a rumba e o cha-cha-chá) passam a fazer sucesso no México e a alimentar sua forte indústria cultural. O chamado cinema de *rumberas* ou *cabarateras*, variante muito popular do melodrama, fez com que vários músicos e dançarinos cubanos passassem a trabalhar para a indústria mexicana, como é o caso das *rumberas* Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Rosa Carmina, Mary Esquivel, Amalia Aguilar, entre outras. O cineasta espanhol-mexicano, Juan Orol, abre sua própria empresa em Cuba, a Caribe Films, para facilitar a realização das coproduções Cuba-México. Os filmes desta fase “eram mediados por todo tipo de tropicalismo pitoresco alienante e múltiplas evasões do social, e pela ostentação de uma tipologia sociocultural considerada emblemática (o *negrito*, o *gallego*, a mulata, a pecadora, o galante), mas apresentavam alguns sinais de afirmação autóctone, sobretudo em relação à música popular” (DÍAZ, Marta; DEL RÍO, Joel. *Los cien caminos del cine cubano*. Havana: ICAIC, 2010, p. 12). Pode-se dizer que esses filmes insistiam no fortalecimento da identidade nacional, responsáveis por difundir no mundo certa imagem de Cuba. Esse tipo de cinema, que contribuiu para a fomentação de uma visão folclórica da ilha caribenha, é radicalmente recusado pela Revolução, encarado como alienante e deletéria à imagem do país.

³⁰ Importante frisar que os revolucionários cubanos, apesar de priorizar o cinema, não desprezavam a televisão, pelo contrário, os primeiros Congressos Nacionais de Educação e da Cultura designaram, além do cinema, o rádio, a imprensa e a televisão como instrumentos potentes de educação e orientação ideológica, capazes de despertar a consciência de coletividade, cuja utilização e desenvolvimento não deveriam ser abandonados.

³¹ Disponível em: https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/ley_que_creo_el_icaic-1.doc. Acesso em 15/11/2018. “*El cine es el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas*” (tradução nossa).

³² Trecho da Lei 169, publicada em 20/03/1959 na *Gaceta Oficial de la República* (BURTON, 1998, p. 265).

mídia, que se dá, nas palavras de Carlos Nelson Coutinho, a “construção de um universo inter-subjetivo de crenças e valores” (COUTINHO, 1992, p. 67-68). E estes valores possibilitam, segundo Gramsci, que “os homens se movimentem, adquiram consciência de sua posição e lutem” (GRAMSCI, 1999, p. 237). Por outro lado, eles expressam a compreensão dialética de que inteligência e entusiasmo dividem lugares de destaque na luta pela hegemonia político-cultural. Paixão e razão são elementos de importância equivalente na luta pela criação e difusão de determinada concepção de mundo, reformando e transformando as ideologias que agem ética e politicamente na transformação da história.

Desde muito antes do triunfo da Revolução Cubana, em 1º de janeiro de 1959, os rebeldes guerrilheiros já tinham consciência da enorme importância da sua imagem midiática. A primeira tentativa de mostrar a Revolução Cubana no cinema, segundo Raúl Castro,³³ data de 1956. Trata-se de uma câmera de 16 mm, que se encontrava junto a armas e suplementos na bagagem que subiria a bordo do emblemático *Granma* na travessia México-Cuba, com o objetivo de registrar a insurreição armada popular contra o governo ditatorial do general Fulgencio Batista. A câmera não chegou a solo cubano, pois as necessidades da operação os obrigaram a abandoná-la. Anos mais tarde, em 1980, Santiago Álvarez produz uma edição do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* em que utiliza, como material de arquivo, uma fotografia com a presença da mencionada câmera nas mãos de um dos expedicionários. Nesta mesma edição do cinejornal revolucionário, a de número 1000 (1980), Álvarez lança mão de uma animação do “Tio Sam”, na qual este é atingido pelos disparos de um guerrilheiro cubano que empunha uma câmera de filmar.

³³ “A René Rodríguez cuando fue a México ya yo le insistí mucho siempre del factor histórico de poder dejar constancia de toda esta actividad. Y llevé una cámara de cine de 16 mm, de aquella marca americana Bell & Howell creo que era no?, que aquí se la consiguió Luis Orlando Rodríguez. Ya René que creo que estuvo trabajando en una etapa de camarógrafo de la televisión cubana, cuando iba le encargué eso y lo resolvió Luis Orlando Rodríguez. Dicha cámara fue empeñada en el Monte de Piedad. Allí se quedó mientras vino la expedición del Granma en la que sólo pudimos traer, precisamente operada por René, una pequeña cámara de 35mm, que al igual que tantas otras cosas, a pesar de haber logrado tomar unas cuantas fotos en la travesía, quedó allá en los pantanos de La Colorada. Yo conservo todavía el recibo del Monte de Piedad de la cámara Bell & Howell, primer intento de cine de la revolución cubana antes que el ICAIC” (Depoimento de Raúl Castro a Santiago Álvarez. *Noticieros ICAIC Latinoamericanos*, n. 1000, 1980).

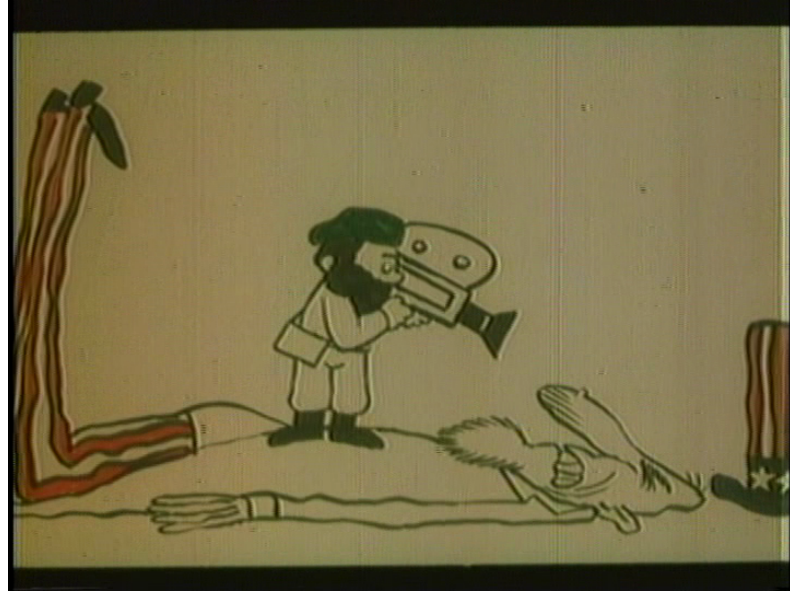


Figura 3: Álvarez e a animação em que Tio Sam é atingido por um guerrilheiro cubano. (Noticiero ICAIC Latinoamericano, n. 1000, 1980)

Após o desembarque na ilha, já na Sierra Maestra, Fidel Castro e os companheiros deixaram-se filmar por alguns repórteres que conseguiram passar para as colinas, como os estadunidenses Robert Taber e Wendell Hoffman, ou o espanhol Enrique Meneses. São imagens sobre a vida dos guerrilheiros em plena selva – hoje inestimáveis – e que as televisões mostram com frequência. Nota-se nelas certa encenação, o que realça a importância que o líder da Revolução dava a filmagem como testemunho dos atos e divulgação dos mesmos.³⁴

Com o triunfo da Revolução pelas vias militares, o incipiente Governo Revolucionário pôde, finalmente, pôr em prática os esforços para atuar na esfera mais importante para a solidificação de seu ideário: a esfera da sociedade civil.³⁵ Nas palavras de Manuel Octavio Gómez:

Durante a insurreição era impossível, fora algumas reportagens e entrevistas esporádicas, de se ter uma produção cultural organizada. E foi uma das primeiras coisas que o Exército Rebelde organizou após sua vitória. A posição de força que ele passou a ocupar permitiu realizações concretas, já que a batalha não era mais de ordem militar. Foi assim que se fundou a Direção de Cultura do Exército Rebelde, com o intuito de criar uma estrutura capaz de oferecer aos membros do Exército (onde grande número era de analfabetos) uma maior possibilidade de acesso a cultura, alargando

³⁴ PAZ, Senel. La vida cinematográfica de Fidel Castro, 2016. Disponível em: <http://caci-iberoamerica.org/la-vida-cinematografica-de-fidel-castro> Acesso em 7/08/2018.

³⁵ Como visto antes, para Gramsci, sociedade civil compreende, não mais ‘todo o conjunto das relações materiais’, mas sim todo o conjunto das relações ideológico-culturais; não mais ‘todo o conjunto da vida comercial e industrial’, mas sim todo o conjunto da vida espiritual e intelectual (BOBBIO, 1994, p. 33).

assim sua formação ideológica. (GÓMEZ apud BURTON, 1981, p. 264, tradução nossa)

Desta forma, entendendo que a batalha não era mais de ordem militar e sim de direção ideológica da população, a ideia de que a luta agora não se daria mais pela força e sim pela busca do consenso das massas, o novo governo cria a Direção de Cultura do Exército como uma medida urgente, mas logo dissolvida e absorvida por uma série de instituições culturais mais sólidas,³⁶ mas que concentrou no cinema seus esforços prioritários de organização.

O governo instituído com a Revolução, em 1959, ambicionava promover em Cuba um grande desenvolvimento e ampla popularização dos bens culturais. (...) Para isso, desde os primeiros anos da década de 1960, houve a promoção de muitos eventos massivos e foi dada a prioridade às artes que mais facilmente atingem as massas – particularmente, o cinema – para que a propaganda política do novo governo abarcasse uma grande quantidade de pessoas. (VILLAÇA, 2010, p. 39)

Assim, em 24 de março de 1959, menos de três meses após a vitória guerrilheira, o Conselho de Ministros do Governo Revolucionário promulga a Lei n. 169, que cria, como já dissemos, o ICAIC, o primeiro instituto do conjunto de organismos culturais criados pelo novo governo. Apesar de a sociedade cubana ser um ‘conjunto subdesenvolvido’ – considerada, nos termos gramscianos, uma sociedade gelatinosa de tipo “oriental”, com uma organização civil fraca em comparação com os grandes centros industriais de tipo “ocidental”, como a Inglaterra por exemplo, com uma burguesia extremamente resistente a qualquer tipo de manifestação das classes subalternas –, devemos considerar dois fatores importantes para nossa análise sobre a importância que o incipiente Governo Revolucionário Cubano atribuiria à organização dos aparelhos culturais na ilha.

O primeiro fator está relacionado às concepções de Gramsci, quem, apesar de ter morrido em 1937, quando a televisão ainda dava seus primeiros passos, já tinha percebido o potencial dos meios de comunicação na luta política. E em 1959, quando triunfa a Revolução, Cuba já possuía sólida infraestrutura de rádio, televisão e imprensa jornalística, além de uma cultura cinematográfica – mesmo que atrelada majoritariamente à produção holywoodiana e ao melodrama mexicano. O outro fator é que Cuba vivia sob o domínio hegemônico dos Estados Unidos, e estes exerciam na ilha um agressivo imperialismo econômico e cultural. Em relação

³⁶ Além do ICAIC, como veremos a seguir, outras instituições culturais foram criadas, com destaque para a Casa de las Américas, instituição artístico-literária, fundada em 28 de abril de 1959, o Instituto Cubano de Rádio e Televisão (1962), o Ballet Nacional de Cuba (1959), o Instituto Cubano de Direitos Musicais (1960), a Imprensa Nacional (1952) e a Escola Nacional de Arte (1962). Estabelecidos com a finalidade “de inserir toda forma de organização cultural no Estado pós-revolucionário” (VILLAÇA, 2010, p. 39).

ao cinema, existiam estúdios, laboratórios, salas de cinema de empresas estadunidenses (além de algumas mexicanas). Todos foram desapropriados e nacionalizados pelo Estado cubano após a Revolução. Foi nos Estúdios Baltimore (construídos nos anos 1950) que o ICAIC instalou sua sede. Planejado como um verdadeiro complexo cinematográfico e projetado para ser o maior centro de produção fílmica da América Latina. Esse complexo era composto por três estúdios de filmagens, dois laboratórios, escritórios, galpões que abrigavam várias oficinas (figurino, carpintaria, etc.), livraria, café, cinemateca, salas de projeção e de edição. Uma grande estrutura para a qual foi definida uma meta inicial de produção anual de dez longas-metragens de ficção e cinquenta documentários. Esta produção seria levada ao público, pelo ICAIC, através de um esquema resultante da nacionalização de várias companhias distribuidoras estadunidenses (VILLAÇA, 2010).

Aparecendo pouco a pouco o aporte financeiro designado pelo orçamento estatal, começa-se a trabalhar para criar as condições materiais e organizativas da produção cinematográfica como indústria. Para dirigir a instituição, foi designado o antigo militante do Partido Socialista Popular³⁷ e ex-membro da Sociedad Cultural Nuestro Tiempo,³⁸ Alfredo Guevara.³⁹ Ele defenderia, diante dos incipientes embates na política cultural revolucionária cubana, o cinema como meio de expressão criativa, garantindo certa liberdade formal aos cineastas da ilha. Nas palavras de Manuel Pérez, diretor e roteirista cubano, um dos mais jovens fundadores do ICAIC:

Propaganda, divulgação, resgate da história e testemunho de imediatismo seriam parte da produção cinematográfica, mas sempre baseados em buscas expressivas, numa atmosfera de trabalho criativo, buscando a validade artística como aspiração máxima para uma autêntica eficiência comunicativa e política.⁴⁰

O texto da Lei n. 169,⁴¹ criadora do ICAIC, inicia com esta simples declaração: “*El cine es un arte*” (o cinema é uma forma de arte, ou: cinema é arte). Por que essa definição em um

³⁷ “O PSP foi criado em 1925 por Julio Antonio Mella. Após 1959, houve um processo de gradual centralização que dissolveu este partido e as demais organizações que haviam chegado ao poder com a Revolução, resultando no Partido Comunista de Cuba (1965)” (VILLAÇA, 2010, p. 41).

³⁸ A Sociedad Nuestro Tiempo, como visto no primeiro capítulo, era uma entidade de resistência política e cultural dos anos 1950, ligada ao PSP.

³⁹ Guevara dirigiu o ICAIC de 1959 a 1982 e, depois, de 1991 a 2000. Apesar do sobrenome, não possuía nenhum vínculo de parentesco com o argentino Ernesto *Che* Guevara.

⁴⁰ PEREZ, Manuel. *Conquistando la utopia: el ICAIC y la revolución 50 años despues*. Havana: Ediciones ICAIC, 2010, p. 46. “*Propaganda, divulgación, rescate de la historia y testimonio de la inmediatez serían parte de la producción cinematográfica, pero siempre a partir de búsquedas expresivas, de una atmósfera de trabajo creador, tratando de alcanzar validez artística como máxima aspiración para una auténtica eficacia comunicativa y política*” (tradução nossa).

⁴¹ Disponível em: https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/ley_que_creo_el_icaic-1.doc. Acesso em 15/11/2018.

momento fundacional? Na opinião de Pérez, o novo organismo estatal propunha precisar, antes de tudo, uma vocação, uma vontade, um objetivo central que pudesse responder às necessidades da Revolução, afirmando sua particularidade específica cultural.

O parágrafo seguinte reconhece no cinema um valor de instrumento indispensável à formação de consciência e da opinião pública e admite que sua organização no país necessita de uma publicidade intensiva e de uma reeducação do gosto do público. Um terceiro princípio reconhece que a indústria cinematográfica e a difusão de seus trabalhos constituem uma fonte permanente de ingressos, provenientes não somente da venda direta e da distribuição dos filmes, mas também da possibilidade de se fazer conhecer melhor o país e suas riquezas e, desta maneira, ajudar o desenvolvimento de um turismo saudável.

Os outros princípios desta lei dão conta dos recursos nacionais específicos, nos quais esta arte poderia se inspirar; em particular, “a epopeia da libertação, partindo da formação de um espírito nacional, passando pelo alvorecer da luta pela independência até os acontecimentos mais recentes e também as formas de expressão como a música, a dança, os costumes e as paisagens mais bonitas”. Segundo esta norma, a atividade cinematográfica deveria criar uma relação estreita entre artistas, economistas, técnicos, educadores, psicólogos e sociólogos. O que expressa o entendimento do Governo Revolucionário do papel de mediador que este aparelho de hegemonia tem como portador material da ideologia do ‘bloco histórico’, da consonância entre sociedade política e sociedade econômica.⁴²

Desta maneira, a incipiente legislação assentou as bases para o que seria a afirmação de uma cinematografia nacional. Dizer “o cinema é uma forma de arte” (ou: cinema é arte) reconhece o caráter significativo de se abrir as portas para a criação e buscar antecedentes nas tradições, experiências e experimentações da cultura cubana e de suas manifestações artísticas. Este é o papel original atribuído ao cinema pela Revolução Cubana, que pretendia seguir os preceitos pedagógicos leninistas de política cultural de conteúdo – levar arte e educação às massas e criar veículos de expressão que servissem à propaganda ideológica. Alfredo Guevara ressaltaria que se tratava

de ser artista ou não artista; render-se ou não à mais profunda e consciente vontade criativa, comprometendo nela a própria substância da vida, o seu significado e as suas possibilidades; escolher ou não a condição de protagonistas e poder ou não exercer (e até resistir) tamanho papel na Revolução. (GUEVARA apud CASALS, 2010, p. 9, tradução nossa)⁴³

⁴² Base estrutural, nos termos marxianos.

⁴³ “*de ser o no artista; de entregarse ó no a la más profunda y consciente voluntad creadora, comprometiendo en ello la sustancia misma de la vida, su sentido y sus posibilidades; de elegir o no la condición de protagonistas y de ser capaces o no, de ejercer (y aun de resistir) tamaño papel en la Revolución*” (GUEVARA

Assim, podemos dizer que a criação do ICAIC foi mais do que a fundação de um centro encarregado de projetar e orientar a política cinematográfica cubana; ele foi criado para ser o órgão responsável por toda a política cinematográfica em Cuba, ou seja, não apenas produção, distribuição e exibição de filmes como também pelo fomento e pela difusão da cultura cinematográfica, por meio da preservação e da publicação de periódicos e livros sobre cinema. E, como sublinha Villaça, Alfredo Guevara sempre tentou garantir o monopólio total do âmbito cinematográfico sob a alçada do ICAIC, o que jamais conseguiu, pois outros órgãos também produzem filmes, como o Ministério da Educação (MINED) ou as Forças Armadas Revolucionárias (FAR), por exemplo. No entanto, é possível afirmarmos que o ICAIC foi ainda mais além de um instituto responsável por produzir a imagem da Revolução: foi responsável pela criação do cinema revolucionário cubano, que influenciou os cineastas latino-americanos pertencentes ao movimento *Nuevo Cine Latinoamericano*.

2.3 A ELEIÇÃO DO DOCUMENTÁRIO COMO GÊNERO PRIVILEGIADO NA LUTA CONTRA-HEGEMÔNICA DA REVOLUÇÃO CUBANA

El cine documental no es un género menor, como se cree, sino una actitud ante la injusticia, ante la belleza y la mejor forma de promover los intereses del Tercer Mundo.
SANTIAGO ÁLVAREZ

Do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção.
BILL NICHOLS

Dentre os gêneros, ou categorias cinematográficas, produzidos pelo ICAIC em seu momento de fundação, deu-se maior importância ao documentário e às atualidades cinematográficas (cinejornais). Para compreender tal procedimento, cabe elucidar alguns fatores que contribuíram, em diferentes níveis, para estas opções.

A questão econômica pode ser apontada como uma forte componente. As produções jornalísticas e de documentários eram mais baratas de se financiar do que as ficcionais, pois possuíam equipes reduzidas, não necessitavam de iluminação artificial, nem construção de cenários ou confecção de figurinos, além de dispensarem a contratação de atores.

Outro elemento importante a ser destacado é o fato de o documentário trabalhar com a realidade como matéria-prima – a nova realidade, feitos e ideais revolucionários; esta realidade

apud CASALS, 2010, p. 9)

precisaria ser divulgada, assim como a realidade histórica que necessitava ser reelaborada e reinterpretada sob a perspectiva dos oprimidos – o que Gramsci chamou de “nacional-popular” – transformando a maneira como o cubano via, sentia e compreendia sua relação com o mundo social.

Assim, a tradição cinejornalística se inscreve nas categorias cinematográficas que trabalhavam com a realidade. Segundo Santiago Álvarez, Cuba já contava, antes da Revolução, com uma forte tradição na produção de cinejornais. Segundo Mariana Villaça: “Essa tradição jornalística contribuiu, juntamente com as urgências do momento político, para que noticiários, documentários e curtas educativos se tornassem o cerne da produção do ICAIC” (VILLAÇA, 2010, p. 66). Silvio Da-Rin, cita Dziga Vertov, quando este defende as atualidades como o mais potente meio de expressão cinematográfica para refletir a nova realidade:

Mais de uma vez, em seus escritos, Vertov citou as palavras de Lênin: “A produção de novos filmes impregnados das ideias comunistas que refletem a realidade soviética deve começar pelas atualidades”. Assim legitimava sua proposta de que as salas de cinema fossem ocupadas segundo uma “proporção leninista”: os “dramas artísticos” teriam direito a não mais do que 25% do tempo de tela. (DA-RIN, 2008, p. 112)

Deste modo, dentro da disputa pela hegemonia ideológica era preciso empreender uma prática cinematográfica desmistificadora, que incitasse o espectador a desconfiar das representações do mundo. Para isso seria preciso produzir um cinema crítico ao modo de representação hegemônico – o cinema ficcional hollywoodiano. Assim, é possível afirmar que, para os cubanos, o documentário seria uma via cinematográfica mais eficaz, um cinema feito a partir dos elementos da realidade histórica em transformação. No entanto, deveria ser evitada a pretensão de representar a realidade tal como uma duplicação do mundo, como “uma imagem no espelho”. Importante seria criar uma interpretação do mundo, que fosse capaz de “esvaziar uma infundada objetividade da imagem cinematográfica” (DA-RIN, 2008, p. 222). Desta maneira, o cinema deveria demonstrar os próprios mecanismos de produção de significados e de construção discursiva sobre o mundo que nos rodeia, retomando assim uma prática autorreferencial e autorreflexiva do cinema documental soviético de Dziga Vertov, por exemplo. Deste modo, as observações de Silvio Da-Rin nos sugerem indícios sobre as opções dos caminhos estéticos para lidar com o mundo histórico que o cinema cubano revolucionário percorreria:

Se um dia Grierson afirmou a responsabilidade social do documentário usando a metáfora de um martelo para transformar a natureza, ao invés de um espelho para refleti-la, alguns documentaristas têm preferido usar o martelo contra o próprio espelho. No lugar de pretenderem uma imagem automática do mundo, denunciam o embuste

deste automatismo. Com os cacos do espelho, constroem interpretações fragmentárias do mundo, que podem conter o germe de estimulantes perspectivas de descentramento da totalidade e de relativização das representações dominantes. (DA-RIN, 2008, 224)

Desta forma, a Revolução Cubana representa um passo a mais na história do documentário utilizado como propagador das ideias revolucionárias ao longo do século XX. Em sua tese de doutoramento intitulada “O cinema documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária” (2014), Marcelo Vieira Prioste sinaliza a presença do documentário:

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 estofo necessário ao novo imaginário social que entraria em vigência com a experiência cotidiana de uma sociedade em revolução. (PRIOSTE, 2014, p. 9)

É significativa a relação entre documentário e mundo histórico. A capacidade de elucidar questões sociopolíticas que necessitam atenção, propondo possíveis soluções, confere uma força importante ao documentário, principalmente nos contextos revolucionários. O documentário aborda o mundo histórico e evidencia nossa capacidade de intervenção nele, além de moldar a maneira pela qual o vemos. Segundo depoimentos do documentarista chileno Patricio Guzmán, em diversas entrevistas, o documentário faz parte da consciência crítica e analítica de uma sociedade.

Diante dessas reflexões, é possível afirmar que o documentário condiz plenamente com os preceitos pedagógicos da Revolução Cubana. E mais do que a questão econômica e/ou a tradição jornalística na ilha, o trabalho documental de representação da realidade, abarcando “razão e narrativa, evocação e poesia” (NICHOLS, 2009, p. 80), que se apresenta como uma poderosa força capaz de conduzir as massas no processo de construção da nova sociedade, fez com que o ICAIC, em seu momento fundacional, seguisse de alguma maneira preceitos leninistas e estabelecesse uma meta de realização de cinquenta documentários para dez filmes de ficção.

Aproveitando a já mencionada tradição jornalística, o novo Governo aposta, ainda, de maneira massiva, nas atualidades (cinejornais), como meio prioritário de informação e divulgação do ideário revolucionário. Assim, quinze meses após sua fundação, o ICAIC cria o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, que viria a ser coordenado e dirigido por Santiago Álvarez durante as três décadas de sua existência. Mesmo rompendo com os moldes e os códigos do gênero, os *Noticieros ICAIC* se inscrevem, como visto, em uma tradição de jornalismo fílmico arraigada na ilha, que já contava com mais de trinta noticiários fílmicos “provinciais, nacionais,

partidários, esportivos, etc., indo do período mudo até a eclosão da Revolução” (VINELLI et al, 2012, p. 150, tradução nossa).⁴⁴

Quatrocentos anos depois, e seguindo os ensinamentos de Maquiavel – ensinamentos estes que vêm demonstrando ser ainda atuais na luta pela conquista e manutenção do Estado –, Gramsci entende que o povo deve aprender a utilizar os mesmos instrumentos de poder historicamente empregados pelos grupos dominantes. O novo regime de Cuba mostrou também ter aprendido os ensinamentos maquiavélicos, ao aproveitar um bem cultural, como era o caso dos noticiários filmicos, para propagar os ideais revolucionários. Nesta difícil combinação de continuidade e ruptura, o *Noticiero ICAIC Latinoamericano* e o cinema documentário em geral se incumbiriam de constituir uma prática de comunicação alternativa, contra-hegemônica, que romperia com o modelo mistificador de representação a-histórico anterior.

Sabe-se que os grandes projetos de poder, os grandes “príncipes” da história, desde o Império Romano, com suas lutas de gladiadores, às sedutoras pompas fascistas, souberam explorar as emoções das massas. Sabiam que, para desviar a atenção do povo das questões políticas, era preciso entretê-los com espetáculos fascinantes, sensacionais. Era preciso desenvolver estratégias de controle dos afetos populares, aquilo que Muniz Sodré chamou, recentemente, de “estratégias sensíveis” (SODRÉ, 2006), as quais se aproximam das estratégias identificadas por Maquiavel, no início da Idade Moderna, para se obter o controle das massas. O fundador da ciência política já tinha percebido essa dimensão em *O príncipe*.

O cinema imperialista, assim como as atualidades que reinavam em Cuba antes da Revolução, era utilizado como uma arena de entretenimento do povo, isto é, um poderoso instrumento político de obtenção do consentimento à dominação que, através da manipulação da paixão das massas e do esvaziamento histórico-conteudístico, servia como instrumento de hegemonia político-cultural. Para combater este projeto hegemônico, o *Noticiero ICAIC*

⁴⁴ Paulo Antônio Paranaguá registra trinta e um noticiários, sem incluir o *Noticiero ICAIC Latinoamericano: Suprem Film* (1924), *Actualidades Habaneras* (1924), *Noticiero OK* (1925), *Santiagueras* (Santiago de Cuba, 1925), *Noticiero Liberty* (1929-1933), y el *Noticiero Royal News* (1933-1941, semanal a partir de 1938), *Noticiero Periódico Hoy* (1938), *Noticiero Ecos Nacionales* (1939-1942), *Noticiero Cinematográfico Cubano CMQ El Crisol: La Noticia del Día* (1940-1942), *Noticiero Royal News - RHC - El País - Cadena Azul* (1941–1943), *Radio Noticiero CMQ - El Crisol* (1942), *Noticiero Nacional CMQ - El Crisol* (Manuel Alonso, 1942-1944), *Royal News-Ren Mart* (René Martínez, 1943-1954), *Noticiero Exhibidor* (1943-1944), *Noticiero América* (Manuel Alonso, 1944), *Noticiero Nacional RHC - Cadena Azul* (Manuel Alonso, 1944), *Noticiero América - El País* (Manuel Alonso, 1944), *Noticiero Filmico Selecciones* (1944), *Noticiero Latinoamericano CMQ - Diario de la Marina* (1944), *Noticiero Cinematográfico Cuba* (1945-1948), *Noticiero Habana* (1945), *Noticiero Güinero* (Provincia de La Habana, 1946), *Noticiero P.N.P.* (1947), *Noticiero Pan American News* (1949), *Cineperiódico* (1950–1959), *Noticiero Deportivo* (1950), *El Camagüeyano* (Camagüey, 1950), *Noticuba* (1954-1959), *Noticiero Norte* (1954-1955), *Noticiero Cuba Color* (1954–1959), *Boletín Deportivo Cinematográfico* (1958). PARANAGUÁ, apud BUSTOS, In: Santiago Álvarez y el noticiero de la revolución cubana. Disponível em: <http://tierraentrance.miradas.net/2013/05/ensayos/santiago-alvarez-y-el-noticiero-de-la-revolucion-cubana.html>. Acesso em 12/10/2018.

Latinoamericano desempenha o papel de intelectual coletivo. É um importante aparelho de hegemonia, organizador da cultura, capaz de canalizar o sentimento de indignação das massas para um projeto de poder popular revolucionário, de atribuir um conteúdo político a um sentimento popular.

Na sua vontade de aumentar o conhecimento, cultura e informação de todos os cubanos, o ICAIC encontraria nos *Noticieros* a maneira de criar um noticiário que cumprisse esses propósitos e cujos princípios também coincidisse com a vontade transformadora da Revolução em todos os níveis. Segundo Alicia García e Sara Vega:

O *Noticiero ICAIC Latinoamericano* foi muito diferente de todos os anteriores, tanto formal quanto conceitualmente. Trabalhou a informação visual sob novos preceitos e nunca incluiu anúncios comerciais. (...) Sua primeira exibição aconteceu em 6 de junho de 1960. Concebido para uma frequência semanal, tinha aproximadamente dez minutos de duração e era projetado antes do filme. (GARCÍA; VEGA apud ROJAS; DEL RÍO, 2010, p. 33, tradução nossa)⁴⁵

Sobre a maneira como nasceu o *Noticiero ICAIC Latinoamericano* e seu caráter de escola, em que o talento deveria ser testado – tanto dos que aspiravam se tornar documentarista quanto cineastas de ficção –, declarou Alfredo Guevara, na época ainda diretor do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*:⁴⁶

Testei Santiago Álvarez no *Noticiero*, sem me separar dele, mas quando cresceram nele asas para voar, eu o deixei. E aí está sua obra, cheia de audácia renovadora, tanto no *Noticiero* quanto no documentário. E no *Noticiero* trabalharam não poucos de nossos documentaristas e alguns que chegaram à ficção. Se o *Noticiero* foi uma escola, Santiago Álvarez foi um mestre. (GUEVARA apud ROJAS; DEL RÍO, 2010, p. 34a, tradução nossa)⁴⁷

Santiago Álvarez se torna um mestre ao compreender que “*era necesario proponer una operación a nivel de conciencia critica y, al mismo tempo, satisfacer una necesidad de*

⁴⁵ “*El Noticiero ICAIC Latinoamericano se diferenciò mucho de todos los anteriores tanto formal como conceptualmente. Reseñò la información visual bajo nuevos preceptos y nunca incluyó anuncios comerciales. (...) Su primera exhibición ocurrió el 6 de junio de 1960. Concebido para una frecuencia semanal, tenia aproximadamente diez minutos de duración, y se proyectava antes del filme*” (GUEVARA apud ROJAS; DEL RÍO, 2010, p. 34a).

⁴⁶ Alfredo Guevara dirigiu as primeiras edições (do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*), mas, ocupado em múltiplas frentes, logo teve que delegar a tarefa de sua realização. Santiago Álvarez, que havia demonstrado competência e dinamismo na gestão da Sociedade Cultural Nuestro Tiempo – núcleo de resistência à ditadura de Batista em que militavam o próprio Alfredo (Guevara), Tomas Gutiérrez Alea, José Massip, Julio García Espinosa, entre outros fundadores do ICAIC – assumiu a tarefa e tornou-se o diretor dos *Noticieros ICAIC Latinoamericanos* de 1960 a 1990. Cf ANDRADE, Alice de. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/1720>. Acesso em 12/10/2018.

⁴⁷ “*Probé a Santiago Álvarez en el Noticiero sin separarme de él, pero cuando le crecieran las alas a volar, lo dejé. Y ahí está su obra, plena de audácia renovadora. Y lo fue del Noticiero y del documental. Y en el Noticiero trabajaran no pocos de nuestros documentalistas y algunos que llegaron a la ficción. El Noticiero fue una escuela, Santiago Álvarez un maestro*” (GUEVARA apud ROJAS; DEL RÍO, 2010, p. 34).

*placer*⁴⁸, além de educar e informar as massas, era preciso não perder de vista a dimensão passional do cinema. Álvarez desenvolve, a partir daí, uma série de dispositivos formais e discursivos, capazes de capturar a atenção do espectador, comovê-lo e ao mesmo tempo provocar a reflexão.

2.4 SANTIAGO ÁLVAREZ, O “INTELECTUAL ORGÂNICO” QUE ASSUME A DIREÇÃO DOS *NOTICIEROS ICAIC LATINOAMERICANOS*

Com o triunfo da Revolução, muitos intelectuais pertencentes às classes mais favorecidas deixam o país, o que a princípio aparentava ser um problema para a contratação de cineastas e técnicos para o ICAIC. Mas o inverso também ocorreu: intelectuais que viviam fora de Cuba, desde os tempos de Batista, voltaram após 1959, entusiasmados com as mudanças políticas. Entre esses intelectuais encontrava-se Santiago Álvarez, que não era cineasta e sim um intelectual marxista que tinha sido companheiro de Alfredo Guevara na Sociedad Nuestro Tiempo, em um bureau “encarregado de difundir as posições do PSP, e ali contavam com grande número de simpatizantes” (VILLAÇA, 2010, p. 44-45). Quando triunfou a Revolução Cubana, em 1º de janeiro de 1959, Álvarez se encontrava exilado em El Salvador desde 1958, onde praticava “atividade revolucionária militante, em algumas ocasiões secretas” (LABAKI, 1994, p. 36). Ao retornar a Cuba, ele é contratado por Guevara para integrar a equipe dos noticiários.

Apesar de ter começado a fazer cinema aos 40 anos de idade a partir de sua incorporação ao ICAIC, sem qualquer experiência prévia na área, Santiago Álvarez produziu uma obra cinematográfica vasta. Dentro do ICAIC conduziu a produção dos *Noticieros ICAIC Latinoamericanos* de 1960 a 1991. Durante as três décadas, dirigiu cerca de 600 edições de um total de 1.493 edições realizadas sob sua coordenação geral, sendo que trinta dessas edições tornaram-se documentários, muitos deles premiados nacional e internacionalmente (BURTON, 1998).

O conjunto de filmes produzidos por Álvarez constitui um patrimônio cultural e histórico da maior importância. Desde o triunfo da Revolução, em companhia de sua equipe de filmagem, Álvarez percorreu a ilha de canto a canto e foi testemunha dos eventos que encarnavam o ritmo vertiginoso e quase sempre dramático das transformações revolucionárias. Além de registrarem os passos da Revolução Cubana durante três décadas, as equipes dos *Noticieros* documentaram o desenvolvimento do socialismo ao redor do mundo, filmando

⁴⁸ AVELLAR, José Carlos. “Juicios y análisis”. In. LÓPEZ, Mario Naito (Org.). *A cuarenta años de Por un cine imperfecto*. Havana: Cinemateca de Cuba, Ediciones ICAIC, 2009, p. 40.

guerras, guerrilhas e insurreições. A Guerra do Vietnã, a ascensão e a queda de Salvador Allende no Chile, as lutas pela independência de Angola e Moçambique, a Revolução Etíope e a Revolução dos Cravos em Portugal são exemplos de acontecimentos históricos testemunhados, muitas vezes de maneira pioneira, pelo cinema de Santiago Álvarez. Além das imagens produzidas por sua equipe, sua obra reúne material de arquivo de outros países sobre importantes temas da atualidade mundial – incluindo as lutas antiditatoriais no Brasil – para reutilizá-los em suas edições (LABAKI, 1994). A singularidade e o valor dessa coleção fizeram com que merecesse a inscrição no Registro da Memória do Mundo da Unesco em 2009.

Santiago Álvarez era um revolucionário inquieto; viajou o mundo buscando imagens ímpares das lutas revolucionárias, imagens estas que pudessem enobrecê-las e ao mesmo tempo denunciar a opressão imperialista. Por sua formação intelectual, pela experiência sindicalista e por sua própria origem, como visto no primeiro capítulo, podemos dizer que Santiago Álvarez entendia, compreendia e sentia as causas populares pelas quais lutou. Tornar-se-ia um intelectual orgânico da classe trabalhadora, organizando a visão de mundo e canalizando a paixão revolucionária difusa das massas para a construção de uma nova realidade, de acordo com o projeto de governo popular instaurado pela Revolução Cubana.

Álvarez se destacou por conseguir transformar as carências materiais e técnicas em ponto de partida para a busca de soluções estéticas originais. “A razão para tanta inventividade é a necessidade”, reconhece o próprio cineasta (ALVAREZ apud LABAKI, 1994, p. 12). Para o filósofo francês Gilles Deleuze, a necessidade se apresenta como condição primária para se ter uma ideia e é em função das técnicas que conhecemos que podemos ter uma ideia em cinema ou em qualquer outro domínio.⁴⁹ Álvarez atende às necessidades geradas por seus sentimentos revolucionários e “surpreende” Deleuze ao superar carências materiais, tecnológicas e sua própria lacuna de formação cinematográfica. Para isso, desenvolveu de forma empírica técnicas resultantes do contexto em que vivia. Deleuze, ao estabelecer como condição precípua o conhecimento de funções técnicas para o desenvolvimento de ideias em cinema ou em qualquer outro domínio, estaria provavelmente aludindo ao conhecimento formal organizado.

Entendemos a necessidade artística de Álvarez como sendo material-ideológica, uma dupla necessidade que nasce, simultaneamente, da carência material para a produção dos filmes e da necessidade ética e moral de difundir a ideologia revolucionária para as massas. Desta forma, necessidade, inventividade e estética formariam um amálgama indispensável para que Santiago Álvarez pudesse criar uma linguagem cinematográfica arrojada. Essa nova linguagem serviria de meio para

⁴⁹ “*C’est en fonction des techniques que je connais, que je peux avoir une idée dans tel domaine, une idée en cinéma, ou bien un autre, une idée en philosophie*”; “*Un créateur, c’est pas un être qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin.*” (DELEUZE, Gilles. Conferência na FEMIS, 1987. Disponível em: <https://www.webdeleuze.com/textes/134>. Acesso em 23/1/2017.

atingir seu objetivo principal e que pode ser traduzido pelas palavras de outro cineasta cubano, com as mesmas preocupações dentro do ICAIC, Tomás Gutiérrez Alea:

Dentro de um processo de comunicação, pode-se dar preferência ao que sugere por meio de sentimentos ou ao que persuade pela razão. Isto é, não exclui absolutamente o caminho do sentimento, mas enfatiza a necessidade de trabalhar com argumentos racionais, despertar a atividade intelectual do espectador, fornecer conhecimento e levá-lo – através de sensações – a uma tomada de consciência. (GUTIÉRREZ ALEA, 2009, p. 85, tradução nossa)⁵⁰

Os anos 1950 e 60 representam o auge da Guerra Fria e o cinema servia de instrumento político para ambos os lados, tanto para os EUA quanto para a União Soviética. Assim, Santiago Álvarez e seus companheiros do ICAIC buscariam estratégias para combater o ilusionismo cinematográfico fundado na identificação emocional, produzido por Hollywood, que tratava a todo custo naturalizar as relações de dominação de classe. Era o que mostravam as superproduções ianques que reinaram em Cuba antes da Revolução.

Como vimos com Gramsci, na luta contra-hegemônica é preciso muitas vezes utilizar os mesmos mecanismos de dominação, ou seja, trabalhar as paixões populares. Logo, podemos dizer que, apesar de o objetivo último dos cineastas do ICAIC fosse chegar à razão e à compreensão intelectual, o movimento que se fazia deveria partir “da imagem ao sentimento” e “do sentimento à ideia”, uma concepção dialética do cinema que envolvia gozo estético e revelação da verdade – a partir tanto das concepções teatrais encontradas no distanciamento brechtiano como nas teorias cinematográficas eisensteinianas da montagem de atrações. “*Una serie de imágenes que provoquen un movimiento efectivo (emocional), y que despierte a su vez una serie de ideas (razón)*”⁵¹ (GUTIÉRREZ ALEA, 2009, p. 83).

Segundo Walter Benjamin, o comunismo deveria politizar a arte em resposta à fascista – e aqui podemos estender à imperialista – estetização da política. Para o filósofo da Escola de Frankfurt, a arte fabricada no fascismo (e nas guerras imperialistas) permite ao homem viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Ora, se a estetização da política, segundo Benjamin, é a satisfação artística de uma percepção sensível do horror, a politização da arte é o contrário, o dissabor e a inquietação frente à dominação e à destruição. Assim, acreditamos que a obra de Álvarez, gerada pela combustão dissabor/inquietação, sinaliza a possibilidade de uma resposta política da arte, em termos benjaminianos.

⁵⁰ “*Dentro de un proceso de comunicación, puede darse preferencia a lo que sugiere por vía del sentimiento o bien a lo que persuade a través de la razón*”.⁵⁰ Es decir, no excluye de una manera absoluta la vía del sentimiento, pero enfatiza la necesidad de trabajar con argumentos racionales, despertar la actividad intelectual del espectador, proporcionarle conocimientos y llevarlo – a través de las sensaciones – a una toma de conciencia” (GUTIÉRREZ ALEA, 2009, p. 85).

⁵¹ “*Uma série de imagens que provoquem um movimento efetivo (emocional), e que desperte ao mesmo tempo uma série de ideias (razão)*” (tradução nossa).

Para ser efetiva, essa resposta política deveria atingir o maior número possível de espectadores. Assim, desde 1960, os *Noticieros ICAIC Latinoamericanos* eram lançados, semanalmente nos cinemas. Segundo Santiago Álvarez (LABAKI, 1999a), no começo havia cerca de quinhentas salas de cinema e eram feitas quarenta e oito cópias por semana de cada edição do *Noticiero*, e estas se distribuíam, ao longo de três semanas, entre as salas de Havana e as das principais cidades da ilha. Aos poucos, Santiago e seus colaboradores foram se dando conta de que três semanas era muito tempo e as notícias iam ficando muito desatualizadas. Passaram então a se preocupar em produzir edições que não perdessem vigência. Para tanto, lançariam mão de diferentes estratégias narrativas e formais. Juan Antonio García Borrero observa essa busca de Santiago Álvarez em criar um cinema urgente, mas que ficasse para a posterioridade:

Santiago Álvarez foi outro desses rebeldes incansáveis que, nos anos 1960, insistiu em mudar o mundo. (...) Muito em breve mostra o desejo de experimentar com a linguagem, e de conceder às notícias uma textura capaz de garantir durabilidade além da precisão do fato. (PARANAGUÁ, 2003, p. 156, tradução nossa)⁵²

Um dos primeiros passos neste sentido foi buscar uma estrutura de notícia que não envelhecesse. Assim, os *noticieros* deixariam de ser politemáticos para se concentrarem em um tema por edição, o que permitiria a Álvarez aprofundar mais cada assunto. Nas palavras do cineasta: “A realidade nos fez modificar a estrutura do noticiário de forma a passar a parecer-se muito com os documentários” (ÁLVAREZ, apud LABAKI, 1999, 44). As edições dos *Noticieros ICAIC Latinoamericanos* são identificadas por números, no entanto, algumas delas eram monotemáticas e receberiam títulos. Santiago partiria desses títulos para retomar as edições já exibidas nos cinemas e, sem a urgência jornalística, ele as reelaborava com mais tempo e com maior rigor formal, originando, assim, os documentários – muitos deles projetados em festivais nacionais e internacionais, angariando prêmios. Santiago Álvarez, assim, adquiria rápida notoriedade como principal documentarista da Revolução Cubana.

O aprofundamento temático dos *Noticieros* despertou um interesse maior do público, principalmente quando eram projetados com algumas semanas de atraso em relação aos fatos narrados. Essa mudança estrutural proporcionou não somente atingir grande número de espectadores, como sua exibição em território estrangeiro, em diversos festivais. Esta nova estrutura contribuiu para cumprir as funções para as quais os *Noticieros* foram criados: agitação e propaganda ideológica da Revolução Cubana, fortalecer a construção de uma nova identidade nacional e promover a imagem da revolução dentro e fora da ilha.

No entanto, alguns autores afirmam que inovações formais que vão além da estrutura concentrada em um só tema configuram a riqueza estético-formal que transcende a circunstância

⁵² “Santiago Alvarez fue otro de esos rebeldes sin pausa que, en los sesenta, se empeñaron en cambiar el mundo. (...) Muy pronto pone en evidencia el deseo de experimentar con el lenguaje, y concederle a las noticias una textura capaz de garantizar la perdurabilidad más allá de la exactitud del hecho” (PARANAGUÁ, 2003, p. 156).

imediate que marcou a obra de Santiago Álvarez, criando um estilo cinematográfico próprio, que reformularia as bases do cinema documental na América Latina. Nas palavras de Amir Labaki:

Santiago Álvarez foi muito além. Não satisfeito em chegar aonde foi preciso para registrar imagens ímpares (até a Mongólia ele viajou), Álvarez inovou ainda na estratégia de articulá-las ou, quando da ausência de material fílmico primário, na astúcia de inventá-las. Chega-se assim ao específico estilo cinematográfico por ele desenvolvido. (LABAKI, 1994, p. 11)

Em geral, o cinema revolucionário cubano propôs uma reformulação na produção cinematográfica de novos conteúdos e novas formas. A exemplo do poeta soviético Vladimir Maiakovski (1893-1930), que sustentava a não existência de conteúdo revolucionário sem forma revolucionária, para os jovens cineastas cubanos, o cinema deveria travar uma luta contra a dramaturgia aristotélica burguesa, para firmar uma dramaturgia revolucionária que refletiria a cultura e as aspirações do povo cubano e que colocasse o povo em contato com sua imagem, negando a mediação mistificadora das produções burguesas. Nas palavras de Manuel Herrera: *Si el cine constituía, en una América bullente de ideas, un arma para el cambio social, no podía someterse a esas reglas, sino que precisaba de un espectador activo, consciente e impulsor del cambio; a su vez, el cine requería de un cambio estético*⁵³ (HERRERA, 2009, p. 33).

Acerca das tendências formalistas adotadas pelo cinema cubano – do qual, nos anos 1960, Santiago Álvarez foi o expoente, influenciando as gerações posteriores de cineastas de Cuba e de outros países da América Latina –, os jovens cineastas cubanos romperiam não só com as normas do cinema hollywoodiano como também rejeitariam a adoção da estética oficial soviética. Muitos cineastas do ICAIC, ou pelo menos os mais influentes, consideravam o realismo socialista muito distante da realidade caribenha e defendiam o divórcio entre os aspectos formais, pois estes não tocavam a “alma” do espectador cubano. Os jovens do ICAIC enxergavam em outras propostas estéticas aspectos mais atraentes. Além do neorrealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, as concepções teatrais, que a princípio apresentam um paradoxo quando justapostas – de Bertolt Brecht (como visto nas citações de Gutiérrez Alea), que defende o distanciamento crítico, por um lado, e as de Stanislavski, com o realismo psicológico que defende, por outro lado, a identificação emocional – seriam adotadas e reelaboradas como caminho para o desenvolvimento de uma cinematografia cubana revolucionária. De acordo com Manuel Herrera: “A combinação do distanciamento brechtiano com a emoção stanislavskiana poderia ser a chave que abriria o caminho para a aproximação do público” (HERRERA, 2009, p. 33). Aqui, mais uma vez, podemos fazer a ligação das concepções cinematográficas cubanas (do período revolucionário), com o pensamento gramsciano, na defesa da importância de se conjugar razão e emoção para o despertar da consciência transformadora. Ainda nas palavras de Herrera: “Necessariamente e em

⁵³ “Se o cinema era, numa América agitada de ideias, uma arma para a mudança social, não podia se submeter a essas regras, e sim precisava de um espectador ativo, consciente e impulsionador da mudança; por sua vez, o cinema requeria uma mudança estética” (tradução nossa).

certos momentos, o público deve ser movido pelo enredo e aprisionado por ele através da abordagem afetiva, a fim de conduzi-lo, através do estranhamento, no caminho da reflexão” (HERRERA, 2009, pp. 33-34, tradução nossa)⁵⁴

Para outro importante cineasta cubano, Julio García Espinosa, o cinema cubano deveria ser “imperfeito”, já que “*un cine perfecto – técnica y artísticamente logrado – es casi siempre un cine reaccionario*”⁵⁵ (GARCIA ESPINOSA, 1969). No entanto, um *cine imperfecto* não significa um cinema mal feito. Diante da condição política opressora, da qual se pretendia libertar, as obras deveriam ser antiestéticas, fugir às convenções e fórmulas do cinema mercadológico tradicional para, então, serem éticas, a partir do momento que retratassem a realidade sem pudor e sem beleza, mas rejeitando, ao mesmo tempo, os preceitos do realismo socialista soviético.

Em 2009, Manuel Herrera escreve a respeito das buscas formais do incipiente cinema revolucionário cubano:

Pela primeira vez, uma correspondência de forma e conteúdo, como aquelas que sempre foram consideradas do ponto de vista teórico, estava sendo perseguida na prática cinematográfica. O realismo socialista não poderia ser considerado um precedente para os cineastas cubanos. Era russo demais e, além disso, ao colocar duas categorias de campos diferentes: uma estética e outra política, se integrava em um pastiche que se transformou em um caminho sinuoso, incorporando personagens do realismo do romance russo oitocentista com diálogos da literatura de barricada. Isso provocou uma óbvia fadiga no espectador e, para evitá-lo, recorria-se a uma pseudopoesia da imagem que abriu as portas europeias ao kitsch. (HERRERA, 2009, p. 34, tradução nossa)⁵⁶

Dentro do ICAIC, após a declaração do caráter socialista da Revolução em 16 de abril de 1961 e da aproximação do regime cubano ao soviético, Santiago Álvarez enfrentaria – ao lado do diretor do instituto Alfredo Guevara e dos cineastas e teóricos Julio García Espinosa e de Tomás Gutiérrez Alea – os dogmáticos defensores da adoção do realismo socialista como estética nacional. Santiago Álvarez consegue desenvolver uma estética cinematográfica que se aproxima dos postulados de Julio García Espinosa: “*El cine imperfecto puede ser también divertido*”⁵⁷ e “*Hay un tipo de periodismo que consiste en dar las noticias, pero valorándolas mediante el montaje*”⁵⁸ (2009, p. 21) e de Tomás Gutiérrez Alea:

⁵⁴ “*La combinación del distanciamiento brechtiano con la emoción stanislavskiana podía ser la llave que abriera camino para al acercamiento al público. (...) Necesariamente y en ciertos momentos, el público debía sentirse conmovido por la trama y atrapado por ella mediante el acercamiento afectivo, para de este modo conducirlo, mediante el extrañamiento, en el camino de la reflexión*” (HERRERA, 2009, p. 33-34).

⁵⁵ “*Um cinema perfeito – realizado técnica e artisticamente – quase sempre é um cinema reacionário*” (tradução nossa).

⁵⁶ “*Por primera vez se estaba procurando en la practica cinematográfica una correspondencia de forma y contenido como las que siempre se habían planteado desde el punto de vista teórico. El realismo socialista no podía considerarse un antecedente para los cineastas cubanos; era demasiado ruso y, por demás, al anteponer dos categorías de campos diferentes: una estética y otra política, se integraba en un pastiche que convertía su derrotero en un camino sinuoso, que incorporaba personajes del realismo de la novela decimonónica rusa con diálogos de la literatura de barricada. Ello provocaba un cansancio evidente en el espectador y, para evitarlo, se acudía a una seudopoesia de la imagen que abría las puertas europeas al kitsch*” (HERRERA, 2009, p. 34).

⁵⁷ “*O cinema imperfeito pode ser divertido também*” (tradução nossa).

⁵⁸ “*Há um tipo de jornalismo que consiste em dar as notícias, mas valorizando-as com a montagem*” (tradução nossa).

“*Se trataba de un proceso complejo y rico en contradicciones y en posibilidades de desarrollo en el que los aspectos formales, estéticos y emotivos, de un lado, y los aspectos conteudísticos, educativos y racionales, de otro, presentan afinidades pero también peculiaridades propias*”⁵⁹ (2009, p. 38). Eles buscavam romper com a linguagem clássica burguesa mistificadora e, ao mesmo tempo, negar o realismo socialista. Tratava-se de uma estética revolucionária, próxima da realidade político-social, cultural e histórica de Cuba e que ao mesmo tempo tivesse potencial para atingir o público cubano, acostumado aos códigos cinematográficos tradicionais.

Em 1959, tanto o cinema como os noticiários cinematográficos já eram práticas culturais com forte presença na sociedade da ilha. Álvarez entendia que para que seu cinema tivesse eficácia política deveria, além de propagandear as ideias da Revolução, agradar o público. Deveria conservar, de alguma maneira, o sentido puro de espetáculo, o de diversão, mas levando em conta que todo espetáculo é portador de uma ideologia, e que em uma sociedade submersa na luta de classes é preciso observar o que se vê com desconfiança:

Ainda mais quando depois da leveza se passa para uma bobagem, da alegria para a frivolidade... e quando depois da aparência de um simples entretenimento se converte em veículo de afirmação de traços culturais da burguesia. (GUTIÉRREZ ALEA, 2009, p 39, tradução nossa)⁶⁰

Era preciso produzir um espetáculo socialmente produtivo. Assim, Álvarez desenvolve um estilo que buscava informar e mobilizar e ao mesmo tempo que comovesse e sensibilizasse as massas. O documentarista desenvolve estratégias para articular as imagens singulares realizadas por suas equipes, assim como outras imagens e sons vindos de outras partes e de naturezas variadas, para criar um estilo original, que transcenderia o imediatismo de sua produção sem deixar de ser atrativo para o público. García Borrero destaca a relevância do cinema de Álvarez para a incipiente produção cinematográfica cubana pós-revolucionária:

Os anos 1960 significaram para o cinema cubano uma época de aprendizado, de muita experimentação e abundantes (e lógicos) fracassos na ficção, e, de fato, apenas nos últimos anos é que se alcança a maturidade. Em todo caso, “o prodígio” deste primeiro período foi proporcionado pelo aspecto documental daquela produção, inquestionavelmente encabeçada por Santiago Álvarez, e cuja influência pôde ser vista no melhor daquele filme de ficção que estava sendo produzido na época. (PARANAGUÁ, 2003. p. 157, tradução nossa)⁶¹

⁵⁹ “*Trataba-se de un proceso complejo e rico em contradicções e possibilidades de desenvolvimento, em que os aspectos formais, estéticos e emocionais, de um lado, e os aspectos conteudísticos, educativos e racionais, de outro, apresentam afinidades mas também peculiaridades próprias*” (tradução nossa).

⁶⁰ “*más cuando por detrás de la ligereza se pasa a la tontería, de la alegría a la frivolidad... y cuando tras la apariencia de simple entretenimiento, se convierte en vehículo de afirmación de rasgos culturales de la burguesía*” (GUTIÉRREZ ALEA, 2009, p. 39).

⁶¹ “*Los sesenta significaron para el cine cubano una fecha de aprendizaje, de mucha experimentación y abundantes (y lógicos) fracasos en la ficción, y de hecho, es sólo en las postrimerías cuando se consigue la madurez. En todo caso, «lo prodigioso» de este primer periodo lo aportó el aspecto documental de esa producción, indiscutiblemente encabezada por Santiago Álvarez, y cuya influencia igual podía advertirse en lo mejor de ese cine de ficción que por entonces se estaba consiguiendo* (PARANAGUÁ, 2003. p. 157).

Este cinema, assumidamente panfletário, caminha na contramão das correntes do documentário em voga na época, uma vez que privilegiavam a imparcialidade, a objetividade da câmera – como era o caso do cinema direto norte-americano – para ir ao encontro das concepções de Joris Ivens:⁶² “o cinema documentário é um ponto de vista documentado da realidade”. O cinema de Santiago Álvarez não tinha a ilusão de que o documentário poderia “captar a realidade tal qual”, mas sim produzir novas relações entre aspectos isolados da realidade. Produzir uma significação reveladora, ao relacionar diferentes aspectos do mundo histórico, muitas vezes anacrônicos, por meio de choques e associações que de hábito estão diluídos na realidade empírica. Amir Labaki aponta esta questão conceitual do documentário, também como transcendente:

O legado histórico de Santiago Álvarez vai muito além do patrimônio histórico que sua câmera captou. (...) Sua obra problematizou as bases mesmas do cinema documental em mais de um sentido. Em primeiro lugar, o fez ao chocar-se de frente com a escola “neutralista” que procura ocultar atrás da justificativa da “objetividade da câmera” a ideologia inerente a qualquer discurso. O cinema de Santiago Álvarez não apenas toma partido, como nasce dele. Em segundo, a maior complexidade surge da ampliação das possibilidades de material imagético e sonoro para o gênero, varrendo o preconceito frente a imagens e sons tidos como menores e imprestáveis. Para Álvarez, a realidade no cinema não se capta, mas sim se constrói. (LABAKI, 1994, p. 16-17)

Desta forma, pode-se dizer que Santiago Álvarez parte de uma carência material para produzir, de maneira criativa, um cinema documentário e jornalístico inovador, utilizando em seus filmes todo tipo de material que encontrava à disposição. Ele parte de uma necessidade ética e moral para difundir os ideais revolucionários para o maior número possível de espectadores. Cria uma cinematografia que se baseia nas associações de montagem para revelar relações opacas da realidade e o faz de maneira inusitada, divertida, lançando mão de recursos como a ironia e o apelo emocional para captar a atenção dos espectadores, manipular os afetos e conduzi-los a uma compreensão dialética da realidade.

⁶² O documentarista holandês Joris Ivens, juntamente com outros cineastas europeus, como o francês Chris Marker e o soviético Roman Karmen, visitaram o ICAIC e ajudaram a formar cineastas e técnicos cubanos que trabalharam com eles, como assistentes.

Capítulo 3

EXPERIMENTAÇÃO ESTÉTICA E ENGAJAMENTO POLÍTICO NA OBRA CINEJORNALÍSTICA E DOCUMENTAL DE SANTIAGO ÁLVAREZ

Podemos dizer que o cinema de Santiago Álvarez é político de três modos distintos. Primeiramente, em relação às temáticas. Como vimos no capítulo anterior, sua produção tinha a clara missão de retratar, narrar e divulgar os feitos e os ideais da Revolução Cubana, além de denunciar o inimigo e saudar os aliados. Era um cinema assumidamente panfletário, como atesta o próprio cineasta nas cartelas iniciais de seu filme *Despegue a las 18:00* (1969): “Vocês irão ver um filme didático, informativo e panfletário”.



Figura 4: Cartelas iniciais de *Despegue a las 18:00*. Santiago Álvarez (1969).

Além disso, pode-se considerar político também seu sistema de produção, exibição e distribuição estatal, pois rompe com o modelo empresarial anterior. Esse modelo (que se apresenta como um contraexemplo do cinema político latino-americano dos anos 1960 que circulava por *vias marginais*) oportunizou aos jovens cineastas cubanos – muitos deles ainda aprendizes, como era o caso da equipe dos *Noticieros* e do próprio Santiago Álvarez – a realizarem seus filmes. Nas palavras de José Massip: “O ICAIC foi uma escola para muitos cineastas cubanos”.⁶³ O modelo tinha como objetivo garantir a maior produção possível de cinejornais e de documentários nacionais, inclusive, em um primeiro momento, em detrimento da produção dramática. Isso se deu, conforme já visto aqui, sobretudo pelo fato de os dirigentes do ICAIC considerarem o caráter pedagógico desse tipo de produção mais eficaz para a formação de consciências revolucionárias. O modelo pretendia também alcançar o maior número possível de espectadores, a fim de cumprir a meta de ‘ampliação do público’.

Foi com esse intuito que o ICAIC criou, em 1962, o cinemóvel (Figura 5), unidade de projeção

⁶³ Depoimento de José Massip em *Memória cubana*, de Alice de Andrade, 2010.

itinerante que, assim como os trens soviéticos de *agit-prop* que filmavam camponeses e exibiam filmes no interior da Rússia após a Revolução de 1917, celebrizados pela experiência conduzida pelo cineasta Aleksandr Medvedkin, buscou levar cinema às províncias rurais em Cuba, na esperança de que áreas rurais pudessem ser integradas ao projeto de “construção da nação”. Os filmes em 16 mm e os projetores eram transportados em caminhões, mulas e até barcos de pesca, de modo que os pescadores pudessem assistir aos filmes à noite (PEREIRA e PARDO, 1979). Como assinala Mariana Villaça, o cinemóvel “logo se tornou um dos orgulhos da direção do ICAIC” (VILLAÇA, 2010, p. 68). Tal criação colaborou para que o *Noticiero ICAIC Latinoamericano* conseguisse um abrangente alcance na ilha.



Figura 5: Unidade móvel do ICAIC.

Por fim, encontramos na estética do cinema de Santiago Álvarez uma forma política em si, que adentra os traços de modernidade e politicidade perseguidos pelo movimento conhecido como *Nuevo Cine Latinoamericano*, cujos cânones subvertem as convenções burguesas do modelo clássico de representação. A esse respeito, o documentarista e cinejornalista cubano diz: “quando falo de política, incluo também uma cultura universal, histórica, plástica e estética” (ÁLVAREZ apud ARRAY, 1983, p. 90).

Buscando compreender a gênese da estética de Santiago Álvarez, é possível afirmar que, por um lado, ela nasce como fruto da “busca de conferir uma identidade ao então jovem cinema cubano revolucionário, marcado pela recusa tanto do cinema realizado em Cuba antes da Revolução (os melodramas e as comédias musicais, encaradas como alienantes) quanto do realismo socialista como modelo estético” (NUÑEZ, 2019, p. 43).

Por outro lado, como afirma o próprio realizador cubano, sua estética brota da “necessidade material”, conjugada com a urgência em divulgar os ideais revolucionários. Sendo assim, é possível

considerar que a estética dos documentários de Álvarez se desenvolve a partir de uma conjuntura contextual revolucionária, acentuada pelo bloqueio estadunidense e pela “censura dos regimes ditatoriais latino-americanos”. Essa conjuntura impedia o acesso à informação, assim como a presença física das equipes de filmagem em determinados países do subcontinente e, logicamente, nos EUA. Trata-se, para nós, de um dos principais fatores que podem explicar o isolamento da ilha e a dificuldade do ICAIC em produzir determinado material audiovisual fora de Cuba. A informação que chegava à ilha era trazida, muitas vezes, pelos camaradas cineastas por meio de material documental ou jornalístico, ou provinha da “legendária parabólica gigante situada em Guanabo, que captava as frequências radiofônicas de Miami, que eram transformadas pelos cineastas do ICAIC em frequência audiovisual” (AREAS, 2009, p. 146-150).

Na urgência de reportar as notícias, e muitas vezes na impossibilidade de produzir um material propriamente audiovisual, Álvarez lança mão do que está a seu alcance, articulando fontes jornalísticas, cinematográficas e documentais.⁶⁴ É desta maneira que desenvolve uma linguagem experimental singular, articulando diversos tipos de materiais: manchetes de jornais, recortes de revistas, imagens documentais e cinematográficas trazidas pelos companheiros cineastas latino-americanos, assim como imagens televisivas *pirateadas* pela parabólica de Guanabo.

E não só isso: Álvarez percebe desde cedo as possibilidades discursivas provenientes da articulação de um material retirado de fontes diversas e incorpora também em seus filmes fotografias, desenhos animados, cartelas e letreiros, músicas (preexistentes ou compostas pelo grupo de experimentação sonora do ICAIC, em especial aquelas criadas para as produções fílmicas) e ruídos de todo tipo.

É possível afirmar que, em seus filmes, a reutilização de material produzido antes, *recolhido* de diversas fontes, faz com que Álvarez se inscreva na tradição do subgênero do cinema experimental conhecido como *found footage cinema*, ou seja, do cinema feito com “material encontrado”. O *found footage* difere do material de arquivo, justamente por se tratar de material recolhido de diversas fontes e não retirado de arquivos institucionais. O pesquisador Michael Zryd resume a diferença conceitual entre *found footage* e material de arquivo:

O arquivo é uma instituição oficial que separa o registro histórico da produção; grande parte do material usado nos filmes experimentais que usam *found footage* não são de arquivos, mas de coleções particulares, agências comerciais de estoque, lixo, lojas e latas de lixo, ou foi literalmente encontrado na rua. Cineastas de filmes que usam o *found footage* trabalham nas margens, seja com a obscuridade efêmera do próprio *footage* ou com significados da contracultura escavados de imagens culturalmente icônicas.⁶⁵

⁶⁴ Muitos foram os cineastas latino-americanos que estiveram em Cuba, vítimas das perseguições dos governos ditatoriais implementados em seus respectivos países.

⁶⁵ ZRYD, Michael. *Found footage film as discursive metahistory*. Disponível em: https://dss-edit.com/plu/Zryd_Found-Footage-Metahistory.pdf. em 10/09/2019 (tradução nossa).

Ao recolher material de revistas, de jornais trazidos por companheiros de outros países ou piratear imagens de noticiários estadunidenses, Álvarez claramente trabalhava com *found footage* no sentido exposto acima: trabalhava com material encontrado e não retirado de arquivos. Essa verdadeira *reciclagem*, muitas vezes feita a partir de itens oriundos das grandes publicações e da imprensa capitalista, busca desvendar “sentidos ocultos” da produção de imagens (e sons), produzindo uma forma narrativa *meta-histórica*, que comenta os discursos culturais e os padrões narrativos por trás da história.

Ainda, segundo Zryd:

Seja escolhendo os *detritos* da mídia de massa ou refinando, através do processamento de imagens e impressões óticas o novo no familiar, o artista que trabalha com *found footage* investiga criticamente a história por trás da imagem, incorpora discursivamente dentro de sua história de produção, circulação e consumo. (Idem)

Para alcançar os efeitos discursivos desejados e manipular o material encontrado, o cineasta cubano desenvolve diversas técnicas de trucagem. Dentre elas podemos apontar: *zoom in* e *zoom out* nas imagens, *pan*, *tills*, inscrições óticas e animações sobre as imagens que dialogam diretamente com os conteúdos internos das mesmas. Para além das trucagens, destacam-se as técnicas de articulação do material recolhido, lançando mão de diferentes categorias de montagem que orbitam ao redor da *montagem significativa* ou *discursiva*. Esse tipo de montagem busca encontrar mecanismos de produção de significação e de demonstração de relações não óbvias. Assim, a *montagem discursiva* rompe com a *montagem narrativa* dos documentários naturalistas (do *cinema direto*) em voga na época, as quais buscavam, entre outros aspectos, através do dispositivo de “sutura”, obter uma homogeneidade espaço-temporal, responsável pelo ilusório *efeito de real*. Opondo-se a essa lógica, Álvarez busca produzir filmes que não sofrem o efeito fetichista desse sistema realista de representação. Enquanto na *montagem narrativa*, os planos e os sons vinculam-se diretamente a uma totalidade formada pelo filme, a *montagem discursiva*, praticada por Álvarez, considera os fragmentos por si sós. Trata-se de uma montagem mais próxima da colagem, na qual “cada fragmento ecoa sua própria esfera de significação” (AMIEL, 2007, p. 50).

Assim, considerando cada elemento como significativo, o discurso é produzido ao se afastar cada vez mais do *efeito de real* para aproximar-se do *efeito dialético*. O *efeito dialético* pode ser definido como efeito de significado, encontrado muitas vezes fora do filme, ou seja, construído pelo próprio espectador. É por meio do *efeito dialético* obtido pela *montagem discursiva* que Álvarez convida seus espectadores a participarem da construção discursiva do filme, *emancipando-os*. Assim, consideramos que a questão da politicidade do cinema de Álvarez está inscrita também de forma patente em seu trabalho de montagem, ao romper com a estética alienante e ilusória do cinema burguês produzido e difundido em Cuba antes da Revolução, para convidar o espectador a participar de modo ativo da construção do significado discursivo do filme.

Isto posto, sinalizamos que, nesse capítulo, partimos da hipótese de que a estética documental de Santiago Álvarez se vale da reformulação da linguagem apoiada na articulação de material

preexistente, para produzir uma contranarrativa visando denunciar o domínio imperialista burguês, encontrado também nas formas clássicas de representação. Buscaremos demonstrar como a experimentação da linguagem que constitui a marca estética do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* e dos documentários de Santiago Álvarez pode ser entendida como uma “arma de combate”⁶⁶ em si. Para isso, focaremos, em especial, o trabalho de montagem como forma de questionamento do próprio cinema. Trataremos de ver como a montagem produz novas significações, deslocando imagens de seus contextos originais para confrontá-las com outras imagens, distanciá-las entre si ou fazê-las ecoar umas nas outras, criando novas relações para abordar a compreensão do presente como uma construção discursiva cinematográfica / midiática.

Para tal, propomos analisar a montagem dos filmes que compõem nosso *corpus*: *Now* (1965), *Hanoi, Martes 13* (1967) e *LBJ* (1968). Esses filmes apresentam características comuns. Foram feitos com o intuito de denunciar a agressiva política imperialista estadunidense durante o mandato do presidente Lyndon B. Johnson, através da experimentação da linguagem cinematográfica. Trata-se de filmes emblemáticos no que diz respeito à reutilização e ressignificação de material preexistente pela montagem. A escolha destes títulos dentro da vasta produção de Álvarez se deu pelo fato de os filmes trabalharem com um material altamente heterogêneo, recolhido de diversas fontes distanciadas no tempo de modo a construir um discurso homogêneo de denúncia contra a perversa dominação imperialista.

Veremos como, através da montagem – isto é, da justaposição, do choque dialético, da ressonância ou mesmo do distanciamento entre os elementos –, Álvarez consegue produzir novas significações para as imagens e os sons *retomados*. Buscaremos responder à seguinte pergunta: De que maneira o trabalho de montagem nesses filmes desloca o sentido dos fragmentos retirados de seus contextos originais? Desta forma, as noções de montagem dialética (Vertov e Eisenstein), montagem ressonante (Chris Marker), montagem à distância ou contrapontística (Artavazd Pelechian) e *détournement* (Guy Debord) se impõem como uma constelação conceitual para apreender os efeitos das estratégias de reutilização, articulação e ressignificação de um material diverso.

A fim de sistematizar nossas análises, propomos apresentar, em primeiro lugar, breves comentários sobre as categorias de montagem identificadas em nosso *corpus*, para em seguida empreender as análises filmicas propriamente ditas.

3.1 COMENTÁRIOS SOBRE ALGUMAS CATEGORIAS DE MONTAGEM

3.1.1 Montagem intelectual ou dialética

Dentre as categorias de montagem identificadas em nosso *corpus*, a montagem intelectual ou dialética é a mais conhecida, a mais estudada e a que influenciou inclusive a elaboração das demais

⁶⁶ Termo escolhido por Álvarez para definir seu trabalho documental e cinejornalístico (ARAY, 1983).

categorias. Esta prática de montagem remonta ao cinema soviético dos anos 1920 e 1930. De maneira extremamente resumida, pode-se dizer que se trata de uma prática que não busca reproduzir a realidade, mas sim produzir sentido a partir de elementos variados, retirados do real. Incumbe-se em articular fragmentos contraditórios do mundo a fim de transformar sua percepção e significação. Segundo os apontamentos de Cézar Migliorin e Elianne Ivo Barroso: “Desde esse momento inaugural com os soviéticos, o sentido e o que há a conhecer do mundo não possuem mais um acesso pela imagem, mas se faz na construção medida pela montagem” (MIGLIORIN e BARROSO, 2016).⁶⁷

Para Serguei Eisenstein (1898-1948), um plano, confrontado com outros planos pela montagem, gera significado, apreciação, entendimento e assimilação afetivo-cognitiva. O termo “dialética” dentro das teorias de montagem das décadas de 1920 e 1930 se refere à operação pela qual se cria um modo de pensamento e de compreensão das contradições da realidade. Realidade esta que está em permanente transformação e construção, também regida, por sua vez, sob a lógica dialética, conforme postulado pelo pensamento leninista, a partir da concepção de natureza em Engels. Assim, essa categoria de montagem pode ser resumida ainda como uma montagem de ações selecionadas de maneira autônoma. A essas “ações” Eisenstein chamou de *atrações*, fazendo referência às atrações da montagem de um espetáculo popular – números circenses, acrobáticos, musicais, etc... (AUMONT, 2004). Para Eisenstein, a montagem das diferentes atrações deve assegurar uma coerência do conjunto, do todo. Deve visar algo, deve produzir um sentido, isto é, deve ter como objetivo determinado efeito temático final. É aqui que reside a montagem da imagem-movimento de Deleuze: a preocupação em produzir efeitos predeterminados, mesmo que esses efeitos precisem que o espectador construa o sentido por si – ou seja, o sentido não deve estar embutido totalmente no filme, como é o caso do cinema clássico. Em Eisenstein, o sentido que pode estar fora do filme, nos “pontos de junção”, segundo sua denominação, ou nos “intervalos” segundo a denominação de Dziga Vertov (1896-1954), quando será construído pelo espectador, num efeito cuja eficácia deve poder ser calculada previamente, na concepção do filme (AUMONT, 2004). Diferente da montagem da imagem-tempo deleuziana, cujos efeitos não são predeterminados, existe a clara intenção de provocar ambiguidades, de produzir narrativas abertas, para que cada espectador construa seu próprio filme.

Dentro destas breves anotações acerca da montagem dialética, nos parece ainda importante apontar algumas considerações eisensteinianas sobre a questão do patético na obra de arte. Para o cineasta soviético, a obra de arte se distingue de outras manifestações e atividades do ser humano por suscitar no receptor da obra um estado de *êxtase*, de participação emotiva, que transforma sua forma de estar no mundo. Assim, é possível dizer que a obra de arte patética, segundo as concepções de Eisenstein, se aproxima do que se pode chamar de dispositivo catártico. O termo *kátharsis*, de origem grega, significa “purificação” ou “purga”. Em sua

⁶⁷ Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.115323>. Acesso em 30/10/2019.

Poética, Aristóteles assinala que na tragédia grega ocorria a catarse devido ao efeito exercido nos espectadores, já que o espetáculo, ou seja, a tragédia, busca provocar as sensações de compaixão e medo e, assim, os espectadores saíam do teatro sentindo-se “limpos”, com maior conhecimento sobre os homens e os deuses, e purgados de emoções consideradas nocivas para uma conduta racional na vida. Na psicanálise, Freud retoma a palavra para designar um estado de libertação psíquica do homem ao superar algum trauma – como medo ou opressão, por exemplo – através do resgate das memórias provocado pelo auxílio de terapias, levando o indivíduo a destravar diferentes emoções, em um processo que pode proporcionar a cura. Assim, podemos dizer que o termo alude a um processo de purificação de nossos sentimentos e valores: no momento em que devemos refletir sobre a vida além do aqui e do agora, somos capazes de valorizar as coisas de um modo distinto, renovado. Em Gramsci, *catarse* apreende um significado específico. Para o comunista sardo, trata-se da passagem do sentir ao saber, a passagem de uma consciência fragmentada, ‘egoístico-passional’ ao momento ‘ético-político’. Quando as massas conseguem passar desse momento de classe em si (como diria Marx) para o momento de aquisição da consciência de classe; quando elas começam a se reconhecer como sujeitos da história, ou seja, quando a paixão é mobilizada por um processo consciente de transformação da realidade. Para Eisenstein, a montagem dialética, apoiada no patético, fornece os recursos para que o espectador saia de si mesmo. No entanto, essa saída não deve ir em direção ao nada, ela deve representar um salto qualitativo, uma mudança de estado. Exercendo, assim, segundo entendemos, uma função catártica.

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como experimentado pelo autor. (EISENSTEIN, 2017, p. 29)

Desta maneira, é preciso considerar que o patetismo, como lei estruturante de uma obra pautada na estrutura do comportamento emocional do ser humano, não pode produzir algo fixo; afinal, seus efeitos são socialmente relativos. Assim, para produzir nos espectadores uma tomada de posição unificada em relação a determinada questão apresentada pelo cineasta, a montagem, além de buscar efeitos lógicos, informativos ou racionais, deve seguir o método dialético de exploração do patético, estabelecendo um vínculo afetivo-cognitivo. Ou, segundo as concepções de Gramsci, atribuir dialeticamente conteúdo a um sentimento revolucionário. Assim, a montagem, trabalhando sobre o patético, através do choque dialético, deve buscar um

efeito sensorial, emocional e cognitivo, para tornar os espectadores efetivamente engajados com as questões apresentadas.

3.1.2 Montagem à distância ou a contraponto

Montagem à distância ou a contraponto é um conceito desenvolvido pelo documentarista armênio Artavazd Pelechian (1938-). Nasce da reflexão de sua própria obra cinematográfica, que traz a montagem como eixo estruturante dos filmes. Seu trabalho é com frequência associado aos dos teóricos soviéticos da montagem que o antecedem: Serguei Eisenstein e Dziga Vertov. No entanto, Pelechian se distancia de seus dois antecessores, pois os julga marcados por uma forma de linearidade por ele rejeitada. Em sua conversa com Jean-Luc Godard, publicada no *Le Monde* em 1992,⁶⁸ Pelechian observa que “o cinema se baseia em três fatores: espaço, tempo e movimento”. Mas, para o cineasta armênio, a natureza temporal do cinema não está na narrativa. Para ele, o cinema deve, de modo paradoxal, trabalhar contra o tempo: “Esse micróbio que é o tempo, somente o cinema pode superar”, e isso graças à montagem, pois ela cria um tempo propriamente cinematográfico. A partir da *montagem à distância*, o cineasta faz com que as imagens e também o som, vindos de um extraordinário arquivo e com alto valor expressivo, se tornem uma potência viva. Em muitos filmes, Pelechian exhibe uma composição violenta de imagens para captar o estado do mundo, com choques de planos extraídos de material que sai de inúmeros contextos e temporalidades históricas, para amalgamar-se em seus filmes. Sua montagem muitas vezes apresenta uma forma circular, na qual apresenta ressonâncias ou mesmo a retomada de imagens do início do filme. Ainda na entrevista com Godard, Pelechian diz que o termo *montagem* não é adequado – ele prefere *medida da ordem* – ideia que retoma (mesmo se posicionando contra algumas afirmações de base, como “ponto de junção”) as concepções dos precursores da teoria da montagem (Eisenstein e Vertov), os quais atualizaram as possibilidades da montagem como método de “organização do mundo visível”.

O foco principal da montagem pelechiana não reside na justaposição dos planos, mas na separação entre eles. Não busca reunir nem confrontar dois planos importantes e significativos, mas criar uma distância entre eles. Para Pelechian, é a interação dos planos, através de muitos elos, que possibilita que a expressão do significado do filme adquira uma faixa mais forte e profunda do que a colagem direta. Em suas palavras:

Diante de dois planos importantes, portadores de sentido, esforço-me não por compará-los ou confrontá-los, mas por criar uma distância entre eles. Não é pela justaposição de dois planos, mas por sua interação por meio de um grande número de elos que consigo exprimir a ideia ao máximo. (...) A expressividade torna-se então mais intensa e a capacidade informativa do filme adquire proporções colossais. (PELECHIAN apud AUMONT, 2004, p. 88)

⁶⁸ Entrevista de Jean-Luc Godard e Artavazd Pelechian. Por: Jean-Michel Frodon. *Le Monde*, Paris, 2 abril de 1992. Disponível em: <http://derives.tv/conversation-entre-artavazd/>. Acesso em 30/10/2019.

Segundo o pesquisador francês Ian Simms, esta forma de montagem, *contraintuitiva*, não admite reunir o que está apenas “se atraindo” e esperando estar junto, o que frustra a lógica intuitiva dos planos. A intuição do espectador é frustrada na antecipação do próximo plano. Pelechian utiliza várias estratégias para operar “uma série de idas e vindas entre o chamado à referência e sua negação, em um processo que desorienta o olhar e leva a uma perspectiva vacilante do ponto de vista histórico” (ANDRÉ apud SIMMS, 2015, p. 48). A tensão temporal, a demanda pela memória do espectador e o *efeito de distanciamento* contribuem para a intensificação da expressividade dos planos. Essas estratégias incluem a mistura de documentos *recolhidos* com as sequências que Pelechian filmou. A montagem é a responsável pela decontextualização dos “documentos de arquivo” que ele monta sobre o mesmo plano, com o mesmo valor de suas próprias imagens. Assim, pode-se dizer que a consequência da montagem de Pelechian é a decontextualização.

3.1.3 Montagem ressonante

Associado com frequência ao trabalho de montagem do documentarista francês Chris Marker (1921-2012), o conceito de *montagem ressonante* se inscreve também no regime de retomada de imagens heterogêneas. Trata-se de um dispositivo apoiado na dimensão fragmentada da montagem, que lida com a ressonância entre diferentes signos. É caracterizado pelo entrelaçamento de imagens que transcendem territórios, temporalidades e até gêneros cinematográficos. A montagem se converte num processo de escrita, cujo sentido emerge num espaço de elaboração de relações em permanente abertura e contradição. Distancia-se assim da operação que busca simplesmente estabelecer a continuidade dos planos dispostos numa sucessão de continuidade linear, horizontal, para aproximar-se de uma “forma cinematográfica do conhecimento”.

Segundo o pesquisador português Miguel Mesquita Duarte, na montagem ressonante:

A História é engendrada a partir de múltiplas histórias que comportam destinos diferentes, séculos diferentes e diferentes formas de contaminação entre épocas e personalidades, encontrando no cinema um método historiográfico irreduzível à estabilização do conhecimento. (DUARTE, 2018, p. 254)

Ou seja, para o autor, o conhecimento histórico, construído pelo procedimento da montagem ressonante, é feito a partir de uma pluralidade de representações históricas “arrancadas” de seus contextos originários que, fazendo-se ecoar umas nas outras, possibilita que algo novo aflore, que um novo sentido “salte” da disposição, ou melhor, do posicionamento das imagens. Assim, segundo o autor

Daniel Fairfax,⁶⁹ a noção de “imagem dialética” desenvolvida por Walter Benjamin, em suas *Passagens* (2009), se apresenta como uma possível estrutura conceitual para capturar os efeitos da *montagem ressonante* de Chris Marker.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, *apud* FAIRFAX)

Seguindo Benjamin, é possível dizer que a linguagem encontrada na produção crítica (de conhecimento) da forma cinematográfica se assemelha à da forma literária. Isso se dá quando é possível extrair o objeto do contexto histórico no qual está inserido, rompendo assim com a causalidade linear da História. “Escrever a história significa, portanto, citar a história” e, “no conceito de citação está implícito que o objeto histórico em questão seja arrancado do seu contexto” (BENJAMIN, 2009, p. 518). Desta maneira faz-se “saltar” o sentido, o que é diferente da simples progressão dos fatos. Portanto, é o trabalho de retomada das imagens pela montagem ressonante, provocando o “choque” mediante a superposição de *imagens dialéticas*, o responsável pela produção de sentido original da obra.

3.1.4 *Détournement*

Détournement é um conceito elaborado pelo escritor e cineasta situacionista francês Guy Debord (1931-1994) e que pode ser traduzido como “desvio”, “reencaminhamento”, “distorção”, “sequestro”, ou algo como “contestar o propósito original”. Aqui, optamos por utilizar *desvio*. Trata-se de uma técnica de composição que, aplicada ao cinema, reaproveita imagens e sons já existentes, retirando-os de seus lugares originais para reposicioná-los, atribuindo-lhes um papel diferente daquele para o qual foram originalmente concebidos.

Em 1956, uma década antes da publicação de seu célebre livro *A sociedade do espetáculo* (1967) e quase duas décadas antes da realização do filme homônimo, em 1973, Guy Debord publica, junto com seu companheiro situacionista Gil J. Wolman, *Um guia para o usuário do détournement*, na revista surrealista belga *Les Lèvres Nues*.⁷⁰ No guia, os autores apresentam duas leis fundamentais do *détournement* referentes ao desvio de significado e de função dos elementos retomados: “O desvio de um elemento deve ir tão longe a ponto de perder por completo seu sentido original” e “a reorganização em outro conjunto de significados deve conferir a cada elemento um novo alcance e efeito”. No que

⁶⁹ FAIRFAX, Daniel. Disponível em: Période: <http://revueperiode.net/le-montage-comme-resonance-chris-marker-et-limage-dialectique/>. Acesso em 30/10/2019.

⁷⁰ Disponível em: http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html. Acesso em 30/10/2019.

concerne aos elementos desviados, os autores admitem o uso de qualquer tipo deles, não importando a origem nem a fonte de onde são retirados. O importante é combiná-los de maneira que se produzam novas relações, não importando “quão distante possam estar de seus contextos originais” (DEBORD e WOLMAN, 1956).

Para Debord, a produção de imagem está no cerne da sociedade alienante que busca, a todo instante, transformar as experiências vividas em mercadorias consumíveis. Assim, de maneira coerente com sua crítica, o autor e realizador radical realiza seus filmes sem produzir novas imagens, aplicando a teoria do *détournement* no cinema. Em um letreiro do filme *A sociedade do espetáculo* (1973), aparece uma paráfrase, ou melhor, um desvio, da famosa frase de Marx, que diz: “O mundo já foi filmado. Trata-se, agora, de transformá-lo.” A frase sintetiza o dispositivo do filme que, no lugar de imagens filmadas, apresenta diversas imagens preexistentes, que combinam cinejornais, noticiários televisivos, filmes publicitários, filmes hollywoodianos ou soviéticos, fotografias, e imagens de revistas de comportamento ou de moda, para, através da montagem, desviar o sentido original das imagens retomadas, demonstrando a tese de que, todo elemento, retirado de qualquer fonte, pode ser objeto de novas relações, libertando-se das condições que os determinaram.

O *détournement* pode ser empregado em diversos tipos de produções estéticas, porém, Debord defende o cinema como meio no qual o dispositivo pode atingir sua maior efetividade. Mas para isso os desvios dos elementos devem ser o mais simples possível, para atingir e emancipar maior número de consciências.

“O impacto principal de um *détournement* tem relação direta com a lembrança consciente ou semiconsciente dos contextos originais dos elementos. Basta simplesmente notar que se esta dependência da memória insinua a necessidade de determinar o público-alvo antes de inventar um desvio, este é apenas um caso particular de uma lei geral que governa não apenas o *détournement* mas também qualquer outra forma de ação no mundo.” (DEBORD e WOLMAN, 1956)

Assim, mais do que “fazer cinema”, Debord “faz uso” do cinema, ou seja, sua atitude ao (re)utilizar imagens produzidas para o espetáculo implica uma crítica das imagens como problema histórico. Ao desviar as imagens do espetáculo, trazendo-as ao presente, Guy Debord possibilita muito mais do que ver outra vez, possibilita ver de outra forma. Para Debord, ver de outra forma implica entender as relações históricas de poder, engendradas pelas imagens, de outra maneira, liberando assim os espectadores de sua condição de consumidores alienados. Segundo a pesquisadora Anita Leandro, em seu artigo *Desvios das imagens* (2012), para Guy Debord, “o desvio é a ação capaz de mudar o curso dos acontecimentos e de interferir nos rumos da sociedade mercantil”. Para ela, é o procedimento da montagem que possibilita desvincular as imagens dos discursos elaborados pelas narrativas do espetáculo. Trata-se de uma operação eminentemente política, que apaga os discursos preestabelecidos veiculados pelas imagens, “a fim de devolvê-las, desreificadas, ao espectador, como matéria-prima destinada à sua atividade criadora”.

Para Debord, talvez mais do que para Godard ou, até mesmo, Marker, o cinema foi, obsessivamente, uma questão de montagem. E a montagem, uma estratégia política de deslocamento das imagens, pois só ela permite tirar as imagens do lugar onde se encontram, confiscadas, e trazê-las de volta à vida, ao espaço da confrontação. (LEANDRO, 2012, p. 3)

Desta maneira, é possível afirmar que a montagem é o motor do trabalho debordiano em cinema. Essa técnica de expropriação/decomposição/composição é capaz de unir, de maneira qualitativa, o que foi separado pelo espetáculo, transformando a natureza significativa das imagens. Assim, para que uma montagem “desviante” seja eficaz, o realizador deve buscar imagens o mais distante possível umas das outras para provocar choques dialéticos que demonstrem a complexidade das relações entre elas.

Capítulo 4

A MONTAGEM COMO ATO POLÍTICO CONTRA A FIGURA DE LYNDON JOHNSON: ANÁLISE FÍLMICA DE *NOW* (1965), *HANOI, MARTES 13* (1967) E *L.B.J.* (1968)

4.1 *NOW* (1965)

Entre 1965 e 1968, Santiago Álvarez realiza documentários denunciando a agressiva política imperialista sob o mandato de Lyndon Baines Johnson. Além das temáticas que acusam a crueldade da política presidencial estadunidense, esses filmes partilham aspectos altamente experimentais do cinema documental. Como já vimos aqui, a escassez material determinada pelo embargo norte-americano e a impossibilidade de filmar nos Estados Unidos, levaram Álvarez a contar com o que estivesse a seu alcance para produzir seus filmes.

O aclamado *Now!* (1965) é o pontapé inicial dessas produções. Com aproximadamente 6 minutos, em apoio à luta de Martin Luther King pela igualdade de direitos civis dos negros nos Estados Unidos, o documentário recebeu o prêmio Paloma de Ouro no Festival de Leipzig, no mesmo ano de seu lançamento. Foi considerado por diversos autores como uma espécie de precursor do videoclipe, pois o filme foi montado inteiramente sobre uma música, cuja melodia é baseada na canção tradicional hebraica *Hava Nagila* e interpretada energicamente pela cantora e atriz Lena Horn, ativista dos direitos civis. No entanto, diferente de muitos videoclipes, cujas imagens são desconectadas da letra da música, em *Now* a canção exerce função narrativa. Enquanto a letra convoca as pessoas a agirem nesse momento (*now*) contra o racismo, imagens impactantes, que combinam fotografias filmadas, imagens documentais e animações gráficas mostram diversas formas de violência contra a população negra que incluem, além das perseguições e repressões por parte das forças policiais, a barbárie da “caça aos negros” empreendida pela Ku Klux Klan. Em contraponto, imagens da luta e da resistência negra são mostradas, reforçando o explícito chamado à ação que a letra da música traz: “Agora é o momento! Agora não tem mais espera.” Desta maneira, Álvarez consegue um efeito, em sintonia com a modernidade cinematográfica, de utilidade social e política, cuja causalidade narrativa do filme supera o individual. *Now* consegue emocionar o espectador, embora a identificação não se dê com apenas uma personagem, mas sim com a dor coletiva, compartilhada entre os negros estadunidenses. Álvarez explicita a concepção de personagem coletivo nos créditos iniciais do filme: “Personagens: Negros e Policiais norte-americanos.”

Outro aspecto “moderno” de *Now* está no trabalho de montagem: a maneira como associa as imagens documentais com as fotografias animadas cria uma continuidade narrativa e visual dinâmica, sem, no entanto, omitir o corte, facilmente percebido pelos espectadores. O efeito (também “moderno”) de autorreferencialidade é alcançado graças aos movimentos constantes. Além dos movimentos de câmera, ou seja, aos *travellings* das imagens documentais, os *zooms*, *tills* e os efeitos de aproximação ou distanciamento por corte nas imagens fixas, filmadas na mesa de trucagem, evidenciam a

manipulação das imagens feita para alcançar efeitos narrativos determinados.

Now é um filme documental que nasce da ideia de se fazer um *noticiero* sobre Martin Luther King. No entanto, quando Álvarez escuta a canção interpretada por Lena Horn, decide fazer um filme inteiramente montado com essa música. Para ele, a música era tão potente quanto as imagens encontradas durante a pesquisa para o *noticiero*, ela serviria de narradora e comentadora das imagens.

Now pode, ainda, ser considerado um filme experimental que trabalha com *found footage*. Afinal, além da linguagem, as imagens foram realmente retiradas de diversas fontes. Aqui, os créditos uma vez mais evidenciam os dispositivos de Santiago Álvarez: “Fotos: de todas as partes”. A disposição das imagens provoca o que Guy Debord chamou de ‘desvio’. Os sentidos originais são deslocados pelo trabalho da montagem e é através do choque entre as imagens heterogêneas (e a música) que Álvarez produz um discurso homogêneo de denúncia contra a tradição racista estadunidense, corroborada (embora de maneira dissimulada) pelas políticas do presidente Johnson.



Figura 6: Créditos iniciais de *Now* (1965).

O filme começa com um prólogo composto de seis planos de imagens documentais, de policiais reprimindo cidadãos negros nas ruas dos Estados Unidos – o último deles mostra um batalhão de reforço policial marchando e ostentando fuzis, se preparando para reprimir uma manifestação. Esta pequena sequência é montada com uma foto da legendaria reunião entre Martin Luther King e seus companheiros com o presidente Johnson. Sobre ela se inserem os créditos iniciais. Com um efeito de trucagem sobre a foto, vemos a separação entre os companheiros negros e o presidente branco. A trucagem insinua o teor da discussão, separando os dois grupos e marcando a oposição dos interesses defendidos por cada grupo. O filtro aplicado sobre a fotografia, associado à sequência anterior de imagens documentais, provoca um efeito narrativo ajuizador, atribuindo ao poder presidencial a responsabilidade pela situação de repressão violenta aos negros naquele país.

Desta maneira, podemos dizer que, desde o prólogo, a montagem discursiva se vale do choque dialético entre os diferentes elementos dispostos sucessivamente. Um procedimento que se aproxima das concepções de montagem dialética das vanguardas russas, assim como das noções de Pelechian,

cujo contraponto acarretado pela disposição das imagens, e da própria natureza delas (documentais *versus* foto fixa), cria um sentido histórico, complexo e não óbvio.

Tendo sido o prólogo composto de duas sequências, é possível criar o seguinte esquema:

SEQ 1: Força coercitiva – repressão violenta (imagens documentais)

SEQ 2: Diálogo pacífico – busca por soluções (imagem fixa)

Assim, é possível assinalar que a SEQ 1 representa uma ideia-tese: as polícias locais repreendem de maneira extremamente violenta às manifestações dos negros em defesa dos direitos civis. Já a SEQ 2 representa uma ideia-antítese: diálogo pacífico, entre o grupo liderado por Martin Luther King e o presidente Johnson para negociar as reivindicações. Pode-se aventar a possibilidade de uma ideia-síntese resultante desta justaposição: após muita luta dos movimentos pelos direitos civis dos negros nos EUA, finalmente se estabelece um diálogo pacífico entre a presidência do país e uma das maiores lideranças dos movimentos, encarnada pela figura de Martin Luther King, pois pouco tempo depois dessa reunião, o presidente Johnson assina a lei que acaba com a segregação racial.

No entanto, alguns recursos estilísticos empregados por Álvarez, associados à montagem total do filme, sugere uma leitura mais complexa, que antecipa de alguma maneira a teoria conspiratória que o documentarista cubano irá desenvolver em *L.B.J.* (1968). Assim, o filtro sobre a foto da reunião marca claramente a separação entre os interesses reais encobertos por este “diálogo pacífico”. Buscando revelar as verdadeiras intenções de Lyndon B. Johnson, a montagem de Álvarez faz a aproximação de Johnson com Abraham Lincoln. Os dois presidentes passaram para a História com a falsa reputação (segundo Álvarez), criada pelos discursos históricos clássicos, midiáticos e cinematográficos (como no filme de Spielberg sobre Lincoln, por exemplo), de “amigos” dos negros. Assim como Lincoln, que assinou o Ato da Emancipação abolindo a escravidão sob a ameaça de que Londres e Paris reconhecessem os Estados Confederados e os auxiliassem em seus esforços na Guerra de Secessão, o presidente Johnson, também teria interesses maiores para conceder direitos civis aos negros. Esta dúbia intenção do presidente Johnson foi assinalada pelo próprio Martin Luther King em seu livro *Why we can't wait*:

Sua abordagem ao problema dos direitos civis não era idêntica à minha – nem eu esperava que fosse. No entanto, sua praticidade cuidadosa não era, no entanto, claramente uma máscara para esconder a indiferença. Seu envolvimento emocional e intelectual era genuíno e desprovido de adorno. Era evidente que ele estava procurando uma solução para um problema que ele sabia ser uma falha importante na vida americana.⁷¹

Assim, como diz o provérbio popular “vão-se os anéis, ficam os dedos”, Johnson precisava ganhar popularidade para sua investida naquilo que viria a ser o maior fracasso da história do país, a

⁷¹ Disponível em: <https://www.kvue.com/article/news/local/the-connection-between-martin-luther-king-jr-and-texas-own-lyndon-b-johnson/269-535070963>. Acesso em 30/10/2019.

Guerra do Vietnã. Para isso era preciso encontrar rapidamente uma solução para o problema que estava ganhando grande visibilidade internacional: os movimentos de luta pelos direitos civis dos negros nos EUA. No entanto, apesar de indicar sinais, essas ideias não podem ser compreendidas se analisamos o prólogo separadamente. Assim como na montagem dialética das atrações de Eisenstein, é preciso ter uma visão geral do filme para compreender o sentido pretendido por Álvarez. É a montagem dos fragmentos que vai produzindo um efeito temático final, ou seja, o sentido do filme é produto da montagem total, apesar de cada sequência já possuir indícios da tese total defendida pelo ‘autor’. Passemos, então, para a análise da montagem do filme como um todo.

Após o pequeno prólogo introdutório, o filme se inicia. A cantora Lena Horne, intérprete da música tema que irá narrar todo o filme, é apresentada em uma sequência de fotografias justapostas, de modo a criar efeito de animação. Nesta breve sequência, Álvarez se vale das imagens fotográficas da cantora para apresentá-la como personagem do filme e da história da luta pelos direitos humanos. A imagem da cantora vem reforçar o alcance de sua voz e da letra de conteúdo engajado, uma vez que está diretamente associada à causa defendida pelo filme. A luta da cantora pelos direitos dos negros lhe valeu ser “banida das rádios (estadunidenses) por ser demasiado subversiva” (VILLAÇA, 2013). Trata-se, segundo as concepções de Eisenstein, de uma “imagem que personifica o tema do autor” (EISENSTEIN, 2017, p. 22).

O compasso da música vai aumentando à medida que o filme avança. Assim como a voz de Horne, que vai se intensificando, o que por si só transmite um sentimento de revolta e combate; a disposição das imagens acompanha a intensificação emotiva. Um efeito que traz consigo toda a força patética expressada pelas teorias de Eisenstein. Mas o patetismo em *Now* se expressa de diversas maneiras. Além do ritmo e da força da letra da música e da voz de Lena Horne, o teor de crueldade que as imagens vão mostrando é altamente comovente.

Contudo, Álvarez constrói algumas sequências cujo efeito patético é conseguido através da citada montagem dialética. Em uma delas, o cineasta lança mão novamente da trucagem em imagem fixa para animar uma fotografia em primeiro plano de um homem negro com olhos expressando raiva. Dos olhos saltam duas estatuetas do ex-presidente Lincoln. Em seguida, outra fotografia mostra um primeiro plano de uma criança negra com olhos expressando choro. A justaposição desses três fragmentos autônomos entre si gera um sentido que transforma nossa percepção, aproximando os dois momentos históricos distanciados no tempo: os governos de Abraham Lincoln e de Lyndon Johnson. A imagem que salta dos olhos expressivos do homem negro gera o sentimento de raiva, já a do menino negro, gera os sentimentos de dor e sofrimento. Esses são sentimentos atribuídos à construção de uma ideia: as injustiças e crueldades praticadas historicamente pelo governo dos Estados Unidos são mascaradas por algumas políticas, supostamente progressistas, em relação aos direitos dos descendentes de africanos no país.

Mais adiante, outra sequência também consegue produzir um efeito patético. Nela, a montagem intercala imagens documentais de diferentes protestos em apoio à causa negra com planos de imagens

fixas que mostram a violência da repressão policial. Em dado momento, Álvarez inverte a natureza do material. Agora, vemos em fotografias (animadas) imagens das manifestações, já as imagens documentais mostram ações extremamente covardes, em que policiais agridem diversas manifestantes negras. Em seguida, um elemento novo – e externo à temporalidade dos conflitos retratados – é introduzido na montagem: uma imagem fixa mostra um pomposo desfile nazista realizado nos Estados Unidos. A montagem deste elemento provoca uma ressonância, *à la* Chris Marker, entre os dois momentos históricos. O efeito que se produz é o de analogia entre a barbaridade dos dois regimes, além de assinalar a presença política da ideologia racista nos EUA.

Ao mesmo tempo que o teor de violência das imagens vai aumentando, o ritmo da música, combinado com a aceleração da montagem, vai ficando cada vez mais intenso, até atingir o clímax – quando Álvarez monta um plano no qual vemos o próprio material fílmico pegando fogo, com uma fotografia de um corpo negro em chamas, trazendo para o nível sensorial a ideia de uma crueldade extrema, que leva um ser humano a atear fogo em outro ser humano. O plano final forma a palavra *Now* sob perfurações provavelmente em um papel ou cartolina e o plano é montado sob o som de disparos. Um final arrebatador, guiado por uma montagem dialético-patética, cujo efeito catártico retira o espectador de um lugar de indiferença para torná-los afetiva e efetivamente engajados com a luta pelos direitos humanos e contra a discriminação racial.



Figura 7: Fotogramas de *Now!* (1965)

4.2 HANOI, MARTES 13 (1967)

Em 1967, Santiago Álvarez realiza *Hanoi, Martes 13* (1967), uma crítica à intervenção dos EUA na Guerra do Vietnã. Trata-se de um poema que utiliza diversos recursos visuais e sonoros para produzir um discurso tocante. Mas este filme se distingue dos demais documentários que denunciam a desumanidade do presidente dos EUA, pelo registro feito pela equipe de Santiago Álvarez *in loco*. As imagens documentais produzidas pelos cubanos são articuladas na montagem com o material encontrado.

Em 38 minutos de duração, o filme apresenta imagens retiradas de jornais e revistas americanas, fotografias, imagens documentais de protestos antiguerra nos Estados Unidos e imagens de obras de arte vietnamitas filmadas ou fotografadas pela equipe do filme. Álvarez reutiliza ainda suas próprias imagens, feitas para algumas edições dos *Noticieros ICAIC Latinoamericanos*, além das imagens produzidas especialmente para o documentário, mostrando os bombardeios na cidade de Hanói, contrastados com a vida pacífica do povo vietnamita. A montagem utiliza o princípio da colagem tanto no aspecto visual quanto sonoro.

No que tange a sonoridade, Álvarez emprega música composta especialmente para o filme, músicas estadunidenses e asiáticas preexistentes, som ambiente, efeitos diversos e textos de José Martí, declamados por um narrador. Todos esses elementos são incorporados na montagem e exercem função narrativa. Desta forma, o filme rompe com o uso tradicional da banda sonora que servem apenas de apoio para as imagens dos documentários. Em *Hanoi, Martes 13* cria-se espaço no campo sonoro para aproveitar ao máximo os efeitos, tanto dos ambientes e ruídos quanto da música. Nas palavras de Jerónimo Labrada, engenheiro de som de Santiago Álvarez:

Quase sempre encontramos uma música básica de fundo – o habitual eram músicas clássicas, monótonas e neutras. No caso de Santiago [Álvarez], as músicas que começam a ser utilizadas são músicas com enorme força expressiva, dotadas de um verdadeiro impacto sonoro. Estas músicas também integravam a estrutura da montagem. (LABRADA apud MENEZES, 2019)⁷²

Labrada comenta ainda sobre como o processo de montagem de imagem e de som era fundamental para criar uma composição dos elementos com forte valor expressivo:

A montagem de todos estes documentários, e dos famosos *Noticieros*, era feita de maneira muito especial. Fazia-se uma primeira versão da imagem em uma moviola americana (sem som). Juntavam-se os planos. Logo se passava ao quarto ao lado, onde havia com frequência um empregado genial – uma espécie de precursor de *sound designer* – que começava a pensar o som a partir da imagem. Era algo muito imediato porque neste quarto havia toda uma biblioteca de música em fitas, disco e gravadoras sonoras. Na hora em que emergia a imagem se buscava uma música que integrasse o

⁷² MENEZES, Tainá. Diálogos sobre o cinema de Santiago Álvarez. Entrevista a Jerónimo Labrada em San Antonio de los Baños, Cuba, 2018. *DOC On-line*, n. 2019SI, 2019. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/668/455> . Acesso em 20/10/2019.

assunto. Copiava-se, perfurava-se, colocava-se na moviola com o som. E a partir disso, começava-se a cortar som e imagem. E pouco a pouco uma coisa se relacionava com a outra (...). Esta ideia de ir estruturando os dois elementos é genial. É por essa razão que temos um grande impacto do som e da música em seus filmes. Porque são elementos que não entraram depois, mas sim durante o processo. E isto no cinema de Santiago era fundamental. Este ir armando. (Idem, *ibidem*)

O título “Hanói, terça-feira 13” refere-se a 13 de dezembro de 1966, dia do primeiro ataque aéreo dos aviões estadunidenses à capital do Vietnã do Norte, até então poupada dos bombardeios aéreos do inimigo americano. Santiago Álvarez e sua equipe haviam chegado a Hanói poucos dias antes. Na tarde do dia 13, filmavam a cidade e testemunharam o bombardeio. Além disso, o título sugere a má sorte que tiveram os vietnamitas. Na tradição grega, herdada por alguns países latino-americanos, incluindo Cuba, a terça-feira 13 é considerada um dia de má sorte, como acontece na sexta-feira 13 entre os países anglo-saxões (herança herdada no Brasil), ou na sexta-feira 17 na Itália.⁷³ As imagens que *per se* denunciam a crueldade da política do presidente Lyndon B. Johnson poderiam ser suficientes para que Santiago Álvarez produzisse um discurso cinematográfico crítico de denúncia. O alto nível de valor histórico-documental deste material poderia aproximar o filme de um documentário mais tradicional. Mas não. Álvarez vai além. O cineasta retoma diferentes imagens e sons e, através da montagem, aproxima elementos espacialmente distantes, como os protestos nos EUA contra a Guerra do Vietnã e imagens da vida vietnamita no campo, assim como imagens temporalmente distantes, como as pinturas antigas vietnamitas e o texto retirado do livro infantil do século XIX, *A Idade de Ouro*, escrito pelo herói nacional cubano, Jose Martí.

Na abertura do filme, o texto de Martí fala da força e da delicadeza dos vietnamitas. Do talento tanto para a arte como para a guerra. O texto do poeta cubano versa sobre a liberdade conquistada, após tantas lutas contra chineses, cambojanos, tailandeses e os então imperialistas franceses, mas que agora, nos anos 1960, se vê ameaçada pelos Estados Unidos, após derrotarem os invasores japoneses na Segunda Guerra Mundial e o colonialismo francês. O texto é narrado sobre imagens de pinturas e obras de artes vietnamitas que sugerem o contraste entre a força expressiva e combativa e a delicadeza daquela cultura.

Transcrevemos aqui o fragmento de Martí:

E por que precisamos ter olhos maiores, dizem os anamitas, nem mais perto do nariz? Com esses olhos amendoados que temos, fabricamos o Grande Buda de Hanói, o deus de bronze, com um rosto que parece vivo e alto como uma torre; construímos o pagode de Angkor, em uma floresta de palmeiras, com corredores de duas folhas e lagos nos

⁷³ “Deve-se dizer que o nome desse dia da semana vem do nome vizinho misterioso da Terra, o famoso Marte, um planeta que na Idade Média foi chamado de “pequeno maléfico” e significa vontade, energia, tensão e agressividade. Daí vem sua consagração ao deus da guerra, Ares na mitologia grega”. Disponível em: <https://hablandocubano.blogspot.com/2015/10/el-martes-13-y-el-dicho-popular.html>. Acesso em 3/12/2019.

pátios, e uma casa para cada deus, e mil e quinhentas colunas e ruas de estátuas; fizemos na estrada de Saigon a Cholen, onde os poetas, que cantaram patriotismo e amor, dormem sob uma coroa de torres a céu aberto, os santos que viviam entre os homens com bondade e pureza, os heróis que lutavam por nos libertar dos cambojanos, dos siameses e dos chineses: e nada se assemelha tanto à luz como as cores de nossas vestes de seda. Usamos um coque, um chapéu de bico, calções largos e uma blusa colorida, e somos amarelos, chatos e feios; mas trabalhamos ao mesmo tempo bronze e seda. E quando os franceses vierem para tirar nosso Hanói, nosso Hue, nossas cidades de palácios de madeira, nossos portos cheios de casas de bambu e barcos de cana, nossas lojas de peixes e arroz, ainda assim, com esses olhos amendoados, sabemos como morrer, milhares e milhares, para fechar o caminho. Agora eles são nossos mestres; mas amanhã quem sabe! (MARTÍ, 2012)

Como em *Now*, as imagens fixas são apresentadas e recorridas pelos movimentos de câmera e trucagens. A montagem das imagens amplia o sentido do texto, atualizando-o em relação à nova ameaça à liberdade vietnamita que Johnson representa. Álvarez produz um choque dialético entre esta primeira sequência e a segunda, por meio de uma montagem contrapontística. Repentinamente, a sequência inicial é interrompida por um intertítulo que diz “nasce um menino”. Esta segunda sequência tem a função de apresentar o presidente Johnson, desde seu nascimento, metaforicamente representado por imagens em movimento do nascimento de um animal, o que sugere a índole desumana deste “personagem”. Em seguida, adentramos na representação da infância texana de Johnson, até chegar à fase adulta, quando se tornará um “homem”. A sequência é montada com intertítulos e fotos retiradas de revistas e jornais e nela Álvarez desvia as imagens de Johnson, veiculadas pelo espetáculo midiático com o intuito de atribuir a este a reputação de um homem honrado, um “vaqueiro” valente, preocupado com as causas sociais e humanitárias, assim como a de um bom marido e amante dos animais. A montagem justapõe algumas fotos em que vemos Lyndon Johnson montando a cavalo e outra em que aparece com crianças negras e pobres em uma ação altruísta; ainda o vemos com a esposa e, por fim, numa em que o futuro presidente aparece acariciando um cachorro.

Em seguida, Álvarez cria uma nova sucessão de imagens, construída ainda com fotos de revistas e jornais retomados da grande mídia, provocando um choque dialético entre as duas sequências. Nessa nova sequência, Álvarez sugere como Johnson, ao assumir a presidência, “mente” ao fazer seu juramento à Constituição, passando a revelar as duas caras do novo presidente. Para defender tal ideia, Álvarez justapõe ao recorte de uma charge do presidente – com um nariz grande de Pinóquio -, uma foto do presidente posando ao lado de seu busto de bronze. Nessa segunda foto, Álvarez faz uma interferência ao produzir um efeito de trucagem que duplica o busto, sugerindo as duas caras do presidente.

Em seguida, vemos uma foto de Johnson conspirando, com seus aliados de Saigon, a intervenção das forças armadas estadunidenses no conflito do Vietnã e logo depois vemos o recorte de um jornal francês em que aparece a foto do presidente com uma frase ao lado que diz: “Morrer por Saigon”. Com essa sequência, Álvarez anuncia a decisão da Casa Branca em acirrar sua intervenção na guerra asiática – contra o Vietnã do Norte, liderado pelo comunista Ho Chi Minh.

As imagens são interrompidas por uma montagem de achados documentais, retomados de

diversas fontes que cobriram as manifestações contra a Guerra do Vietnã nos EUA. Essa sequência exerce a função de demonstrar a desaprovação popular da decisão. Ao justapor tais imagens, incluindo as de hostilização pública ao presidente por parte dos manifestantes, a montagem, mais uma vez, provoca um choque dialético através do efeito do contraponto, fazendo brotar novas significações a partir da relação criada entre as intenções midiáticas de formação de opinião em prol do presidente e a verdadeira opinião pública, expressada pelas manifestações populares nas ruas dos EUA. A escolha do tipo do material reforça ainda mais o choque dialético. Fotos retiradas na grande imprensa *versus* imagens documentais filmadas, que ao serem inseridas na montagem do filme ganham um forte apelo realista.

Isto posto, podemos dizer que a montagem retoma as próprias imagens “espetaculares” da mídia estadunidense para demonstrar as contradições dos discursos histórico e midiático, expondo o verdadeiro caráter do chefe da nação: uma índole bélica e desumana, que contradiz a construção de sua imagem pela mídia oficial (empresarial). A sequência documental das manifestações é novamente interrompida por outra de fotos que sugerem a preocupação do presidente com o rechaço popular. Álvarez lança mão novamente da trucagem, repetindo uma foto do presidente com expressão preocupada e com a mão na testa. A foto é mostrada duas vezes em posição espelhada sugerindo um titubeante.

Em seguida, uma montagem experimental apresenta uma sucessão de planos de relógios sugerindo que a decisão pela intervenção na guerra foi mantida, apesar da reprovação popular e tem hora e local para acontecer: em Hanói, numa terça-feira, 13 de dezembro, como aparece logo em seguida no título *Hanoi, Martes 13*, encerrando assim o prólogo.

Depois disso, uma longa sequência ‘griersoniana’ mostra a vida harmoniosa do povo vietnamita: a pesca, a produção no campo, a comida, o trabalho organizado de mulheres nas fábricas. Tudo em perfeita harmonia. Essas cenas são filmadas de maneira observacional. A câmera exerce função de testemunha de uma vida honrada, pacífica e organizada. No entanto essa câmera-testemunha não é objetiva. É uma câmera autônoma que expressa seu ponto de vista através de enquadramentos, movimentos, primeiros planos e fragmentação dos corpos, segundo suas intenções. De repente, vemos os homens que deixam seus trabalhos para pegar em armas. Uma cartela expositiva anuncia: “*el odio en energía*”. A nova sequência mostra como os vietnamitas trocam seus trabalhos para construir barricadas e abrigos; como trabalham com o mesmo empenho e organização para se defenderem dos ataques inimigos. Tudo isso acompanhado de uma música experimental asiática, bastante enérgica.

Nova sequência mostra, de maneira harmoniosa, o trabalho e a vida cotidiana, agora na cidade. E assim sucessivamente. Álvarez vai intercalando as sequências que mostram a vida aprazível e delicada do cotidiano vietnamita com as que mostram como se organizam de maneira enérgica para se prepararem para os ataques inimigos. Finalmente, essa sucessão de cenas é interrompida pelos brutais bombardeamentos estadunidenses. Agora, a música some, e o que se ouve são puros efeitos sonoros de disparos e bombas. Os rostos sorridentes dos trabalhadores asiáticos são substituídos por primeiros planos de crianças com expressão de medo dentro dos pequenos abrigos que vimos antes serem construídos.

Segue-se nova narrativa, com uma música fúnebre mostrando imagens da destruição. Mas os vietnamitas não se deixam abater, seguem trabalhando para recolher os corpos, promover assistência médica, reconstruir o que foi destruído. Primeiros planos de crianças mutiladas e ou em desespero, corpos mortos e muitas expressões de sofrimento são montados em breves sequências, que vão sendo inseridas, intercalando agora as imagens de cooperação, assistência e reconstrução com as de destruição humana, física e psicológica. Uma montagem próxima à de Pelechian, a qual distancia alguns elementos significativos para criar, através da inserção entre eles de planos de outra ordem, um efeito cognitivo e afetivo mais profundo.

Ainda neste gesto de montagem à distância, Álvarez introduz, pela segunda vez, imagens de obras artísticas, desta vez esculturas e não pinturas, destruídas pelos bombardeios. A distância criada entre esses dois momentos do filme provoca um efeito ressonante. É a interação desses dois aspectos das obras artísticas vietnamitas, através dos outros elementos posicionados entre eles, que possibilita que a expressão do significado do filme adquira uma complexidade maior do que a simples justaposição ou colagem direta desses elementos. No início do filme, sob as imagens das obras de arte, como vimos, a voz de Martí adverte de maneira profética que os vietnamitas são um povo nobre, valente, que já venceram muito inimigos, mas não devem descansar, é preciso estar atento, pois existe ainda uma grande ameaça. Essa advertência aparece de maneira ressonante nesta nova sequência das esculturas destruídas e transmite a ideia de circularidade narrativa.

Mas o filme não termina aqui. Em seguida, vemos o corpo sem vida de uma criança muito pequena – uma vez mais, Álvarez apela para a imagem de uma criança, desta vez morta. O plano que mostra o corpo da criança sendo coberto por uma manta é justaposto ao que mostra uma mulher em um ritual fúnebre tomada por um choro inconsolável. Seguindo a lógica dos “esquerdistas da montagem” (EISENSTEIN, 2017, p. 14)⁷⁴, a justaposição desses dois planos cria “um novo conceito, uma nova qualidade”, sugere que se trata da mãe da criança. Essa ideia-síntese, ou seja, o produto, e não a soma das partes, surge da “justaposição de duas representações” [criança morta e mulher chorando]. Não é plasticamente uma representação – mas uma nova ideia, um novo conceito, uma nova “imagem”: mãe em luto. Álvarez introduz uma música instrumental asiática muito triste, o que reforça o patetismo da sequência, provocando uma inevitável comoção no espectador. No entanto, ao mesmo tempo, a imagem desta personagem, dentro do conjunto do filme, dentro do *todo*, se torna supra-individual. Ela se refere à dor de todas as mães que perderam seus filhos, assim como a dor das perdas de todos os seres envolvidos nesse conflito, sejam eles vietnamitas ou estadunidenses, como a seguinte sequência irá sugerir. Assim,

Cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não relacionado, mas como uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve

⁷⁴ Eisenstein se refere a Lev Kulechov e sua teoria da montagem como produtora de uma ideia síntese, fechada.

participação e que reúne todos os detalhes num *todo*, isto é, naquela *imagem* generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema. (EISENSTEIN, 2017, p. 18)

A sequência é interrompida por um forte choque dialético. A montagem muda radicalmente de tom. Há a introdução de uma música, um *punk-rock* experimental; *They're coming to take me away, há-haaa!*, do cantor e compositor estadunidense Jerry Samuels, conhecido como Napoleon XIV. A música montada com diversas imagens de fontes distintas mostra as dores e as perdas humanas dos dois lados do conflito. Vemos imagens dos generais, majores e almirantes estadunidenses recrutando soldados para a guerra. Depois, vemos os resultados desse recrutamento: primeiro, os equipamentos e armas de guerra destruídos; depois, a destruição física e psicológica dos seres humanos, tanto dos vietnamitas como dos soldados americanos. A sequência possui um tom altamente irônico e mostra as contradições e o absurdo da guerra.

A montagem de imagem *desvia* o sentido da canção, que originalmente faz alusão a um homem que ficou louco ao ser abandonado por uma mulher. Na montagem de Álvarez, a letra da canção passa a nos dizer que os soldados americanos ficaram loucos ao serem abandonados por seus superiores, em pleno combate atroz: primeiramente, mostra os superiores militares e, por fim, a imagem do maior responsável por esse abandono absurdo: Lyndon Beines Johnson. Enquanto a letra da música diz: “*Você pensou que era uma brincadeira/E assim você riu/Você riu quando eu disse/que perder você me faria alucinar/Você sabe que você riu/Eu ouvi você rindo/Você riu, riu e riu.../E depois foi embora*”.⁷⁵ São imagens que mostram a covardia dos soldados americanos apontando suas armas para criancinhas vietnamitas indefesas... e que, de fato, os soldados estavam achando que se tratava de uma brincadeira.

Mas depois vemos um plano em que um soldado americano, forte e muito alto, está sendo conduzido por uma pequena mulher vietnamita que carrega um fuzil apontado para as suas costas – fotografia inserida em uma montagem, entre duas outras fotos que mostram, cada qual, uma criança vietnamita mutilada. A colagem em uma mesma superfície destas três imagens, i.e., em um mesmo plano, produz uma imagem síntese da montagem total do filme e comunica o seguinte: os grandes e fortes soldados americanos foram capturados por aqueles que se supunha serem mais fracos e indefesos. Os americanos foram então humilhados perante o mundo, mas de maneira merecida, afinal, mataram e mutilaram um povo que se encontrava em grande desvantagem de armamentos.

Em seguida, vemos muitas imagens de captura dos soldados estadunidenses pelos pequenos soldados vietnamitas. Essas imagens são mostradas em planos abertos, vemos os soldados sendo conduzidos em massa para os cativeiros e prisões improvisadas pelos vietnamitas. E também em primeiros planos mostrando as expressões angustiadas nos rostos dos soldados americanos. Esses planos são montados com determinado momento da música, no qual é aplicado um efeito de distorção de voz,

⁷⁵ “*You thought it was a jok/And so you laughed/ You laughed when I had said/ That losing you would make me flip my lid/ Right. . ./ You know you laughed, I heard you laugh/ You laughed, you laughed and laughed/ And then you left...*”

insinuando certa loucura na voz do cantor. E a letra reforça, dizendo: “*Mas agora você sabe que eu estou completamente louco! / E.. / Eles estão vindo para me levar embora.*”⁷⁶

Na utilização e reelaboração de elementos do universo imagético e sonoro do império, com tom irônico e de deboche, o uso da música estadunidense é um caso emblemático, como vimos no que foi descrito acima. Trata-se de um período em que se proibia a veiculação de músicas imperialistas nos meios de comunicação dentro da ilha, segundo aponta Jerónimo Labrada: “Também era una época em que havia toda uma série de políticas errôneas no rádio e na televisão quanto à difusão musical. Pensava-se que se se colocasse a música em Inglês ou os Beatles, as pessoas iam deixar de ser mais revolucionárias”.⁷⁷

Segundo Miriam Talavera, montadora de vários *noticieros* e documentários dirigidos por Álvarez, a trilha sonora dos *noticieros*, atraía muitos espectadores às salas de cinema: “Eu me lembro que, na época dos principais noticiários, as pessoas iam ao cinema para ouvir a música. Inclusive, me lembro das pessoas acompanhando o compasso com os pés dentro do cinema: *Tra, tra, tra*”⁷⁸

Difundir música estrangeira na ilha nos leva à seguinte reflexão: as músicas eram proibidas, mas isso acontecia quando se pretendia utilizá-las de acordo com contextos mistificadores originais, dentro de uma lógica dos modismos alienantes da juventude a serviço das sociedades de consumo. No entanto, não se podia negar que os jovens cubanos também queriam aproveitar o que a metade dos jovens do mundo estava desfrutando. Álvarez percebeu que poderia lançar mão desse desejo juvenil a favor da Revolução. Assim, podemos dizer que o ato de se apropriar – ou se preferirem, de roubar ou de piratear – de músicas (e imagens) do império e reelaborá-las em seus *noticieros* e documentários se tornaria uma estratégia de liberação das consciências dominadas pelo mito capitalista por excelência, o consumo. Nos filmes de Santiago Álvarez, esse mito é rapidamente desmascarado por meio da apropriação e reelaboração das imagens e músicas fetiches do capitalismo. No entanto, diferentemente da arte *pop* norte-americana, que também se valeu da reelaboração crítica das imagens das mercadorias desejadas, como no caso da lata de sopa de Andy Warhol, por exemplo, cujas imagens recicladas voltavam a ser mercadorias, só que em forma de arte; uma arte a ser consumida. No cinema de Álvarez, tais imagens e músicas vinham em contraposição ao afirmar o valor de uso, em detrimento do valor de troca (FONSECA, 2003). Assim, o mito do consumo é rapidamente substituído por um novo mito, um mito que não tem nada a ver com a concepção mistificadora de mito pensado por Roland Barthes (1999). Aqui o mito é pensado sob uma perspectiva gramsciana, como símbolo da vontade popular. O mito da

⁷⁶ *But now you know I'm utterly mad! / And... / They're coming to take me away, HA HÁ/They're coming to take me away, HO HO HEE HEE HA HA.*

⁷⁷ “*También era una época en que habían toda una serie de políticas errôneas en la radio y en la televisión, en cuanto a la difusión musical. Se pensaba que si se ponía la música en inglés o si se ponían los Beatles, pues la gente iba a dejar de ser menos revolucionaria*”. Depoimento de Jerónimo Labrada no filme *Memória Cubana* de Alice de Andrade, 2009.

⁷⁸ “*Yo recuerdo la época de los principios del noticiario que la gente iba al cine a escuchar la música. Inclusive, recuerdo así a la gente llevando el compás con los pies en el cine: Tra, tra, tra*”. Depoimento Miriam Talavera no filme *Memória Cubana* de Alice de Andrade, 2009.

Revolução Cubana, presente na obra de Álvarez, é o mito da independência do imperialismo ianque, da emancipação econômica, social e cultural dos Estados Unidos. Daí buscamos pensar sobre o espaço criativo que Santiago Álvarez conquistaria dentro das limitações da política cultural. Segundo Villaça, o modelo imposto pelo Estado, seguindo o modelo leninista de

políticas culturais de conteúdo, necessariamente pedagógicas, educativa e definida exclusivamente pelo partido e pelo Estado, tinha o objetivo central de manter e aprofundar a hegemonia do projeto ideológico em questão. A permissão que o povo tenha acesso aos valores nacionais e estrangeiros não marxistas, existiria se fossem esses necessariamente anti-imperialistas e humanistas. (VILLAÇA, 2010)

Assim, Álvarez segue, de modo exemplar, os desígnios do comandante Fidel Castro: “Dentro da Revolução, tudo; fora da Revolução, nada!”⁷⁹ que admitiria o emprego de elementos “não marxistas” desde que estivessem a favor da Revolução e contribuíssem para a libertação das consciências. Álvarez se vale, muitas vezes, como é o caso da música, mas não somente, de elementos retirados da produção sonora e imagética imperialista para justamente desvalorizá-las.

Hanoi, Martes 13 termina com uma sequência de imagens documentais dos vietnamitas voltando para casa com expressão de felicidade, montada novamente com uma música instrumental asiática, desta vez alegre. Para encerrar, Álvarez retoma a sequência inicial pela terceira vez. A montagem dispõe novamente das imagens de obras de arte vietnamitas com o texto de José Martí (2012), que agora diz: “*Além disso, e tanto quanto os mais corajosos, lutaram e lutarão novamente, os pobres anamitas, aqueles que vivem de peixe e arroz e se vestem de seda, lá longe, muito longe, na Ásia, à beira-mar, sob a China*”. Desta vez, Álvarez retoma exatamente uma mesma imagem – de uma pintura de um barco levando guerreiros vietnamitas, prontos para lutar. Um gesto final da montagem, que produz sentido, sem renegar a potência das imagens de estarem presentes em diferentes associações. As imagens da obra de arte aparecem três vezes durante o filme. Elas são separadas por outras sequências que lhes vão atribuindo força expressiva e significado. No início, a narração do texto de José Martí adverte: *apesar de já terem lutado tanto, e vencido tantas vezes, os vietnamitas não devem descansar, pois ainda existe perigo*. Entre essa primeira aparição e a segunda, a parte pictórica vai se distanciando até vermos os “anamitas” em um cotidiano organizado e harmônico, se preparando com a mesma força que conjuga organização e harmonia para se protegerem dos ataques e também atacar o inimigo. Depois da atrocidade dos bombardeios há um retorno à parte pictórica, mostrando desta vez a destruição. A montagem até aqui no diz: os “anamitas” sucumbiram àquela ameaça proferida por Martí no início do filme. Mas a montagem nos surpreende. Vemos em seguida como os vietnamitas superam a dor para se organizarem novamente e reconstruir o país. Assim, o filme conclui que os pequenos asiáticos vencem a guerra com

⁷⁹ Em discurso pronunciado pelo comandante Fidel Castro Ruz, como conclusão das reuniões com intelectuais cubanos, realizadas na Biblioteca Nacional em 16, 23 e 30 de junho de 1961, que ficou conhecido como “Palavras aos intelectuais”, e considerado o primeiro esboço da política cultural do então recente regime revolucionário cubano.

muita dignidade e reparam o que foi perdido. É o que falta para a terceira intervenção dos quadros, desta vez em perfeito estado. Trata-se de uma montagem circular, que se aproxima das concepções de Pelechian, na qual as ressonâncias, ou mesmo a retomada das mesmas imagens, expressam a ideia – ou em termos eisensteinianos, a *imagem* – criada pelo diretor: os vietnamitas possuem extrema capacidade de lutar, sofrer e se reerguer, e por isso estarão sempre prontos para lutar e defender sua liberdade, não importando quão forte possa parecer seu agressor. Álvarez consegue seu objetivo graças ao grande número de elos criados na interação dos elementos justapostos dentro de uma mesma sequência, ou no choque gerado por duas sequências justapostas, ou mesmo nos elementos distanciados uns dos outros, como por exemplo, as sequências que retratam as obras de arte vietnamitas em diferentes estados de conservação.

Podemos dizer, ainda seguindo as concepções de Eisenstein (2017), em *Palavra e imagem*, que a imagem total do filme é gradualmente formada por seus fragmentos.

Apesar de a imagem entrar na consciência e na percepção, através da agregação, cada detalhe é preservado nas sensações e na memória *como parte do todo*. Isto ocorre assim como numa imagem sonora – uma sequência rítmica e melódica de sons – ou plástica, visual, que engloba, na forma pictórica, uma série lembrada de elementos isolados. (EISENSTEIN, 2002, p. 21)

Desde o prólogo de *Hanoi, Martes 13*, Álvarez busca determinada imagem que faça o espectador responsabilizar o presidente Johnson pela crueldade que significou a intervenção dos EUA na Guerra do Vietnã. A colagem satírica do prólogo deste filme serve de modelo para o seguinte, realizado por ele para aprofundar ainda mais as denúncias das atrocidades de Lyndon B. Johnson: *L.B.J.* (1968).

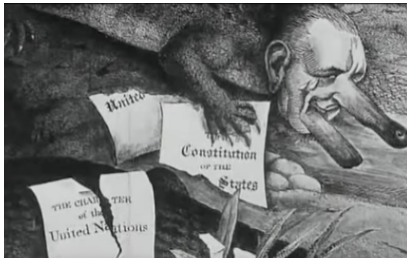
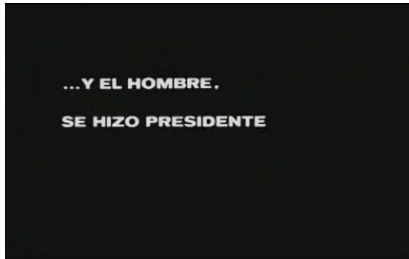
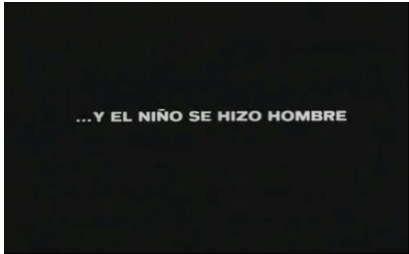




Figura 8: Prólogo de *Hanoi, Martes 13*.

4.3. *L.B.J.* (1968)

L.B.J. pode ser analisado como um ponto de chegada das investigações críticas e experimentações estéticas empreendidas por Santiago Álvarez para denunciar a política desumana e sangüinária dos EUA, sob o mandato do presidente Johnson.

Segundo Guy Debord, é possível dizer que a escolha pelas iniciais L.B.J. é um desvio em si. Referem-se às iniciais do nome de Lyndon B. Johnson, diretor da CIA, e depois presidente dos Estados Unidos, mas Álvarez desloca o sentido delas uma vez que passam a se referir também aos nomes das três personalidades políticas norte-americanas, cujos assassinatos chocaram a opinião mundial: L (Luther King);⁸⁰ B (Bobby Kennedy);⁸¹ e J (John Kennedy).⁸² Nesta dupla significação, Álvarez amplia as possibilidades do título, introduzindo a tese central do filme: a implicação de Lyndon B. Johnson nesses três assassinatos.

Ao lançar o filme, seu diretor declarou que, para ele, Johnson era o símbolo do imperialismo norte-americano ambicioso e agressivo. Para defender tal posição, Álvarez se posiciona de maneira crítica e altamente satírica em relação à figura do presidente estadunidense. De modo a consumir as

⁸⁰ Martin Luther King Jr. foi pastor protestante e ativista político estadunidense. Tornou-se um dos mais importantes líderes do movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos e no mundo, com uma campanha de não violência e de amor ao próximo. Recebeu o Nobel da Paz em 1964 pelo combate à desigualdade racial.

⁸¹ Robert Francis Kennedy, irmão do presidente dos Estados Unidos, John F. Kennedy. Foi procurador-geral dos Estados Unidos de 1961 até 1964, tendo sido um dos primeiros a combater a Máfia. Foi senador por Nova York de 1965 até seu assassinato, em junho de 1968.

⁸² John Fitzgerald Kennedy (1917-1963) foi militar, político e presidente dos Estados Unidos de 1961 a 1963. Seu governo ocorreu em plena Guerra Fria e foi marcado pela construção do Muro de Berlim, a Crise dos Mísseis, a Corrida Espacial, a Guerra do Vietnã e o Movimento dos Direitos Civis Americanos. O presidente Kennedy foi assassinado em 22 de novembro de 1963, quando visitava, com sua esposa Jacqueline Kennedy, a cidade de Dallas, no Texas.

técnicas operadas nos filmes anteriores, *Now* e *Hanoi, Martes 13*, recorre a um método que questiona nossa própria maneira de “ler” e interpretar as imagens. Seu método consiste, como buscaremos verificar em seguida, em construir um discurso a partir da reutilização de diversos tipos de material imagético (e sonoro) retirados da própria iconografia estadunidense e dispostos pela montagem de maneira que os desloquem para outro nível de legibilidade.

O curta-metragem de 18 minutos é composto por um prólogo, três capítulos e um epílogo. Os créditos, escritos em letras vermelhas, começam com um texto satírico e irônico (contradizendo o discurso hegemônico instituído pela historiografia clássica e pela mídia estadunidense), já anunciando o tom que será utilizado: “*O ICAIC tem a honra de dedicar esta obra para um dos estadistas mais ilustres do nosso século, por suas virtudes cívicas elevadas e sua devoção relevante para a humanidade*”.

Em seguida, os créditos anunciam os autores das vozes que ouviremos: Martin Luther King e Stokely Carmichael, ou seja, simplesmente dois dos principais líderes do movimento da luta pelos direitos civis dos negros nos EUA neste período.

E aqui abrimos um parêntese para chamar a atenção para este detalhe que Álvarez chama de ‘voz’. Efetivamente, as únicas vozes que escutamos no filme são dessas duas destacadas figuras da luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos (afora os intérpretes musicais). Ele utiliza na montagem dois trechos dos discursos públicos, historicamente relevantes e comoventes, nos quais Stokely Carmichael e depois Martin Luther King convocam para ação em defesa dos direitos civis dos negros dos EUA. Ora, impossível aqui não traçar um paralelo com os mais que estudados apontamentos de Bill Nichols sobre a voz no documentário. Nichols defende a ideia de que os documentários falam, como nos velhos tempos da Grécia e Roma Antiga, com o objetivo de persuadir e emocionar aqueles que os “escutam”. Para isso, “falam com seu corpo inteiro” (NICHOLS, 2009). Ou seja, para além das palavras, assim como os oradores da Antiguidade, que lançavam mão de toda a sua presença e de tudo o que estivesse a seu alcance para atingir seus objetivos, a retórica do documentário se encontra no que o autor chama justamente de “voz do documentário”. Segundo Nichols, trata-se da maneira pela qual o filme expressa seu argumento ou seu ponto de vista através de determinados recursos estilístico-narrativos. Assim, as vozes são expressadas pelos enquadramentos, movimentos de câmera, aproximação ou distanciamento das personagens, depoimentos, textos narrados ou escritos, tratamento sonoro e música, por exemplo. Desta forma, os discursos dos ativistas negros, líderes do movimento dos direitos civis nos Estados Unidos nos anos 1960, desempenham função de dispositivo narrativo e discursivo para expressar o ponto de vista do realizador.

Voltando aos créditos iniciais, após apresentar os nomes de Carmichael e Luther King, Álvarez apresenta os demais protagonistas, que também emprestaram “literalmente” suas vozes ao filme, mas através das interpretações musicais. As músicas vão exercer também função narrativa e discursiva através das quais Santiago Álvarez “fala”, ou expressa seu ponto de vista. De maneira similar à voz de Lena Horne em *Now*, podemos dizer que as vozes musicais em *L.B.J.* são múltiplas: elas “falam”,

primeiramente, por meio das figuras que as interpretam, ou seja, se valem de toda a cadeia simbólica que os intérpretes movimentam. Trata-se de três artistas indiscutivelmente comprometidos com as causas revolucionárias abordadas no filme: a sul-africana Miriam Makeba, a estadunidense Nina Simone e o cubano Pablo Milanés, além do controverso compositor alemão Carl Orff. Além disso, as letras contêm forte apelo incitador e emotivo. A combinação das diferentes vozes discursivas das músicas traz consigo uma força comovente e persuasiva da tese defendida pelo cineasta.

Desta maneira, as músicas e os discursos retomados de Charmichael e Luther King cumprem a função do narrador.

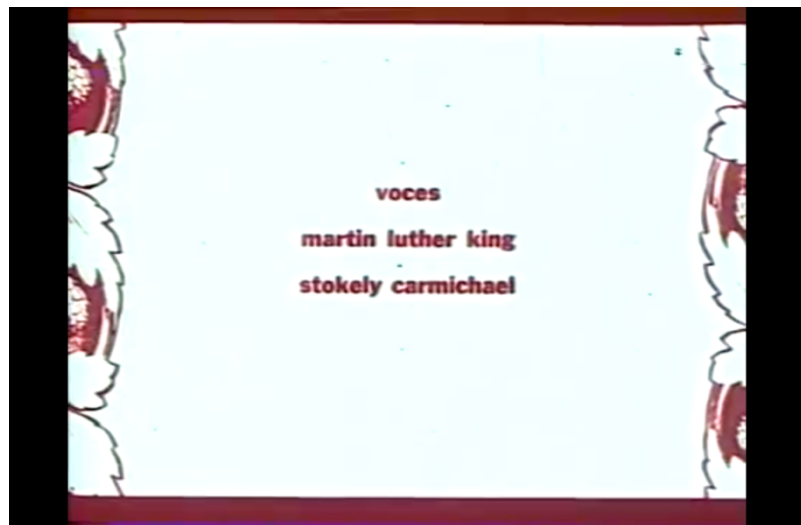


Figura 9: Créditos. *L.B.J.* (1968).

Em sintonia com o cinema moderno que se espalhava ao longo do globo nos anos 1960, sob a influência do ‘efeito de distanciamento’ retomado do teatro épico de Bertolt Brecht, Álvarez se apoia fortemente no princípio da autorreferencialidade cinematográfica para fazer uma crítica da ilusão. Suas preocupações buscavam evidenciar uma posição de intérprete do mundo que pudesse revelar outra *imagem* de Lyndon B. Johnson, de acordo com uma perspectiva não hegemônica, ampliando assim o conhecimento dos espectadores. À vista disso, as palavras do teórico e crítico de arte francês Didi-Huberman sobre Brecht nos oferecem subsídio teórico para esta compreensão: “Mostrar que se mostra, isso não é mentir sobre o estatuto epistêmico da representação: é fazer da imagem uma questão de conhecimento e não de ilusão” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 62.)

Assim como em *Now* e em *Hanoi, Martes 13*, em *L.B.J.* o princípio da autorreferencialidade se deflagra desde o prólogo. Movimentos sobre imagens fixas: *zooms*, *tills* e efeitos de aproximação e distanciamento sequenciais, associados à montagem que evidencia os cortes, são visíveis manipulações do material que suscitam um expressivo efeito narrativo. Assim, a sequência inicial apresenta uma montagem de imagens do casamento da filha de Lyndon B. Johnson com o agente da Guarda Nacional Aérea, Patrick John Nugent. As imagens foram tiradas da revista *Life*, em edição dedicada ao glamoroso

casamento.

Os efeitos de movimento sobre a imagem da capa da revista revelam diversos detalhes da cerimônia: os convidados, o vestido, o bolo, a igreja, etc., produzindo uma sensação de tradição, ordem e harmonia – mesmo que extremamente cafona (segundo nos sugere a ironia de Álvarez). Logo, num efeito de aproximação por corte, os noivos aparecem sorrindo, em um primeiro plano do casal. A esse detalhe Álvarez justapõe uma foto do noivo com o sogro, o presidente Johnson, que parece estar dizendo algo ao jovem noivo “ao pé do ouvido”. Até aqui, a sequência é apoiada por *Carmina Burana* de Carl Orff. A música imprime um ritmo eloquente que a princípio apoia a ideia de um evento “da mais alta relevância para a sociedade estadunidense”. Embora esta ópera tenha sido considerada como oficial do III Reich, seu autor, em realidade, lançou mão de diversas manobras para ser reconhecido pelos nazistas para que, de maneira dissimulada, fizesse uma paródia jocosa sobre a modo tosco e bruto dos mesmos, principalmente no que se refere à arte.

Orff despreziava o que o nacionalismo e o III Reich representava. O primitivismo e a banalidade dos nazistas, sem medida em suas ambições culturais, foram para Orff uma abominação segundo seu sentido de estética e sua representação pessoal do papel do artista.⁸³ (I PICÓN, 2012, p. 27)

No entanto todo elemento trabalhado na montagem de *L.B.J.* tem apelo significativo complexo. Analisando com mais profundidade o papel que essa música desempenha na montagem da sequência inicial do prólogo, é possível afirmar que ela exerce uma função paradoxal. Por um lado, aproxima a ostentação da cerimônia matrimonial à pompa das solenidades nazistas, embaladas pela composição de Carl Orff. Por outro lado, Álvarez se vale da música para fazer, ele mesmo, chacota do pedantismo e da fastidiosa estética da celebração organizada pela Casa Branca.

De repente, a música é interrompida, dando espaço para efeitos sonoros de risos irônicos. A partir daí, Álvarez vai lançar mão de diversos efeitos e da montagem de diferentes fragmentos tomados de fontes variadas para criar uma sequência discursiva, cuja experimentação irá demonstrar o caráter conflituoso entre a imagem impoluta e as verdadeiras intenções de Johnson: assassinar aqueles que ameaçam seus objetivos. A intervenção física dos soldados estadunidenses na Guerra do Vietnã. Um *zoom in* na imagem fecha o enquadramento no detalhe da boca de Johnson e no ouvido do genro. Vemos então a capa de outra revista emblemática da cultura estadunidense, a *Playboy*, associada a um detalhe de uma fotografia dos olhos atentos do presidente, e uma manchete que diz: *Un Marine per una Pincessa*. Desta forma, a montagem evidencia os interesses do presidente em casar sua filha com um

⁸³ Quando os nazistas chegaram ao governo alemão, Carl Orff era visto como vanguardista. Diante da ameaça de ser repreendido, o compositor oferece suas composições ao Partido Nazista com a intenção de demonstrar sua vontade de cooperação e conseguir reconhecimento. Desta maneira, seu método de ensinamento musical passa a ser reconhecido como o oficial do novo regime. Assim, sua música foi durante muito tempo associada ao nazismo. No entanto, parece que todas essas manobras foram arquitetadas pelo compositor para produzir críticas satíricas, disfarçadas, de maneira a driblar as censuras. (I PICÓN, 2012, p. 27)

oficial (da Guarda Nacional Aérea). Com a imagem dessa revista, sugere-se ainda que o presidente faz uso de sua personalidade sedutora para conspirar com o genro a favor de suas intenções espúrias.

Em seguida, o tema musical *Carmina Burana* é retomado, assim como as imagens do casamento. A montagem agora intercala a imagem de uma charde da *Playboy* que mostra, primeiramente, roupas femininas jogadas no chão de um quarto, ao lado de um uniforme militar, perfeitamente arrumado, pendurado em um cabide. Um efeito de *till up* revela o restante da charge: um oficial militar deitado em uma cama ao lado de uma mulher nua. A sequência termina com o clímax da música e as imagens dos noivos cortando o enorme bolo de casamento.

Com um corte violento, a montagem introduz uma imagem avermelhada, retirada de um filme antigo, mostrando a cena clássica de um gângster saindo de dentro do bolo e metralhando os convidados da festa. Essa sequência revela o caráter dúbio do estadista “*mais ilustre do nosso século*”. Depois disso, Álvarez retoma o recorte de jornal de um anúncio de uma espingarda Winchester, seguida da animação de um caça-níqueis sorteando as letras: L, B, J – formando assim, o título do filme. As letras são rapidamente transformadas em três siglas fúnebres, três caveiras. A imagem do caça-níqueis por si só carrega o simbolismo da ganância capitalista do presidente Johnson, associando sua vida política a uma loteria e a um jogo mortal.

Em seguida, Álvarez introduz nova sequência que vai apoiar a ideia da ambiguidade do caráter de Johnson. Com base em *Hanoi, Martes 13*, ele o apresenta como um texano tradicional, de bom coração e honrado. Através da repetição de algumas imagens usadas no filme anterior, mostra outra, retirada de jornal, com o presidente montando a cavalo, seguida de uma manchete que diz: “Il bravo *cowboy*”, e do desenho animado de um caubói exibindo suas habilidades com o laço. Essa sequência é reforçada por uma música *country* instrumental, típica do sul dos Estados Unidos. Em um gesto de montagem contrastante, Álvarez introduz fragmentos retirados de um antigo filme de faroeste, no qual se vê um “bravo *cowboy*” (associado à imagem do presidente, construída anteriormente), montado em seu cavalo, atirando contra indígenas indefesos. Através da repetição de um mesmo plano, seguido de um recurso de câmera lenta, do momento em que um dos indígenas, correndo para se salvar, é atingido pelas balas da arma do caubói que o persegue, a montagem enfatiza a ideia gerada pelo choque da justaposição das duas sequências iniciais do filme: O “bravo e honrado *cowboy*” é, na verdade, um assassino covarde. Deste modo, os filmes e as imagens em geral de caubóis servem para apresentar Johnson satiricamente como a personificação do típico caubói texano, subvertendo a iconografia hollywoodiana e carregando-a com um senso ideológico muito diferente do original.

Em seguida, a montagem escancara a associação, fazendo uma síntese das duas sequências iniciais. Álvarez retoma as imagens do casamento e as do massacre indígena, agora, intercaladas com o primeiro plano de uma coruja e de um garotinho negro observando algo, com olhos tristonhos, porém expressivos. Desta maneira, o documentarista revolucionário distancia as imagens saídas da revista *Life* e insere entre elas diversas outras – técnica que lhe possibilita criar uma rede de relações que multiplica, de maneira especulativa, os pontos de vista. Assim, em consonância com a modernidade

cinematográfica, convida o espectador a construir o sentido do filme, junto com ele. E, apesar de possíveis leituras, de acordo com o contexto social e cultural de cada espectador, e da atenção posta nos inúmeros detalhes que a montagem apresenta, Álvarez não deixa muito espaço para compreensões ambíguas.

O efeito estético que *L.B.J.* provoca é resultado de uma forma original de relacionar as imagens e os sons. Além da montagem distante, é possível observar também uma outra categoria de montagem, que opera a justaposição de elementos contraditórios e provoca choques dialéticos. Mais do que desafiar a mente, os diferentes tipos de montagens trabalhados por Álvarez a colocam em movimento e fazem com que as peças lançadas terminem por se encaixar de maneira efetiva, de acordo com as intenções do cineasta.

Por exemplo, o plano da coruja – que será repetido ao longo do filme, sempre quando um assassinato for consumado – não deixa dúvidas de que se trata de uma testemunha desses atos sanguinários. A coruja possui hábitos noturnos e a capacidade de enxergar na escuridão. Ou seja, é possível fazer a analogia entre Álvarez e o próprio espectador, de que se trata de testemunhas capazes de enxergar as ações ofuscadas do presidente Johnson. Assim, é possível apontar que a construção fílmica (juntamente com a construção que o espectador faz em sua mente) trabalha como a coruja, ou seja, desenvolve a capacidade de “enxergar” ações realizadas “às escuras”. Revela intenções ocultadas ou mistificadas pelos discursos hegemônicos. Já o plano da criança negra estabelece uma ressonância direta com as imagens trabalhadas em *Now*. Desta maneira, o plano aparece primeiramente carregado de sentido construído pelo filme anterior. Mas, ao usar o referido plano para fechar o prólogo de *L.B.J.*, Álvarez amplia sua significação. A imagem do menino negro agora é posicionada de maneira a transformá-lo também, para além de vítima, em testemunha das ações cruéis e dissimuladas do presidente Johnson. O plano faz também a ligação entre Lyndon Johnson e o problema da questão racial, antecedendo, assim, o capítulo dedicado à figura de Martin Luther King e seu assassinato por defender os direitos civis dos negros durante o mandato de Johnson.

Para finalizar o prólogo, Álvarez faz uma montagem que mostra primeiro Lyndon Johnson com diversos cachorros. Retomando assim, uma vez mais, uma ideia construída em *Hanoi, Martes 13* – a de um presidente “honrado, de bom coração e amante dos animais”. Mas essas imagens aparecem como um lampejo, criando uma breve ressonância com a ideia expressa no filme anterior. Rapidamente, a montagem avança na nova construção semântica. Justapõe uma imagem de Johnson dando ordens a um sujeito a uma fotografia da cara de um cachorro, com expressão de obediência. Depois, intercala essas imagens com as das três personalidades que serão assassinadas. Álvarez atribui a Johnson a condição de mandatário dos crimes que irá retratar nos três capítulos do filme.

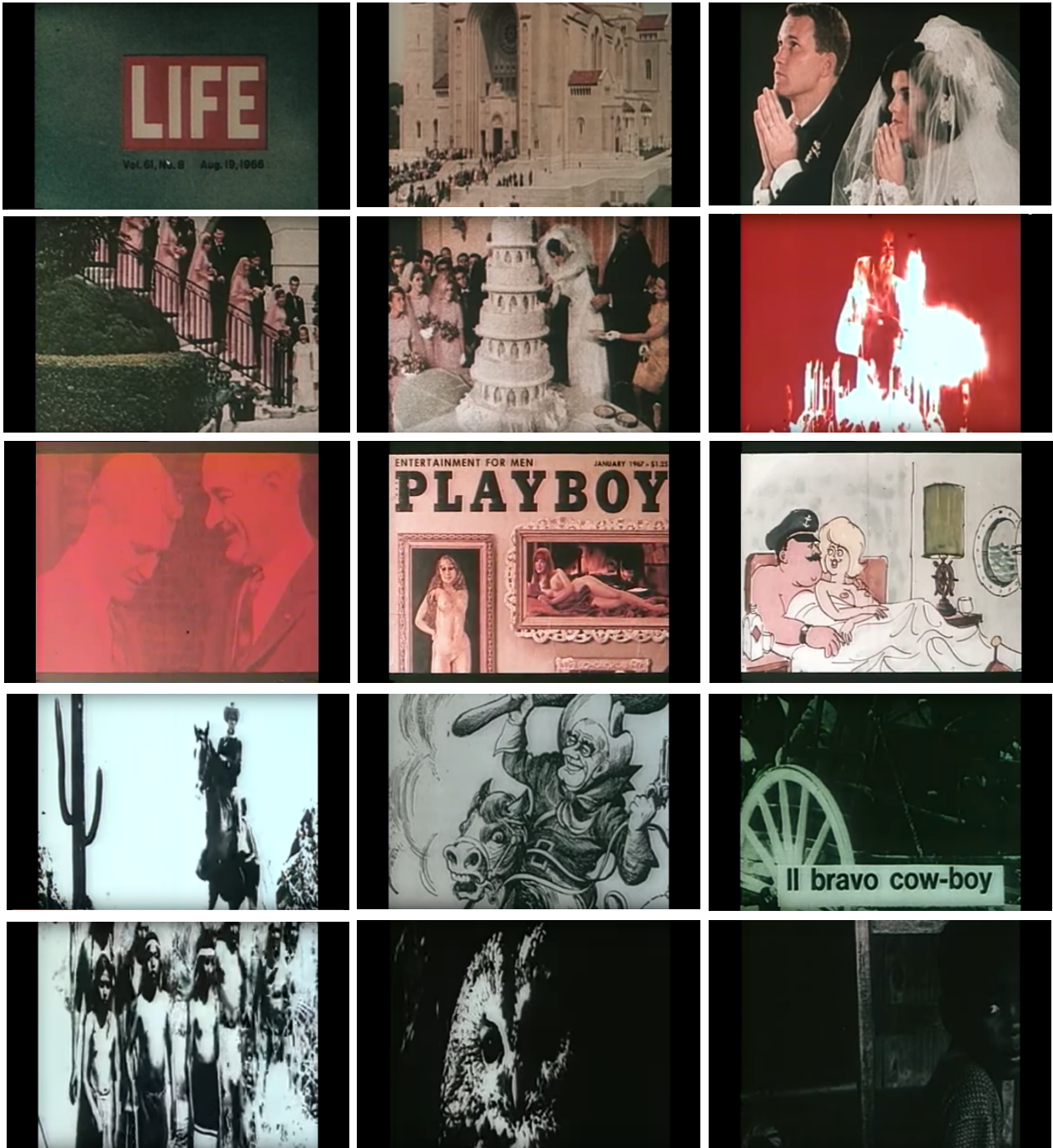


Figura 10: Fotogramas do prólogo de *L.B.J.* (1968).

Desde o prólogo, a montagem em *L.B.J.* irá se afirmar como um procedimento estético, que procura no *found footage* material visual e sonoro com potencial desviante, dentro de um arranjo experimental para desconstruir a imagem do presidente Johnson. É por meio da retomada, da manipulação e da disposição de diversos materiais, dentro deste novo *arranjo*, que Álvarez constrói uma narrativa original, com intenção de ampliar o conhecimento dos espectadores. Podemos dizer que a montagem trabalha primeiro em um nível de *desmontagem* do material encontrado, interrompendo as narrativas dramáticas ou a cronologia factual. Em seguida, os elementos são remontados, criando uma

“rede de relações que se oculta por trás dos acontecimentos” (BRECHT apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 55). É o que Didi-Huberman chamou de “heurística da montagem” ou de “observação pela montagem”.

De maneira semelhante à do prólogo, Álvarez irá operar, em todo o filme, os princípios da montagem contrastante (ou dialética), ressonante e distante, para criar uma fábula documental-ficcional, a partir da reelaboração de elementos retomados – que aproximarão mais de um *efeito de conhecimento* (DIDI-HUBERMAN, 2017) do que de um *efeito de real* (BARTHES, 2004, p.181-198). Isto posto, é possível traçar, novamente, um paralelo entre os comentários de Didi-Huberman sobre a obra de Bertolt Brecht e o trabalho de montagem de Álvarez, em *L.B.J.*:

Um efeito de conhecimento novo não se encontra nem na ficção atemporal, nem na fatalidade cronológica dos fatos da realidade. A ficção pura – a das *Metamorfoses* de Ovídio, por exemplo – desconhece qualquer historicidade, corre o risco, a todo instante, de cair no mito. Mas a pura narração documental – por exemplo, a de uma reportagem da *Life* – desconhece igualmente sua historicidade imanente, pois que ela a deduz inteiramente das coisas, em detrimento das relações, dos fatos, das estruturas. Ora, não há em sentido estrito, nem metamorfoses completas, nem fatos absolutos. É preciso dar-se condições de experimentação, para mostrar o caráter não ideal da história, isto é a *impureza* fundamental – a incompletude, o caráter contraditório, conflituoso, lacunar – de toda metamorfose histórica. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 60)

Em *L.B.J.*, Álvarez constrói por meio de elementos ficcionais e documentais, um discurso fílmico no qual a simbologia atribui sentido ao que é visto e ouvido.

Após o prólogo, iniciam-se os blocos dedicados às três vítimas, sobre as quais, segundo o cineasta cubano, Johnson teria cimentado sua carreira política: John F. Kennedy, Martin Luther King e Bobby Kennedy. Cada capítulo começa com a imagem do caça-níquel sorteando a letra correspondente a cada personalidade sacrificada.

A primeira letra sorteada é o J de John Kennedy. Toda a sessão é montada com um coro, que reforça as atividades suspeitas do então vice-presidente Lyndon B. Johnson. Álvarez monta imagens de diversas atividades do presidente Kennedy, com imagens de Johnson retratado como se estivesse sempre à espreita. Para simbolizar a trama de Johnson, Álvarez recorre a inserção de trecho de um filme fantástico de Georges Mliès, do início do cinema, em que vemos uma cena infernal com diabos que cozinham corpos humanos, justaposto à duas fotografias do então vice-presidente cozinhando.

O momento do assassinato é montado com imagens fixas, retomadas de jornais e imagens documentais em movimento. Vemos o carro que leva Kennedy em movimento. A seu lado, Jacqueline Kennedy sorri para a câmera. E depois uma foto do carro, com a marca do vetor da mira de uma arma. Um efeito de *zoom in* aproxima a imagem até que vemos a cruz da marca da mira na nuca de John Kennedy. A essa imagem, Álvarez justapõe um plano retirado de um filme de ficção, em cores, em que vemos um arqueiro medieval saindo de trás de uma árvore, apontando sua flecha. A flecha é disparada, interrompendo o coro. Quatro breves planos são montados ao som de um grito. A foto da nuca de

Kennedy, um plano em movimento de uma mulher gritando, a retomada da mesma imagem da coruja que observa, e a foto de Johnson com a mão levantada em um ato de juramento (à Constituição, ao tomar posse da presidência).

Em seguida, vemos uma outra foto da nuca do agora ex-presidente Kennedy. Um efeito de *till down* revela o restante da foto, o ex-presidente sentado em uma cadeira de balanço. Seguinte plano: uma outra cadeira de balanço, de cabeça para baixo, é transportada pela rua. Pronto! Foi consumado o primeiro assassinato, o que provoca uma reviravolta na Casa Branca e leva Lyndon B. Johnson a ocupar a cadeira presidencial antes ocupada por John F. Kennedy. A banda sonora volta com o coro, referindo-se novamente às conspirações de Johnson. A montagem dá prosseguimento à ideia da ocupação da cadeira presidencial em uma nova “frase cinematográfica” composta por três fotografias justapostas. Na primeira, vê-se a imagem fixa de um cavalo com a sela vazia; na segunda, outra sela vazia. Contudo, um efeito de *pan* revela o restante da foto e vemos outro cavalo com a sela vazia, até descobrirmos que se trata de vários cavalos puxando o caixão que leva o corpo de John Kennedy. A terceira imagem mostra, em ressonância com uma sequência do prólogo, as habilidades de Johnson com os cavalos e subindo em uma sela – ou seja, ocupando aquela sela que está vazia mas que “carrega” o corpo do ex-presidente Kennedy. Nessa sequência, Álvarez desvia uma vez mais o sentido das imagens do caubói Johnson, montando a cavalo, que originalmente serviam a uma construção simbólica totalmente diferente. De caubói, bravo e honrado, com bom coração, o personagem passa a ser um caubói malicioso, ambicioso e assassino.

Para terminar o capítulo John Kennedy, Álvarez associa, ao som do clímax do coro, imagens do funeral do ex-presidente a uma imagem de Johnson segurando uma grande pá, concretizando a primeira parte da conspiração: Kennedy já está enterrado. Em seguida, uma animação transforma o rosto de Kennedy, na foto presidencial, emoldurada pelo escudo nacional, na do rosto de Johnson. Uma gravura na qual vemos um arqueiro medieval montado a cavalo, acompanhado de um diabo. Corte. Uma fotomontagem (que também será repetida após os outros assassinatos) do rosto de Johnson com uma armadura medieval, seguida do último plano da sequência, uma fotografia de Johnson, simplesmente montado em seu cavalo.

O uso desta última fotografia é um excelente exemplo do emprego que Álvarez faz do conceito debordiano de desvio. Uma fotografia cujo sentido obtido pela montagem é totalmente diferente do original. Aparentemente, trata-se de uma simples fotografia que retrata Johnson em seu momento de lazer. É provável que ela tenha sido apropriada pela imprensa (uma vez que tem sinais da impressão em papel jornal) para retratar Johnson, como mencionado antes, como um “bom texano”. Já a utilização desta mesma foto no filme de Santiago Álvarez ganha uma conotação singular, graças à associação de diferentes imagens que compõem a última sequência do capítulo dedicado a Kennedy, assim como as ressonâncias estabelecidas com outras sequências do anterior filme, *Hanoi, Martes 13*. Essa imagem agora nos fala sobre as habilidades do ‘bravo cowboy’ de atingir seus objetivos.

Assim, a exemplo das estratégias de montagem assinaladas pelo cineasta armênio Artavazd

Pelechian, Álvarez distancia elementos para operar, numa série de idas e vindas, entre as referências e suas contradições, uma viabilidade de olhar crítico. Esse procedimento de montagem desarticula nossa percepção do comum, incita nossa capacidade de perceber o banal e/ou corriqueiro como algo pavoroso, de maneira a desnaturalizar as relações entre fatos e representações históricas.

O segundo capítulo é dedicado a Martin Luther King. Inicia-se com o fervoroso discurso “*Black Power*”, de Stokely Carmichael, no qual o ativista negro convoca a população estadunidense a rejeitar os valores de uma sociedade que os subjuga. Preconiza o orgulho negro encerrando o discurso com o bordão extasiante: “Somos negros, nossos narizes são grandes, nossos lábios são grossos, nossos cabelos são crespos, e nós somos lindos! E nós somos lindos!” Uma nova sequência se inicia com a música de Miriam Makeba⁸⁴ montada sob fotos que intercalam símbolos do movimento pelos direitos civis estadunidense – como fotos de Luther King, uma placa dos Panteras Negras – com fotos “encontradas” que mostram a beleza dos negros estadunidenses dentro de suas duras realidades. Uma menina vestindo apenas uma calcinha velha e rasgada faz pose em uma varanda típica de um bairro popular de Nova York (provavelmente o Harlem), duas senhoras negras sentadas em cadeiras de balanço na varanda de uma casa de madeira (provavelmente no sul do país), um bebê negro recém-nascido em um quarto muito humilde. Várias fotos de Malcom X, Luther King e Stokely Carmichael, em suas práticas ativistas, são justapostas.

Em colagem sonora, a voz de Makeba cede espaço à de Nina Simone, que diz: “Tudo que eu quero é igualdade, para minha irmã, meu irmão, meu povo e eu”.⁸⁵ Uma foto de uma manifestação da supremacia branca mostra um cartaz que diz: “A única maneira de parar os negros é exterminá-los”. Corte para a foto de um par de olhos negros invocados, seguido de cartazes empunhados com suásticas desenhadas e a frase: “O símbolo do poder branco”. Vê-se a foto de Martin Luther King recebendo o Prêmio Nobel da Paz. E a última foto da sequência mostra um ato de resistência negra, no qual vemos uma fila (indiana) de alguns homens negros com cartazes pendurados no pescoço com a frase: “Eu sou um homem.” A pequena fila está cercada por policiais que apontam suas armas na direção deles.

A música é interrompida pela voz de Martin Luther King. A imagem mostra agora milhares de homens assistindo ao discurso do líder antissegregacionista. Em um efeito de *zoom out* sobre a imagem, vemos um enorme parque completamente tomado pela multidão, até enquadrar Martin Luther King, de costas para a câmera e de frente para a multidão. Escutamos sua voz: “Não importa as dificuldades que tenhamos hoje e amanhã, eu ainda tenho um sonho.” Uma sequência de quarto planos, em consonância rítmica com o momento da representação do assassinato de Kennedy, mostra um general nazista batendo um chicote, dando a ordem dos disparos; espingardas sustentadas em fila por um pelotão disparam ao mesmo tempo e o plano da coruja volta a aparecer, desta vez repetido quatro vezes seguidas, em um

⁸⁴ Miriam Makeba, cantora sul-africana, ativista contra a *Apartheid* de seu país. Casa-se com Stokley Carmichael e continua sua luta pelos direitos civis dos negros nos EUA.

⁸⁵ “*All I want is equality, for my sister, my brother, my people, and me*” (Canção cujo título é *Mississippi Goddam*).

efeito de aproximação por corte seco. Continuamos escutando o discurso de King sobre a imagem em negro (provavelmente este recurso foi utilizado por falta de outro material), e se ouve: “Espero que algum dia meus filhos vivam em uma nação onde não sejam julgados pela cor de sua pele, senão pelo conteúdo de seu caráter. Eu tenho um sonho!” A imagem volta, repetindo o sinal do chicote do general nazista e as armas disparando. Novamente sobre a imagem em negro, ouvimos a voz de Luther King, que continua seu discurso: “Eu tenho um sonho, de que um dia, lá embaixo, no Alabama, meninos e meninas negras possam unir suas mãos com meninos e meninas brancas, como irmãos. E continua agora sobre as imagens do general e das armas disparando: “Eu tenho um sonho!”. E tudo se vai a negro em *fade*. A segunda vítima de Lyndon Johnson foi executada por sonhar com um mundo mais justo.

O capítulo se encerra com uma sequência comovente. Sobre uma música africana instrumental, vemos uma sucessão de imagens de máscaras e esculturas afro, estabelecendo novamente consonância com *Hanoi, Martes 13*, filme em que Álvarez valoriza a arte dos povos originários.

O terceiro capítulo é dedicado a Bobby Kennedy. Após o sorteio da letra B no caça-níqueis, a primeira imagem que aparece, ao som de um coro que faz a pontuação dramática, é a de Johnson tapando o rosto com uma expressão preocupada. Uma manchete de jornal diz: Será presidente? E um movimento de *till up* nos mostra o restante na página do jornal: Uma foto de Bobby Kennedy. Outra foto, desta vez de Johnson e Bobby Kennedy juntos, e depois a capa de uma revista que traz uma foto de B. Kennedy e a manchete: “Por que Bobby Kennedy nunca será presidente?” Corte. Novamente a imagem de Johnson com a armadura de cavaleiro medieval. O plano-sequência de um filme antigo mostra uma ação sanguinária de cavaleiros medievais justapostos ao plano de uma tropa policial repressora nas ruas dos Estados Unidos. A montagem intercala esses planos, fazendo algumas idas e vindas. O movimento interno dos planos, apoiado por um *continuum* sonoro, provoca a sensação de uma continuidade narrativa, que reforça a ideia associativa das ações cruéis medievais e contemporâneas exercidas pelo poder da *white supremacy*. A continuidade alcançada pelos movimentos internos dos planos, pela cor (todos os elementos são preto e branco), pela música e pelo ritmo é rompida apenas pelo conteúdo de uma imagem, nova, ali inserida. Trata-se de um elemento oriundo de outro contexto, que introduz no filme a referência à Guerra do Vietnã: um soldado negro, sentado frente ao corpo de um companheiro. Corte. Outra imagem dos cavaleiros medievais, reforçando a continuidade dramática, formal e associativa. De repente, há uma ruptura de tom na música, mas que é logo retomada. O coro volta com vivacidade e vemos, novamente, a imagem de Johnson com a armadura medieval, seguida do desenho de um revólver, com uma fumacinha saindo do cano – que nos diz que um disparo acaba de ser feito. Uma pontuação percussiva na música e vemos uma foto de Bobby Kennedy caído no chão, logo após ser atingido por um disparo. O coro atinge seu clímax. Vemos novamente a imagem da coruja, o velório de Bobby Kennedy e, por fim, a repetição da imagem de Johnson segurando a grande pá, como a nos dizer: está morto o último empecilho para alcançar minha meta – Vietnã!

O capítulo se encerra com o coro que diz “Estúpidos!, Estúpidos!”, e vemos o plano de um policial bocejando. Nesta sequência final, a montagem se esquiva da continuidade temporal. A exemplo

do trabalho de montagem de Pelechian, Álvarez trabalha contra o tempo: “Esse micróbio que é o tempo, somente o cinema pode superar!” Álvarez se apoia em sua liberdade criativa para construir uma narrativa dentro de um tempo propriamente cinematográfico. Deste modo, a montagem busca evidenciar os espaços entre fatos aparentemente desconectados. Mostrando as distâncias, as rupturas, as discontinuidades e os contrastes de relações, para criar um eixo comum e demonstrar, através do agrupamento, as coincidências cruéis da brutalidade histórica que o poder exerce sobre os oprimidos.

A música *Yo vi la sangre de un niño brotar*, de Pablo Milanés, anuncia o epílogo do filme. A montagem, aproximando-se das concepções de Chris Marker e Pelechian, toma forma circular e ressonante. Primeiro, retoma as imagens de *Hanoi, Martes 13*, de Johnson segurando um bebê ao colo, expressando a ideia de Johnson como o “bom mocinho”, terno e carinhoso. E de maneira circular, elas retomam a continuidade narrativa da sequência inicial do prólogo, em que vemos as imagens do casamento da filha de Johnson retiradas da revista *Life*. Por meio de uma montagem distante, Álvarez separa narrativamente o casamento da filha e o nascimento do neto, para inserir, entre esses dois momentos, uma série de elementos extraídos de material de inúmeros contextos e temporalidades históricas diferentes, criando uma série de choques dialéticos entre as sequências.

Desta maneira, seguindo Pelechian, Álvarez não busca reunir nem confrontar esses dois momentos narrativos, mas criar uma distância entre eles, e assim a interação dessas duas sequências, através de diferentes conexões e associações, possibilita que a expressão do significado total do filme adquira uma intensidade mais profunda do que a colagem direta. Ao retomar o fio narrativo da vida pessoal do presidente Johnson, a montagem circular nos faz ver que os fatos talvez não sejam tão simples e que “depende de nós vê-los diferentemente” (DIDI-HUBERMAN, 2017). Isso já seria uma excelente conclusão. Mas Álvarez vai além.

Como no início do filme, a imagem retoma a cor, mostrando em uma tela vermelha a cena de uma garota vietnamita convertida em tocha humana, depois de ser atingida por napalm, o que estabelece um contraponto com as imagens vistas antes, nas quais o presidente aparece segurando o neto. Ao fundo, ouve-se Pablo Milanés cantar: “*Eu vejo o sangue de uma criança brotar.*” Uma vez mais notamos o movimento produzido pela montagem. Ao associar uma imagem originalmente terna, a do presidente carregando o neto no colo, com outra de uma criança vietnamita atingida por napalm, comentada com a canção de Pablo Milanés, a montagem transforma esse homem, ele deixa de ser o humano, dócil e amoroso para se converter em um ser desumano, que assassina crianças do outro lado do planeta de forma extremamente cruel.

Deste modo, Álvarez apela para uma estratégia extremamente patética, oferecendo os recursos catárticos para que os espectadores saiam de si em direção a uma tomada de posição semelhante à sua. Como expressa Kenneth McLeish, em *Poética de Aristóteles*: “Nosso coração é partido e nossa mente, desafiada, tudo num único momento” (MCLEISH, 2000, p. 20).



Figura 11: Epílogo de *L.B.J.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema de Santiago Álvarez nasceu a partir do triunfo da Revolução Cubana, com a clara missão de mobilizar, agitar e despertar consciências. Um cinema assumidamente panfletário, de caráter pedagógico e contrainformativo, comprometido em criar as condições subjetivas necessárias para a instauração e manutenção do novo regime.

Seus filmes documentaram a crônica da Revolução Cubana, atacaram o inimigo – o imperialismo estadunidense – e saudaram os aliados – o antigo bloco socialista; a África, a Ásia; e os vizinhos latino-americanos. Produziram imagens documentais ímpares da História da segunda metade do século XX, sob uma perspectiva marxista.

O valor da obra fílmica de Santiago Álvarez acabou por fazê-la merecer inscrição, em 2009, no Registro da Memória do Mundo da Unesco. Mas o trabalho de Santiago Álvarez ultrapassou o caráter imediato que marcou sua produção. Determinado a cumprir seu compromisso, Álvarez buscou criar estratégias eficazes, a fim de produzir efeitos discursivos e emotivos que convocassem os espectadores para o engajamento político. Desta maneira, o documentarista aproveitou as necessidades materiais a seu favor e, assim, criou uma linguagem singular, apoiada fortemente na montagem de fragmentos de origem e natureza diversas, terminando por ampliar as possibilidades materiais para o cinema documental nos anos 1960.

Neste trabalho, partimos da hipótese de que as inovações formais de Santiago Álvarez, apoiadas no trabalho de montagem de material diverso, transcendem o caráter imediato e o valor histórico que marcou sua produção. Assim, procuramos estudar os mecanismos das estratégias de montagem desenvolvidas pelo documentarista cubano.

Metodologicamente, partimos de uma revisão bibliográfica e de análises de filmes para compreender os efeitos discursivos e emotivos da estética alvareziana, vinculados aos objetivos revolucionários do cineasta. Entendendo que os dispositivos formais, característico da obra de Santiago Álvarez, se configuraram, principalmente, a partir das necessidades materiais enfrentadas nas tentativas de retratar o inimigo – devido a impossibilidade de produzir determinadas imagens –, selecionamos três filmes representativos deste momento de conformação de linguagem, para realizar nossas análises: *Now* (1965), *Hanoi, Martes 13* (1967) e *L.B.J.* (1968). Esses filmes, que compõem nosso *corpus*, representam uma trajetória das experimentações formais de Álvarez, que encontra em *Now* um ponto de partida para culminar em *L.B.J.*

Ao longo da pesquisa, procuramos responder diversas questões que nos inquietaram desde o início do trabalho. Dentre elas podemos assinalar três principais, que nortearam nossas investigações: o que teria levado Santiago Álvarez já com 40 anos de idade, e sem qualquer tipo de formação cinematográfica, a se iniciar e se dedicar até o fim da vida à produção de cinejornais e de documentários difusores dos ideais revolucionários em Cuba, e a se tornar um dos documentaristas mais expressivos da América Latina? Em relação às políticas culturais do novo regime, nos perguntamos por que a preferência pelo cinema documentário como aparelho pedagógico e informativo no momento fundacional da Revolução Cubana? E por fim, quais foram as estratégias de montagem desenvolvidas por Álvarez, constituintes de uma estética capaz de superar a antinomia razão-emoção?

Desta maneira, partindo do estudo biográfico de Santiago Álvarez, tentamos identificar experiências de vida que pudessem ter influenciado a criação de uma estética documental envolvendo engajamento político e experimentação de linguagem. Vimos como a trajetória política e as experiências laborais de Santiago Álvarez, em Cuba e nos EUA, foram decisivas para que o jovem adquirisse uma sólida formação ideológica. Além disso, as experiências contrastantes vividas tanto em Cuba como nos EUA marcaram a vida do cineasta revolucionário cubano e foram decisivas no momento de formular suas interpretações fílmicas do mundo histórico. Os resultados revelam a expressão de sentimentos gerados por experiências vividas ao longo de sua trajetória, que em seus filmes constituem marcas de uma estética singular. Assim, é possível enumerar algumas delas.

1) A tentativa frustrada de empreender estudos médicos em pediatria, por exemplo, demonstra um profundo amor pelas crianças. Foi no cinema que Álvarez encontrou os meios para materializar a expressão deste sentimento. Sua obra é permeada de imagens de crianças, dispositivo encontrado pelo documentarista para conseguir alcançar um efeito altamente patético (em termos eisenteinianos), capaz de comover os espectadores e orientá-los em direção ao engajamento político de acordo com as teses defendidas nos filmes.

2) A experiência estadunidense foi crucial para que Álvarez empreendesse suas críticas posteriores à política daquele país. A contrastante realidade encontrada ali está presente tanto nos temas de seus filmes – racismo, indiferença, violação dos direitos humanos, guerra – quanto na forma narrativa, que busca revelar as relações contrastante entre fatos e discursos históricos. É através de choques provocados pela aproximação

de diferentes elementos – muitos deles retirados da própria iconografia estadunidense – que Álvarez consegue, muitas vezes, revelar relações obtusas. Além disso, foi nos EUA, que o cubano se aprofundou nas teorias anarquistas, por meio do convívio com companheiros anarquistas italianos, e marxistas, com aulas de inglês gratuitas proporcionadas pelo partido comunista estadunidense. Vimos como Álvarez afirma que foi nos Estados Unidos que ele se tornou marxista.

3) Também é flagrante em sua filmografia a vasta cultura musical que Álvarez adquiriu das experiências laborais em rádios cubanas. A maneira ousada do emprego da música, muitas vezes substituindo o narrador, ampliou as possibilidades narrativas e discursivas de seus documentários. Além disso, foi possível notar nos filmes analisados, que a trilha sonora produz um fenômeno estético transmitido pelos sentidos, que trabalha uma “inteligibilidade do sensível, capaz de levar a uma ‘ética’ ou uma arquitetura social de valores” (SODRÉ, 2006 p. 102). Álvarez realiza um trabalho com a banda sonora que busca, o que a princípio parece ser um paradoxo: uma compreensão emocional, direcionando as emoções para que a mensagem seja recebida com a mesma força com que foi codificada por ele. “A emoção, ele disse em uma crítica à razão instrumental, não está no coração, a emoção está no cérebro. O raciocínio sem emoção está perdendo a eficácia da razão. Nós, cubanos, somos emocionais. Excitação é paixão e se não há paixão ou emoção, pode haver uma razão eficaz?”⁸⁶

Em seguida, encontramos nas concepções de Antonio Gramsci sobre os aparelhos de hegemonia da sociedade civil, assim como nas concepções de Silvio Da-Rin sobre a dimensão epistemológica do cinema documentário, algumas pistas para compreender por que o governo revolucionário cubano considerou o cinema, e mais precisamente o documentário, como meio de expressão por excelência na luta pela hegemonia político-cultural.

De acordo com as ideias defendidas por Gramsci em seus *Cartas do cárcere* (1999), o governo revolucionário cubano enxergou rapidamente a importância que os meios de comunicação ocupariam na luta política. Desta maneira, considerando a condição iletrada da população cubana no momento de implementação do novo regime, o novo governo, liderado por Fidel Castro, elege o cinema como meio de comunicação principal para transmitir os ideais revolucionários ao povo. Assim, cria-se a primeira instituição cultural do país, o ICAIC, para

⁸⁶ Disponível em: <http://pt.granma.cu/cultura/2019-03-14/o-caminho-de-santiago>. Acesso em 30/10/2019.

produzir, distribuir e exibir os filmes por toda a ilha caribenha. A aposta no cinema era torná-lo um poderoso aparelho de criação de condições subjetivas sólidas para o engajamento político das massas, indispensável para a implementação e manutenção do novo regime.

A visão de cinema documental do cineasta e pesquisador brasileiro Silvio Da-Rin vem nos sugerir caminhos para se pensar por que o ICAIC elegeria o documentário como principal categoria cinematográfica na luta política contra a hegemonia cultural-ideológica. Segundo o autor de *Espelho partido*, historicamente, o cinema documental, por trabalhar com a realidade como matéria-prima, configura uma tradição que aglutina movimentos de contestação, reafirmação e transformação de nossa compreensão do mundo e das relações entre fatos e discursos históricos. Desta forma, o autor sugere a força que o cinema documental possui para revelar aspectos da realidade sob uma perspectiva atípica. Para nós, foi importante as reflexões do autor que consideram o documentário mais do que uma representação da realidade, e sim um *constructo*, ou seja, a criação estética de um sistema significante que nos leva a conhecer a realidade por meio de uma referência cinematográfica “construída no interior do filme e contando apenas com seus meios próprios” (DA-RIN, 2006, p. 220).

Desta forma, Da-Rin nos leva a localizar dentro da tradição histórica documental os caminhos das buscas por uma estética propriamente revolucionária do documentário cubano. A assimilação das mensagens deveria passar por um método pedagógico emancipador, que convidasse o espectador a participar da construção do sentido histórico, almejado pelos filmes. No entanto, ao mesmo tempo, para uma eficácia dentro do contexto revolucionário, os filmes deveriam ser acessíveis às massas. Desta maneira, seria importante desenvolver estratégias eficazes que remetessem de alguma maneira aos propósitos originais do cinema: entreter, proporcionar prazer e divertir.

Essas considerações nos levaram a retomar o pensamento de Antonio Gramsci, quando o mesmo cria a concepção de “príncipes coletivos”, para designar os aparelhos modernos de hegemonia, a partir de *O príncipe* de Maquiavel. Assim, foi possível pensar o documentário – categoria cinematográfica prioritária do ICAIC –, como aparelho de hegemonia, um “príncipe coletivo”, responsável pela criação e expressão de uma visão de mundo contrária ao das classes dominantes, que não negligencia a dimensão passional de suas articulações, ou seja, que considera o potencial de comoção do espetáculo cinematográfico. Desta maneira, entendemos que a obra documental de Álvarez, altamente difundida em Cuba no momento de transição do regime capitalista para o socialista, se insere neste trabalho dialético de paixão e razão, para a criação de uma nova visão de mundo, popular, imprescindível para a formação de uma cultura socialista.

Assim, de acordo com os pensamentos de Gramsci, juntamente com os de Da-Rin, é possível concluir que o trabalho de manipulação da emoção em Santiago Álvarez está atrelado a uma responsabilidade criativa em defesa de direitos humanos e condenação de injustiça. De maneira aparentemente contraditória, Álvarez reúne em sua estética os caminhos divergentes percorridos por Eisenstein e por Brecht. Enquanto o primeiro busca a paixão, a emoção, o outro elege a razão. No entanto, é preciso ter em conta que ambos se apoiaram nas mesmas concepções filosóficas de mundo, ou seja, na dialética materialista, para empreender suas pesquisas estéticas. Álvarez consegue realizar um amálgama dessas duas concepções marxistas de representação do mundo histórico, para criar uma linguagem documental efetiva, coerente com o espectador cubano, caribenho, emocional e passional. Assim sendo, para além do trabalho com a música em seus filmes, visto no primeiro capítulo, Álvarez desenvolve uma série de dispositivos, incorporados pouco a pouco em sua cinematografia, capaz de comover o espectador, capturar a atenção por meio da aproximação afetiva, para o conduzir, mediante o estranhamento, no caminho da reflexão.

Ainda segundo as concepções de Gramsci, Santiago Álvarez foi um ‘intelectual orgânico’. Sua formação intelectual, associada às atividades sindicalistas e partidárias, motivou sua contratação pelos dirigentes do ICAIC para trabalhar na realização dos cinejornais, mesmo sem possuir qualquer tipo de formação cinematográfica prévia. Dentro do ICAIC, Álvarez se destacou por conseguir transformar as carências materiais e técnicas em ponto de partida para a busca de soluções estéticas originais. E terminou por realizar os documentários de maior visibilidade nacional e internacional produzidos pela instituição.

Por fim, a partir das análises filmicas, foi possível verificar que Álvarez, respondendo a uma precariedade material, desenvolve uma estética singular – principalmente para um cinema político panfletário. Sem romper com a tradição marxista, busca um caminho vanguardista próprio e chega prontamente a um resultado estético “pós-moderno” – mesmo antes do conceito começar a ser empregado pelos críticos de obras audiovisuais de massa. Desta maneira, é possível traçar paralelos entre o cinema de Santiago Álvarez e os filmes experimentais estadunidenses de *found footage* dos anos 1960, como os de Bruce Conner, por exemplo, ou os filmes situacionistas franceses de Guy Debord dos anos 1970. Filmes de vanguarda construídos por meio da montagem de qualquer material imagético ou sonoro encontrados ou de material não original já existentes, para obter um terceiro efeito inesperado.

Álvarez trabalha com um material altamente heterogêneo, ampliando as possibilidades imagéticas e sonoras do cinema documental, ao menos para a América Latina dos anos 1960. Nos filmes aqui analisados, o documentarista cubano demonstra que é possível trabalhar com

fotoanimação, recortes de jornais e revistas, desenhos animados, fragmentos de filmes mudos do início do cinema, para construir um discurso homogêneo de denúncia anti-imperialista. Álvarez lança mão de diferentes categorias de montagem para articular e desviar os sentidos originais dos fragmentos. Nos filmes analisados foi possível identificar algumas categorias de montagem desenvolvidas por outros cineastas e apropriadas de alguma maneira por Álvarez: a *montagem intelectual* de Eisenstein, que serve de guia inclusive para as demais categorias identificadas por nós nos filmes; a *montagem ressonante*, característica do cinema de Chris Marker; e a *montagem à distância ou contrapontística* do armênio Plelechian. Além dessas categorias, nossas análises lançaram mão do conceito situacionista de desvio (*détournement*), elaborado por Guy Debord e seus companheiros, para pensar o uso de material oriundo da própria iconografia estadunidense para denunciar a perversidade capitalista mercadológica.

Ao reciclar imagens da própria iconografia estadunidense, desviando os sentidos originais, Álvarez nos mostra que é preciso desconfiar das imagens e empreende uma pedagogia da imagem. Portanto, a grande lição do cinema de Santiago Álvarez nos remete ao pensamento benjaminiano de que é preciso aprender a ler as imagens.

É possível sinalizar, a título de conclusão, que o trabalho dialético da montagem de Santiago Álvarez busca produzir efeitos de significação lógica e afetiva. Cria uma estética coerente com os ideais revolucionários cubanos, e consegue transformar a carência material em fonte criativa de produção de sentido com alta capacidade para comover os espectadores. Ao mesmo tempo que instrui, através da inversão da lógica dos discursos hegemônicos, e revela, através da consciência dos mecanismos do cinema, relações obscuras, ou não óbvias.

REFERÊNCIAS

- AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Trad. de CB Gamboa. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.
- AREAS, Camila. *Noticiero ICAIC: um olhar cubano experimental e performático sobre as ditaduras latino-americanas*. *DOC On-line*, n. 2019 SI, 2019. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/668/455>. Acesso em 20/10/2019.
- ARRAY, Edmundo. *Santiago Álvarez, o cronista da Revolução*. Caracas: Cinemateca Nacional, 1983.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.
- AYERBE, Luis Fernando. *A Revolução Cubana*. São Paulo: Unesp, 2004.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Mitologias*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Passagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BOBBIO, Noberto. *O conceito de sociedade civil*. Rio de Janeiro: Graal, 1994.
- BORRERO, Antonio Garcia. “Cine documental en America Latina”. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Org.). Málaga: Cátedra, 2003.
- BURTON, Julianne. *Les Cinémas de l’Amérique Latine*. Paris: Nouvelles Editions Pierre Lherminier, 1998.
- BUSTOS, Gabriela. *La lucha del pueblo vietnamita en la documentalurgia cubana de Santiago Alvarez*. Tierra en Trance, 16 de dezembro de 2016.
- CHANAN, Michael. “The Revolution in the Documentary”. In: *The Cuban Image*. London: BFI Publishing, 1985, p. 177-202
- CHKLOVSKI, V. L’art comme procedé (1917). In: *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes. Trad. T. Todorov. Paris: Seuil, 1965.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: Um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Campus, 1992.
- COUTINHO, Eduardo. “Mídia e poder, ideología”. In: *Mídia e poder, ideologia, discurso e subjetividade*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- COUTINHO, Eduardo Granja; FREIRE FILHO, João; PAIVA, Raquel (Ed.). *Mídia e poder*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido, tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DEBORD, Guy e WOLMAN, Gil J. Mode d'emploi du détournement. *Les Lèvres nues*, n.8. Bélgica, maio, 1956.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DÍAZ, Marta; DEL RÍO, Joel. *Los cien caminos del cine cubano*. La Habana: ICAIC, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tomam posição”. *O olho da história*, v. 1, 2017.

DUARTE, Miguel Nuno Mesquita. *Imagem (de) arquivo e tempo mnemotécnico: para um projecto de “Arquiviologia” na História da Arte*. Covilhã: LabCom.IFP, 2018.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Zahar, 2017.

EVORA, José Antonio. Santiago Álvarez et le documentaire. In: *Le Cinéma Cubain*. PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Org). Paris: Éditions du Georges Pompidou, 1990.

_____. *Cine documental en América Latina*. Madri: Cátedra, 2003.

FERNANDEZ, José Loyola. *La música en el cine documental cubano, Santiago Álvarez, Rogelio París y Rigoberto López*. La Habana: ICAIC, 2017.

FONSECA, Jair Tadeu da. A dramaturgia agit-pop de Santiago Alvarez. *Devires*. Belo Horizonte, n.1, v.1, p. 18-27, jul/dez. 2003.

GARCIA ESPINOSA, Julio. *Por un cine imperfecto*. La Habana: ICAIC. 2009.

GOMES, Wilson. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: PUC, p. 93-125, 2004.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HERRERA, Manuel. “De lo perfecto a lo imperfecto y viceversa”. In: *A cuarenta años de por un cine imperfecto*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2009.

FIGUEIREDO, V. (Org.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: PUC, 2004.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. *Dialéctica del espectador*. La Habana: EICTV, 2009.

I PICÓN, Enric Riu. Carl Orff y el Carmina Burana: música durante el nazismo. *Le Monde diplomatique en español*, n. 200, p. 27, 2012.

IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LABAKI, Amir. *O olho da Revolução: O cinema urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LEANDRO, Anita. Desvios de imagens. In: *E-Compós*. 2012.

MARTÍ, José. *A Idade de Ouro*. Salvador: Universidade do Estado da Bahia/Núcleo de Estudos da América Latina, 2012.

MARTINS VILLAÇA, Mariana. *O Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) e a Política Cultural em Cuba (1959-1991)*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, Departamento de História. São Paulo, 2006.

MCLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a poética de Aristóteles*. São Paulo: Unesp, 2000.

MENEZES, Tainá. Diálogos sobre o cinema de Santiago Álvarez. Entrevista a Jérónimo Labrada em San Antônio de los Baños, Cuba. Revista Doc On-Line, Special Issue. Editores, VILLAÇA, Mariana e DEL VALLE D'ÁVILA, Ignácio. Setembro, 2019. www.doc.ubi.pt

MIGLIORIN, C. & BARROSO, E. Pedagogias do cinema: montagem. Significação: *Revista de Cultura Audiovisual*, 43(46), 2016, p. 15-28.

MORALES, Larry. *Santiago Álvarez, Cronista del Alba*. Ciego de Ávila/Cuba: Ediciones Ávila, 2003.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2009.

NUÑEZ, Fabián. O que é o Nuevo Cine Latinoamericano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Comunicação, Niterói, 2009.

_____. Esse obscuro objeto incômodo: o “cinema direto” nas reflexões cubanas (e latinoamericanas sobre documentário). *DOC On-line*, n. 2019 SI, 2019. Disponível em: <http://ojs.labcom-ufp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/668/455>. Acesso em 20/10/2019.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Org.). *Le Cinema Cubain*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1990.

_____; AVELLAR, José Carlos; AZUAGA, Ricardo. *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.

PEREIRA, Manuel; PARDO, José Manuel. *La pantalla móvil*. Cine Cubano 95 (1979).

PEREZ, Manuel. “El ICAIC y su contexto entre 1959 y 1963”. In: *Conquistando la Utopia. El ICAIC y la Revolución 50 años despues*. La Habana: ICAIC. 2010.

PRIOSTE, Marcelo Vieira. O cinema documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária. 2014. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

RAMONET, Ignacio. “La guerra en los médios”. In: *Sur y Comunicación: Una nueva cultura de la información*. Barcelona: Icaria, 1999.

RANCIERE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF, 2017.

SIMMS, Ian. Une question de Confiance? Image, langage et connaissance Chez Harun Farocki, Artavazd Pelechian et Fernand Deligny. Thèse Doctorale. Université Paris 8. Paris, 2015.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

VERTOV, Dziga. *Kinoks: uma revolução*. (Manifesto de 1923). In: SADOUL, Georges. *Dziga Vertov*. Prefácio de Jean Rouch. Paris: Champs Libre, 1971.

VERTOV, Dziga. Articles, Journaux, Projets. *Cahiers du Cinéma* Union générale d'éditions, 1972

VILLAÇA, Sérgio Henrique Carvalho. A música no cinema revolucionário de Santiago Álvarez. In: 9º Encontro Nacional de História da Mídia. UFOP, Ouro Preto, 2013.

VINCENOT, Emanuel. *Histoire de La Havane*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2016.

_____. *Castro et le mégaphone: le cinéma au service du pouvoir dans l'Assemblée General*. IV Congresso International do GRIMH, *Image et pouvoir*. Universidade Lumière Lyon 2. Novembre, 2004.

VINCENT, Amiel. *Estética da montagem*. Lisboa: Texto e Grafia, 2007.

VINELLI, Natalia (Comp.). PARANAGUÁ, Paulo Antônio. In: BUSTOS, Gabriela. "Santiago Álvarez y el Noticiero de la Revolución". In: *Comunicación y Televisión Popular: Escenarios actuales, problemas y potencialidades*. Buenos Aires: Cooperativa Gráfica El Río Suena, 2012.

Filmografia de Santiago Álvarez

Ciclón, Cuba, 1963.

Despiegue a las 18:00. ICAIC, Cuba, 1969.

Hanoi, Martes 13. ICAIV, 1967.

L.B.J. ICAIC, Cuba, 1968.

Now. ICAIC, Cuba, 1965.

Filme citado

ANDRADE, Alice de, NÁPOLIS, Ivan. *Memória cubana*. Filmes do Serro, ICAIC, Mécano. Brasil/Cuba/França, 2010