

O narrador urgente: o papel do cinejornal *Noticiero ICAIC Latinoamericano* na reconstrução narrativa e simbólica na primeira década da revolução cubana¹

Rosana Berjaga Méndez*

RESUMO: Como se reconstrói simbolicamente uma nação? Que mecanismos e estratégias precisam ser articulados para criar a ilusão coletiva de um novo tempo, que advém à chegada de uma revolução? Como se legitimam novos heróis e novos discursos nacionais, diante de um país polarizado e dividido pelo confronto de classes? Impulsionado por estas perguntas, o presente artigo analisa o papel do cinejornal cubano *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, primeiro veículo informativo criado com a Revolução, na legitimação do poder revolucionário e na consolidação das conexões imaginárias particulares que caracterizam a vida no socialismo cubano.

Palavras-chave: Noticiero ICAIC Latinoamericano; cinejornal; Revolução Cubana; imaginário revolucionário

ABSTRACT: How is a nation symbolically rebuilt? Which mechanisms and strategies need to be articulated to create the collective illusion of a new era, which comes with the arrival of a revolution? How are the new heroes and new national discourses legitimated, in the face of a polarized country divided by class confrontation? Driven by these questions, this article analyzes the role of Cuban newsreel *Noticiero ICAIC Latinoamericano* (1960-1990), the first informative vehicle created with the Revolution, in the legitimation of revolutionary power and in the consolidation of the particular imaginary connections that characterize life in Cuban socialism.

Palavras-chave / Keywords: Noticiero ICAIC Latinoamericano; newsreel; Cuban Revolution; revolutionary imaginary.

Introdução

Após um ano no poder, a Revolução cubana ainda não tinha conseguido acalmar os ânimos de um país dividido e desigual, e de uma classe trabalhadora sedenta de justiça. Encontra-se pouco ou quase nada nos livros de história sobre o atrito dos primeiros anos, que atravessava cada espaço da vida pública e privada da ilha. Enquanto o “novo tempo” lutava para ser afirmar, o caminho revolucionário ia sendo marcado por um sabor agridoce entre nacionalizações, migrações forçadas e ressignificação da cultura e da participação coletiva.

Para 1960 as mudanças já tomavam conta do país, e apesar de que o projeto revolucionário era claro, nenhum decreto oficial conseguiria apagar magicamente o histórico de exploração e confronto de classes pelo qual o país tinha transitado nos últimos séculos. A Revolução precisava traçar uma rota de reconciliação, através da qual o *ser nacional* conseguisse ser reinterpretado, reinventado, recontado, e para isso, seriam necessários muitos narradores.

Com a cultura como epicentro do seu discurso ideológico, o poder revolucionário inves-

¹ Este artigo apresenta um recorte da pesquisa de doutorado da autora. A pesquisa, em andamento, é financiada pelo CNPq.

* Doutoranda (2019-atual) e mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (2016-2018). Graduada em Jornalismo pela Universidade de Havana (2007-2012). Se interessa atualmente pelo estudo de temas relacionados ao audiovisual socialista/cubano; narrativas históricas e temporalidades da Revolução Cubana. Email: rosynobrasil@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4807-1532>

tiu, então, na criação de um sistema comunicativo, educativo e cultural próprio. Neste contexto, foi criado o Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), e com ele, nasceu o primeiro veículo informativo da Revolução: o *Noticiero ICAIC Latinoamericano (1960-1991)*.

Este cinejornal foi durante um tempo prolongado a própria representação dos valores do ICAIC e berço dos mais importantes cineastas pós-revolução, o que o transforma em um dos espaços mais importantes na sedimentação da narrativa do *novo tempo*, não apenas de forma individual, mas enquanto epicentro de formação, difusão e perpetuação de um imaginário específico de país.

Com a ajuda do *Noticiero*, a sala de cinema se transformou em um espaço essencial para a ressignificação cultural da Revolução, contribuindo para a alfabetização dos gostos populares, e possibilitando o esforço criativo e didático de revisitar e reescrever a história, a partir de outros olhares, personagens e estéticas. Se a ilha vivia uma “urgência narrativa”² que precisava ser atendida, ela dizia respeito não apenas do contexto social, mas dos novos atores que necessitavam de um veículo para contar sua própria versão do mundo.

Por tanto, as páginas seguintes apresentam um esforço por compreender a reconstrução narrativa veiculada pelo *Noticiero* durante a primeira década de Revolução Cubana, considerada a mais complexa em termos de implementação e legitimação. Como se reconstrói simbolicamente uma nação? Que mecanismos e estratégias são articulados para criar a ilusão coletiva de um novo tempo, e como são balizados novos heróis e discursos nacionais, diante de um país polarizado e dividido pelo confronto de classes?

Para responder a estes questionamentos, a análise aborda o *Noticiero ICAIC Latinoamericano* não como um veículo de propaganda, mas como um narrador político e modulador do imaginário coletivo, bem como um agente ativo na criação das conexões afetivas e de sentido particulares que caracterizaram a relação entre a história e a vida cotidiana no socialismo cubano de 1960.

Nascido para ser arquivo das imagens mais impactantes da Revolução e de seus heróis, poucos espaços noticiosos conseguiram dar conta de tal função memorialística sem perder a aura de transcendentalidade do tempo revolucionário. Esta identificação de sua função, em contraste com outras fontes noticiosas de sua época, foi crucial no desenvolvimento de uma maior liberdade discursiva e estética no trabalho com os fatos, e marcou um importante giro na forma em que as “notícias” seriam contadas, em função do tempo histórico em que seriam consumidas.

Um noticiário para uma Revolução

O *Noticiero* foi transmitido semanalmente de junho de 1960 a julho de 1990, até completar um total de 1490 edições. Era filmado em 16mm, em preto e branco, e os episódios tinham uma duração entre 6 e 10 minutos, com edições especiais que podiam chegar até 20 minutos.

Certamente, este não era o primeiro cinejornal que os espectadores cubanos conheceriam. Cuba, assim como outros países da América, tinha uma tradição pré-revolucionária de veículos de este tipo e, em 1960, pelo menos três deles ainda permaneciam ativos. No entanto, o *Noticiero* seria o primeiro cinejornal nacional em abandonar o intuito comercial, comum a este tipo de formato, para assumir a missão de ser o narrador histórico de uma era que prometia finalmente

² Noção cunhada pelo cineasta cubano Santiago Álvarez, principal figura do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* e diretor de pelo menos 600 das mais de 1400 edições do veículo.

justiça para todos, mas principalmente, que estava imbuída de uma certa dimensão simbólica de predestinação.

O cinema-urgente que a Revolução precisava, e que Santiago Álvarez defendia enquanto rota criativa, não necessariamente carregava a maldição de ser um cinema de contingência (mesmo que às vezes também fosse). Muito além disso, o conceito estava atrelado a um esforço, sem precedentes no cinema nacional, por complexificar as estruturas da articulação do relato e de provocar comoção através da narração emotiva de fatos reais (SALAZAR NAVARRO, 2017, *tradução nossa*), buscando se distanciar da futilidade dos cinejornais anteriores.

Pela primeira vez um cinejornal em Cuba deixava de ser o que até então haviam sido os semanários noticiosos que mal-usavam esse importante meio de expressão para fornecer informações cafonas sobre a vida social e política da corrompida sociedade cubana anterior a 1959 (ÁLVAREZ, 2018, p. 17, *tradução nossa*).

Nos seus quase 30 anos no ar, o cinejornal narrou os acontecimentos mais importantes de Cuba, Rússia, Vietnam, Portugal, Angola e quase toda América Latina, funcionando de forma articulada com outros espaços culturais nacionais e servindo como documento memorial dos processos emancipatórios do eixo periférico.

Como parte da política do ICAIC, a ideia era produzir um “cinema inconformado”, barato, adaptável, em oposição à produção hollywoodiana (GARCÉS e GONZÁLEZ, 2009), noção que, unido a uma “vocação jornalística” dos jovens realizadores, guiou as primeiras edições do veículo (GUEVARA, 1998). Em termos de estrutura e estética geral, durante esses primeiros anos, o *Noticiero ICAIC* não parecia muito diferente da maior parte dos cinejornais europeus da pós-guerra, usados como veículo de engajamento no processo de redemocratização e na reeducação midiática (HICKETHIER, 2016):

[se tratava de] um relato contínuo de um mundo que evoluía de semana para semana, uma cronologia dos acontecimentos do dia-a-dia, cujo valor para o público não era a informação fornecida, a maioria das quais já haviam sido colhidas de mídias mais rápidas como o rádio ou o jornal. (...) O público foi presenteado com imagens que pretendiam ser evidências do que foi mostrado, permitindo-lhe tomar parte como espectador de acontecimentos mundiais (idem, p.46, *tradução nossa*).

As primeiras edições constituíram coletâneas de acontecimentos de ordem artístico-cultural nacionais ou estrangeiros, ações e eventos realizados pelo poder revolucionário, assim como o contexto político e as relações bilaterais entre Cuba e países latino-americanos, socialistas ou africanos. No início, os noticiários pretendiam defender a visão da Revolução e ao mesmo tempo apoiar uma posição fortemente anti-imperialista. Mas “para 1962 já era possível ver que o noticiário era mais do que uma resenha semanal de notícias, não importa o quão ágil, dinâmico ou militante, havia nele uma visão artística” (PAREDES apud GIZBERT, 2017, *tradução nossa*).

Este parece ter sido o início da decisão do veículo de quebrar certas regras sobre como determinadas histórias deveriam ser contadas. De acordo com Paredes (apud GIZBERT, 2017) apesar de sua posição militante, o ICAIC não queria se manter refém da vertente propagandística e o *Noticiero* acompanharia essa decisão. O instituto tinha uma postura particular em relação à arte e para defende-la precisou assumir riscos. “Existia o perigo de errar. E, no entanto, era um risco que valia a pena correr (Idem)”.

O próprio Santiago Álvarez (2018), explica a evolução constante do cinejornal, cuja mis-

são —de acordo com sua perspectiva— era oferecer ao público toda a experiência da imersão cinematográfica, que os outros meios eram incapazes de fornecer. De acordo com a perspectiva do cineasta, o cinejornal de uma Revolução detém responsabilidades muito particulares diante da narrativa noticiosa, pelo que a notícia só podia ser filmada para o cinema a partir de uma perspectiva ousada e sempre renovada.

(...) sem deixar de ser um meio de expressão informativo, o cinejornal de uma Revolução não deve ser apenas um aliado efetivo da melhor informação, mas ao mesmo tempo um produto cuja qualidade seja técnica e artisticamente inquestionável (ÁLVAREZ, 2018, p. 18, *tradução nossa*).

Assim, a reivindicação de personagens e manifestações culturais e étnicas³ substituíram os concursos de beleza, as exposições de carros e as fofocas sobre a classe alta cubana. A tela foi partícipe de uma nova era, que falava sobre cultura, escola, política internacional e monumentos e memoriais acessíveis a todos. Mas, para além disso, um dos grandes feitos do cinejornal foi se transformar em uma espécie de máquina do tempo, que conseguia se locomover discursivamente entre o passado, o presente e o futuro do tempo histórico criado pela Revolução.

Contar a nação e para além dela

A década de 1960 foi marcada por convulsas transformações sociais e pelo imediatismo na produção noticiosa do país. A essa época pertencem as edições menos elaboradas do cinejornal, em termos de estrutura dramática e complexidade do roteiro, aspectos que ganhariam importância progressivamente e que se transformariam em uma marca distintiva do veículo.

Nas primeiras emissões é comum encontrar uma estrutura similar à de qualquer cinejornal convencional, de maior formalidade e com uma variedade ampla de notas informativas, não necessariamente conectadas pelo tema. Entretanto, a rápida evolução artística do *Noticiero*, permite enxergar, ainda na primeira década, um abandono gradual da estrutura jornalística *per se*, bem como a renúncia a questões meridionais para o jornalismo, como os valores de noticiabilidade e factualidade.

De fato, nada indica que o cinejornal pretendesse ser objetivo. O que encontramos é uma necessidade constante de provocar incômodo, seja através da montagem ou da abordagem dos temas. Essas escolhas podem ter sido uma alternativa achada pelo cinejornal para marcar seu lugar dentro do contexto narrativo e imagético da Revolução, mas também para lidar com o envelhecimento das matérias, provocado por uma distribuição ineficaz ao longo do território nacional. De acordo com Santiago Álvarez:

“Tínhamos que dar a notícia de maneira tal que a informação saída hoje deveria ter, ou despertar, o mesmo interesse dentro de um ano. [...] A realidade nos fez modificar a estrutura do noticiário, de forma a passar a parecer-se muito com os documentários” (apud LABAKI, 1994, p.44).

Principalmente nas edições monotemáticas, é possível ver um narrador com uma função coesiva. Nele não é identificada uma voz jornalística, e também não parece evidente a pretensão

³ Por exemplo, a aldeia Taína (1964), inaugurada como tributo a esta etnia indígena, considerada um dos três povos originário de Cuba na etapa pré-colombiana e extinta pelos espanhóis.

de se posicionar como um relator imparcial frente ao fato narrado. Pelo contrário, o que se percebe é um envolvimento dele na história —às vezes através do texto, às vezes através de sua ausência.

Por outro lado, os planos, a trilha sonora e, inclusive a tipografia, utilizadas pelo cinejornal em cada edição, apresentam igualmente uma função bem definida na história, seja ela demarcar um evento temporal, favorecer a imagem dos líderes e a euforia das massas, ou deixar claro seu posicionamento frente ao inimigo. Um apelo didático aposta por intertítulos dramáticos sempre que necessário, um recurso resgatado do cinema mudo e que funciona às vezes como estratégia informativa e, outras, como reforço discursivo (LABAKI, 1994).



Capa de um cinejornal da década de 1960. O farol simulando uma câmera cinematográfica homenageia a Campanha de Alfabetização, cujo símbolo era este tipo de luminária rústica.

Enquanto a maior parte de seus homólogos estrangeiros privilegiou o entretenimento como elemento principal de sua composição dramática (HICKETHIER, 2016)⁴, o *Noticiero ICAIC Latinoamericano* parece ter colocado maior ênfase na busca pelo *componente épico* da realidade que pretendia retratar. Isto é coerente com seu intuito de se transformar em patrimônio memorialístico de uma Revolução, conceito que já carrega em si um forte senso transcendental (KOSELLECK, 2006, p.69). Pois como nos lembra Koselleck (idem), “todas as variações modernas do termo “revolução” pretenderam, do ponto de vista geográfico, uma revolução universal e, do ponto de vista temporal, uma revolução permanente” (idem, p.72).

Simbolismos e afetos do nacional

A *urgência* de novas histórias, a partir de pontos de vista diferenciados, privilegiou a montagem ideológica/intelectual, bem como uma construção narrativa baseada na transmissão de ideias e sentimentos, características muito próximas da estética do cineasta soviético Eisenstein. Mesmo na época inicial, em que o cinejornal ainda apresentava uma estrutura mais simples, a trilha sonora já ocupava a categoria de guia dramático, “ditando a própria lógica interna de articulação das imagens” (LABAKI, 1994, p.12). Este recurso recorre à utilização de trilhas de origem diversa, da música clássica e pop, às canções-protesto e hinos, “repetindo em nível sonoro o aspecto de colagem do campo imagético” (idem, p.13). Isto, unido a uma cuidadosa escolha de

⁴ O autor refere-se essencialmente ao formato de cinejornal comum ao período durante o qual o formato era popular. Podem ser marcadas algumas exceções nesta afirmação, como o caso dos referentes soviéticos editados pelo Dziga Vertov ou o cinejornal moçambicano Kuxa-Kanema, por exemplo, ambos imbuídos em processos político-sociais semelhantes ao cubano.

planos e ângulos de câmera, promove uma alta carga simbólica e um apelo afetivo, que vão além do estritamente informativo.

Essa ênfase na montagem, revela que os realizadores do *Noticiero* enxergavam neste elemento o potencial de “provocar a catarse dos sentimentos e das emoções mais sublimes dos espectadores” (TOMAIM, 2006, p.49). Apesar do impacto da estética do *realismo socialista* na produção cultural cubana nas primeiras décadas de Revolução, o noticiário defendeu a visão estética eisensteiniana de assumir o cinema como uma forma de criação de sentido (idem), que toma como referência a realidade objetiva, mas que não se limita a ela. A verdade é que os realizadores do noticiário pareciam não ter interesse algum em especificar onde terminava a realidade e onde começava a arte, principalmente durante a segunda e terceira década de existência do veículo.

Em seu livro *Janela da alma. Cinejornal e Estado Novo – Fragmentos de um discurso totalitário*, Tomaim (2006) presta especial atenção à representação das multidões. De acordo com sua perspectiva, a carga simbólica do povo nas ruas contribuiu para criar, no Brasil do fim da década de 1930, uma referência mítica de unificação, usada como instrumento legitimador do regime.

No *Noticiero ICAIC Latinoamericano* da década de 1960 também é comum encontrar imagens de multidões vibrantes (Fig.X), alçando cartazes, agitando lenços brancos e mostrando seu apoio às mudanças revolucionárias. *A priori*, o intuito destas imagens, analisadas a 60 anos de distância, não parece diferente do descrito por Tomaim (idem). No entanto, no exemplar cubano também é perceptível a necessidade de captar a “magnificência” de um determinado evento histórico, assim como a de experimentar recursos técnicos e estéticos que muitos destes cineastas de primeira viagem conheciam apenas de referência.

A representação das multidões no noticiário parece estreitamente ligada à reconfiguração do *povo* no imaginário populista da revolução. Pela primeira vez, é possível ver nas ruas pessoas de raças e gêneros diversos caminhando juntos por uma mesma causa, enquanto as mulheres são apresentadas em papéis de destaque, superando a ideia de que o lugar do feminino é apenas o lar ou os eventos sociais. Da mesma forma, a necessidade de unificar todo o território nacional em um único projeto, trouxe um certo abandono da narrativa *habanocentrista*, possibilitando uma maior visibilidade de outras regiões do país.



Plano aéreo de multidão. Tomado do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* No 14. Trecho dedicado a *La Declaración de La Habana* (Declaração de Havana). 7/09/1960.
Dir. Alfredo Guevara.

Os líderes, por outro lado, são representados por vezes de forma grandiosa –com planos a contraluz, por exemplo (Fig. X) -, e outras, misturando ângulos retos e leves Contra Plongee, com cenas menos formais (risadas, piadas, conversas descontraídas), que sem abandonar o apelo de herói, preservam a ideia de proximidade e de pessoa comum.



*Imagem de Fidel a contraluz. Plano tomado do Noticiário ICAIC Latinoamericano No 10.
Dir. Alfredo Guevara, 10/08/1960*

Fidel Castro aparece como um dos líderes mais narrados pelo cinejornal⁵, que aportou imagens icônicas ao acervo imaginativo da nação. Um exemplo de inícios da Revolução, foi uma cena do *Noticiário* no. 10 (1960), que mostra o então Primeiro Ministro dando um discurso, enquanto um bando de pombas brancas pousa do seu lado. Esta clássica cena, revisitada ao longo dos anos por vários meios de comunicação, foi usada de forma recorrente para fixar o imaginário de que a paz finalmente estava com os cubanos e com seus heróis (Fig. X).



*Plano tomado do Noticiário ICAIC Latinoamericano No 10.
Dir. Alfredo Guevara, 10/08/1960*

Hickethier (2016) aponta para a intencionalidade deste tipo de composição dramática ao lembrar que o uso de metáforas nos noticiários simula apresentar eventos concretos, “enquanto apontam simultaneamente para um símbolo unificador maior. São metáforas visuais que se refe-

⁵ Isto apesar de que Fidel Castro só assume a cadeira de presidente em 1976.

rem a algo geral, frequentemente uma peça com o efeito de unificar a sociedade” (p.51). Esta construção metafórica foi incorporada pelo *Noticiero* e se tornou uma marca distintiva de sua evolução, acompanhando não só as novas demandas narrativas revolucionárias, mas o próprio amadurecimento e inquietações dos realizadores.

No apelo pela unificação, a representação do inimigo também ultrapassa a questão estritamente política. No caso do *Noticiero* No. 175, de 1963, o oponente é o furacão Flora, o fenômeno atmosférico mais violento experimentado pela ilha até hoje. Apesar de que o furacão atravessa menos da metade do território nacional, o texto frisa o fato de que se trata de um “golpe à nação”, que deverá ser superado com esforço e cooperação de todos.

A música é tensa. Os planos possuem uma plasticidade dramática e épica. O som do vento batendo com força e da chuva alagando as ruas, são acompanhados de imagens de pessoas sendo resgatadas por homens uniformizados, enquanto o narrador aponta que, apenas a ação coordenada dos revolucionários, tem permitido evitar a morte de centenas de cidadãos. Dessa vez, o inimigo é o inesperado, mas como todas as vezes, são os revolucionários os que salvam o dia.



Plano tomado do cinejornal dedicado ao Furacão Flora.
Noticiero ICAIC Latinoamericano No. 175. Dir. Santiago Álvarez, 14/10/1963.

O paralelismo histórico e voz da periferia

É importante destacar também que as edições deste cinejornal não podem ser analisadas fora do contexto da Guerra Fria e do isolamento forçado de Cuba a partir da década de 1960. Da mesma forma, precisa ser levado em consideração o impacto da Revolução Cubana em outros movimentos sociais internacionais. Mais do que um instrumento de propaganda política, se entender marginal, militante e latino-americano forneceu ao cinejornal uma certa autoridade para traçar uma linha de trabalho político-cultural que pretendia lidar tanto com o cumprimento de sua função de detentor da memória histórica da Revolução (GUEVARA, 1998), quanto com seu papel de narrador dos acontecimentos na região e em outros países periféricos.

Esta preocupação é percebida em vários sentidos. Uma delas é a forma em que as notícias internacionais eram organizadas. Na ordem da montagem, a cobertura dos eventos da América Latina precede as atualidades de outros lugares, o que “aponta para a existência de uma hierarquia

da informação onde prevalece o interesse pela cobertura regional”, estabelecido desde a própria criação do cinejornal (AREAS, 2019, p. 142).

Definido que o *Noticiero* deveria registrar uma revolução inspirada em figuras de libertação também periféricas (idem), as conexões simbólicas não se limitaram à realidade ou aos líderes nacionais. Uma vez que a metáfora das ligações históricas não podia ser contida na resenha de visitas de políticos internacionais ou na inauguração de instituições folclóricas estrangeiras, o cinejornal ofereceu ao espectador interações únicas com figuras como Ho Chi Minh ou Salvador Allende, além de retratar em primeira mão passagens da história da Angola, do Vietnã, do Portugal, das repúblicas soviéticas, entre outras.

O paralelismo histórico foi um recurso altamente explorado nesse sentido. O tempo fílmico (PUDOVKIN, 1983) criado pelo *Noticiero* conseguiu lidar com a fluidez provocada pelo paradoxo do *ser e não-ser* do tempo comum (RICOEUR, 1994), enquanto deslocava o imaginário cubano do épico e do revolucionário, a outras nações que livravam suas próprias lutas cotidianas.

No *Noticiero* no. 408 (1968), uma entrevista a Ho Chi Minh é iniciada com imagens da casa do intelectual cubano José Martí. Em off, a voz de Fidel Castro cita um trecho de um texto do escritor, que adverte sobre o interesse do imperialismo norte-americano de conquistar outros povos periféricos. Imagens de *mambises*⁶ dão passo a uma do líder vietnamita, e esta a outras de um avião americano sendo derrubado. Em alguns momentos, é difícil identificar quais das cenas mostradas se desenvolvem em Cuba e quais no Vietnã. Não apenas a linha temporal é borrada, como também a do espaço.

A figura de Ho Chi Minh e a luta do povo vietnamita são tópicos recorrentes na narrativa da primeira e segunda década de Revolução. Existia uma conexão afetiva e simbólica forte entre ambos os países, que compartilhavam uma luta e um inimigo em comum. Essa proximidade é retratada de forma muito íntima na entrevista realizada pelo noticiário ao líder asiático. Primeiros planos e uma estrutura descontraída remetem a essa intimidade.



*Plano tomado do Noticiero ICAIC Latinoamericano No 408.
Dir. Santiago Álvarez, 21/04/1968.*

⁶ Designação dada aos guerrilheiros que lutaram nas guerras pela independência de Cuba contra Espanha no século XIX.

Diferente de outros noticiários onde prevalecem a plasticidade e a beleza das tomadas, as escolhas realizadas nesta edição remetem a uma produção doméstica, onde não existe uma tentativa por esconder a fisionomia frágil do político vietnamita, ou o desgaste físico provocado pela idade e o tabaco. Tudo parece tão casual e tão próximo, que o líder se toma a liberdade de chamar Fidel e Raúl Castro de “sobrinhos”, enquanto sorri e envia saudações calorosas às companheiras e aos companheiros cubanos.

A entrevista é encerrada com a promessa de que quando o Vietnã vencer o imperialismo, Ho Chi Minh visitaria a ilha. O paralelismo apela à simpatia e ao reconhecimento do público, enquanto o ineditismo das imagens apresentadas brinca com um certo sentimento de privilégio.

Esse instante, que até então era consumido como *presente*, tem a possibilidade de se tornar atemporal, assim que o espectador percebe que pode voltar nele a qualquer momento, se sabendo testemunha privilegiado de um fragmento histórico. Neste sentido, a data exata do acontecimento passa a um plano secundário de importância. Diferente do que ocorreu com a maior parte dos meios informativos em Cuba, o *Noticiero* escolheu narrar a realidade com a intencionalidade de transformá-la em história (ÁLVAREZ, 2018).

Conclusões

Dentre os muitos narradores que a Revolução precisou para recontar a história do país, o cinejornal cubano *Noticiero ICAIC Latinoamericano* funcionou como um agente narrativo fundamental na consolidação e legitimação do novo tempo. Suas produções estabeleceram uma relação própria com os parâmetros de noticiabilidade e factualidade, na busca por se adaptar às demandas narrativas e simbólicas do processo revolucionário, contribuindo para a criação de novos discursos e traçando as pautas discursivas e estéticas da visualidade revolucionária da década de 1960.

Através da inovação criativa, o noticiário transcendeu a missão de propaganda política e definiu uma jornada autônoma, sob o reconhecimento de que a chegada dos revolucionários ao poder se iniciava no contexto de uma carência narrativa que precisava ser atendida. De esta forma, o cinejornal assumiu a missão de retratar uma Cuba que abraçava o projeto socialista tanto a partir de suas lutas internas, quanto de sua responsabilidade com outros povos e realidades.

Em contraste com outros veículos informativos domésticos, o cinejornal utilizou todos os recursos técnicos e estéticos fornecidos pelo cinema, para noticiar a nação e seus heróis de forma afetiva e humana, sem renunciar ao apelo de transcendentalidade inerente aos feitos cotidianos da primeira década de Revolução.

Nos anos posteriores, o cinejornal continuou evoluindo enquanto intérprete e narrador histórico ativo, se adaptando às demandas dos novos tempos, que exigiam cada vez mais uma aproximação crítica da realidade. Curiosamente, o fortalecimento desta visão não evidenciou um abandono da postura militante, mas uma descentralização da responsabilidade pelos objetivos não atingidos da revolução, mostrando que edificar uma sociedade exige trabalho coletivo.

Longe de mostrar em sua evolução uma quebra na narrativa da grandiosidade revolucionária, o que encontramos é que o *Noticiero* conseguiu adaptar seu papel como narrador da realidade, para elevar as inquietações do dia-a-dia a momentos de ainda preservavam a extraordinariedade de uma revolução permanente, em um país imperfeito.

Referências

Livros e artigos

ÁLVAREZ, S. La noticia a través del cine. *Revista Cine Cubano*. Havana: Ediciones Caribe, no. 205, set. 2018 – abril 2019, pp. 17-19. (Texto publicado originalmente em Revista Cine Cubano, no. 23-25, 1964).

AREAS, C. Noticiero ICAIC: um olhar cubano experimental e performático sobre as ditaduras latino-americanas. *Doc On-line*, SI 2019, setembro de 2019, pp. 137-159.

GARCÉS MARRERO, R., e GONZÁLEZ ARÓSTEGUI, M. Arte y revolución en la fundación del ICAIC. La labor en la conformación del ideal social revolucionario en los sesenta. *Islas*, Vol. 51, no. 159, 2009, pp. 32–53.

GIZBERT, R. History through Cuban eyes: Noticiero ICAIC. In: *The Listening Post*, Al Jazeera. Publicado em 30/12/2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bkK5muZFu4U&list=PL17SgQXA9_LYmfNiy53clBqfJwxl8dB9G&index=24. Acesso em: 22/01/2021

GUEVARA, A. Más y más claridad, Entrevista televisiva concedida a Amaury Pérez, em 24/03/1998 In: GUEVARA, A. *Revolución es lucidez*. Havana: Ediciones ICAIC, 1998, pp. 49-56.

HICKETHIER, K. The Creation of Cultural Identity through Weekly Newsreels in Germany in the 1950s. As Illustrated by the NEUE DEUTSCHE WOCHENSCHAU and the UFA-WOCHENSCHAU (With a Side Glance at the DEFA Weekly Newsreel DER AUGENZEUGE). In: IMESCH, K. et al (eds.) *Constructions of Cultural Identities in Newsreel Cinema and Television after 1945*. Zurich: MediaAnalysis, 2016, pp. 81-100. Disponível em: <https://transcript.degruyter.com/view/title/511600>. Acesso em 13/08/2020.

KOSELLECK, R. *Futuro pasado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LABAKI, A. *O olho da Revolução. O cinema-urgente de Santiago Álvarez*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material (montagem estrutural). Os métodos do cinema. O diretor e o roteiro. In: XAVIER, I. (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, pp. 57-73.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Campinas, SP: Papirus, 1994. Tomo 1.

SALAZAR Navarro, S. El Noticiero ICAIC, América Latina en el cine de Santiago Álvarez. *LL Journal*, no. 2, vol. 12. 2017.

SOUZA, J. I. M. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 43-62, 2003. Editora UFPR.

TOMAIM, C. dos Santos. *Janela da alma. Cinejornal e Estado Novo – Fragmentos de um discurso totalitário*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

Cinejornais

Noticiero ICAIC Latinoamericano. *Ciclón Flora*, no. 175, 17'. Dir. Santiago Álvarez, 14/ 10/1963. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cNjj_06aKic&list=PLxjJeycXohyr1wMfz9BPvyfYCI42IUxhp&index=4. Acesso em: 01/05/2020

_____. *Agresión del Imperialismo Yanqui contra Cuba*. No. 46, 10'. Dir. Alfredo Guevara, 17/ 04/1961. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i9HHFxfjKoP8&t=2s>. Acesso em 21/01/2021

_____. *La crisis de octubre*. s/n. 18'. Dir. Alfredo Guevara, 1962.

_____. *La OEA, esa cosa tan fea*. No. 14, 10'. Dir. Alfredo Guevara, 07/09/1960.

_____. *Reportaje Especial en homenaje a la victoria del ejército más puro del mundo: Las brigadas alfabetizadoras de la Cuba socialista*. No. 82, 16'. Dir. Alfredo Guevara, 01/01/1962.

_____. *Entrevista a Ho Chi Minh*. No. 408, 7'. Dir. Santiago Álvarez, 21/05/1968.

Recebido: 10/05/2021

Aceito: 20/08/2021