



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E  
CULTURA CONTEMPORÂNEAS**

**GLAUBER BRITO MATOS LACERDA**

**OUÇO CUBA, VEJO VIETNÃ: MONUMENTO E MIMESSES NA POÉTICA ANTI-  
IMPERIALISTA DA TRILHA SONORA DO NOTICIERO ICAIC  
LATINOAMERICANO**

Salvador  
2021

**GLAUBER BRITO MATOS LACERDA**

**OUÇO CUBA, VEJO VIETNÃ: MONUMENTO E MIMESIS NA POÉTICA ANTI-  
IMPERIALISTA DA TRILHA SONORA DO NOTICIERO ICAIC  
LATINOAMERICANO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Comunicação Social.

Linha de pesquisa: Culturas da Imagem e do Som  
Orientador: Prof. Dr. Guilherme Maia de Jesus

Salvador  
2021

Lacerda, Glauber Brito Matos

Ouço Cuba, vejo Vietnã: monumento e mimeses na poética anti-imperialista da trilha sonora do Noticiero Icaic Latinoamericano / Glauber Brito Matos Lacerda. - 2021.  
216 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Maia de Jesus.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2021.

1. Arte e comunicação. 2. Cinejornalismo - Aspectos políticos - Cuba. 3. Vietnã, Guerra do, 1961-1975 - Cobertura jornalística - Cuba. 4. Noticiero Icaic Latinoamericano (Cinejornal). 5. Música de cinema - Análise, apreciação. I. Jesus, Guilherme Maia de. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 791.43097291

CDU - 791.43:78(729.1)

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEA (POSCOM), realizada em 09/07/2021 para procedimento de defesa da Tese de DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS no. 1, área de concentração Comunicação e Cultura Contemporâneas, do(a) candidato(a) GLAUBER BRITO MATOS LACERDA, de matrícula 217119591, intitulada OUÇO CUBA, VEJO VIETNÃ: MONUMENTO E MIMESSES NA POÉTICA ANTI- IMPERIALISTA DA TRILHA SONORA DO NOTICIERO ICAIC LATINOAMERICANO. Às 14:00 do citado dia, Online (Videoconferência), foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Prof. Dr. GUILHERME MAIA DE JESUS que apresentou os outros membros da banca: Profa. Dra. ANA M. LÓPEZ, Profa. Dra. MARIANA MARTINS VILLAÇA, Profa. Dra. CLOTILDE BORGES GUIMARÃES e Prof. Dr. MARCELO VIEIRA PRIOSTE. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao(à) examinado(a) para apresentação do trabalho de Doutorado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo(a) presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

**Dra. ANA M. LÓPEZ, Tulane University**

Examinadora Externa à Instituição

**Dra. MARIANA MARTINS VILLAÇA, UNIFESP**

Examinadora Externa à Instituição

**Dra. CLOTILDE BORGES GUIMARÃES, FAAP**

Examinadora Externa à Instituição

**Dr. MARCELO VIEIRA PRIOSTE, PUC - SP**

Examinador Externo à Instituição

**Dr. GUILHERME MAIA DE JESUS, UFBA**

Presidente

Aos que sonham e lutam por um mundo farto  
de festa, trabalho e pão.

## AGRADECIMENTOS

Não tenho como escrever estes agradecimentos sem me lembrar de João Poca Urna, personagem presente na minha infância e adolescência em Maiquinique, na Bahia profunda. Em determinada época, o saudoso Danga, como também era conhecido, vagava pela cidade durante as madrugadas com um rádio de pilha na mão, esperando a hora do programa de Rangel na Itarantim FM. Quando a atração ia ao ar, ele já estava pronto para telefonar para estação e mandar “alguns” abraços para os amigos e conhecidos. Acontece que, para não esquecer aqueles que mereciam o seu afeto, ele preenchia páginas e páginas de seu caderno com o nome das dezenas de pessoas e as lia ao vivo. Há de se levar em conta que, seguindo a tradição popular que rege a maneira como nomeamos as pessoas nessas bandas da Bahia, o falatório era comprido. Num universo que quase desconhece o anonimato, alguém sempre é Fulano de Siclana de Beltrano; é raro um pobre diabo que não tenha sequer uma árvore genealógica para chamar de sua. Resumindo, o “alozinho” de Poca Urna era, praticamente, um quadro do programa. Ao terminar as saudações, Rangel sempre perguntava: “Falta mais alguém?” E Danga simplesmente soltava uma risada volumosa.

Meus agradecimentos também poderiam ser um capítulo desta tese, dada as tantas pessoas que atravessaram meu caminho nesses quatro anos, nas minhas andanças entre Salvador, Havana, Nova Orleans, Maiquinique, Itarantim e Vitória da Conquista. Contudo, tentarei ser breve e não cometer nenhuma injustiça.

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha família. Minha mãe, Nelvania; meu pai, Zé, que entrou no hospital na semana que eu defendia a tese, e de lá partiu para o reino da pura memória, sei que estaria feliz com a minha conquista; meus irmãos, Bruno, Vanessa e Karolayne; meus sobrinhos, Heitor e Ana Maria; meus tios, Raul e Neiva; meu primo, Gabriel. E, claro, meus avós Nelson e Ivani que, durante o início desta pandemia, estiveram próximos deste trabalho nos momentos que compartilhamos juntos, em meio ao canto dos galos e canários, tentando nos resguardar da praga e do obscurantismo que nos rodeia. Agradeço também a Figueroas, meu vira-lata caramelo, meu animal totêmico, caçador de peba não praticante, da linhagem direta de Baleia.

À minha prima Rosana Machado que reencontrei, após muitos anos, quando iniciava essa jornada investigativa, e se tornou uma companhia constante. Ao meu Tio Milton, pela amizade e histórias compartilhadas da sua vida pelo Chile no período da Unidad Popular. A minha Tia Lucinha e a Johan, por todo apoio dado no período que estive em Salvador.

Aos colegas professores do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb): sem o apoio de vocês, não seria possível me afastar de minhas atividades docentes e me dedicar exclusivamente ao doutorado. Meus agradecimentos a Milene Gusmão, a Rogério Oliveira, a Éder Amaral, a Cristiano Canguçu, a Mônica Medina, a Adriana Amorim, a Filipe Gama, a Patrícia Moreira, a Márcio Venâncio e a Macelle Khouri.

Aos camaradas do Laboratório de Análise Fílmica, pepites e esquimós. Valeu demais pelas rodas de debate, as violadas, as cervejas geladas, a fuleragem para resistir à barbárie. Sem vocês, esta travessia seria um deserto. Sei que é muita gente que entra e sai nos grupos e, diante da possibilidade de me esquecer de alguém que tenha dado uma dica preciosa para este trabalho, mando um abraço geral carregado de alfazema. Deixo aqui um agradecimento especial a Guilherme Maia, orientador e amigo que herdei desta aventura artístico-intelectual.

À professora Ana M. López, da Tulane University, em Nova Orleans, que me recebeu com todo carinho e compartilhou dicas valiosas para o desenvolvimento desta tese. Aproveito para agradecer também ao professor Mauro Porto que me acolheu no Departamento de Comunicação, oferecendo toda a infraestrutura para que eu pudesse trabalhar da maneira mais confortável possível.

À professora Alisson Truitt e ao seu companheiro Quang Huynh que me apresentou à comunidade vietnamita de Nova Orleans, preenchendo as páginas que seguem de afetos outros, não encontrados nas telas e livros que consultei.

À Elizabeth Glecker, que me acolheu em sua casa parte do tempo em que estive no estágio de pesquisa no exterior. Saudades de nossos papos e de seu feijão.

Aos funcionários da Cinemateca de Cuba, em especial a Lola Calviño, que me recebeu com muito afeto e abriu as portas para mim, e ao jovem Mário Espinoza, pelas dicas e pela fina sensibilidade compartilhada. No Icaic, agradeço a José Galiño, responsável pelo arquivo sonoro que, além de me presentear com tesouros sonoros, sabe praticar a conversa fiada com maestria. Dirijo também minha gratidão a Lázara Herrera, que dirige a Oficina Santiago Álvarez no Icaic, e que me recebeu em Havana e Santiago de Cuba. Agradeço a todo o pessoal da Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), em San Antonio de los Baños, instituição que, embora nela tenha estado muito brevemente como aluno, teve um impacto fundamental em minha carreira. Expresso minha profunda gratidão ao professor Jerónimo Labrada, um dos criadores da Escola e uma peça fundamental deste trabalho. Desde o início da pesquisa, Jeró não se furtou uma única vez em responder minhas insistentes perguntas e a me contar suas histórias extraordinárias diante dos microfones e gravadores entre Cuba e o Vietnã. Agradeço a todos os funcionários da Biblioteca Nacional José Martí, da Biblioteca da Casa de las Américas, onde passei meus dias de janeiro e fevereiro de 2020, estudando e escrevendo a tese.

À minha amiga Tina Beskow por todo apoio inicial à pesquisa e por ter me apresentado ao *Noticiero Icaic Latinoamericano*.

Às professoras Camila Arêas e Nancy Berthier pelo convite para participar da Pesquisa Coletiva sobre o *NIL*, junto de pesquisadores da América Latina e da Europa. Gostaria ainda de agradecer ao professor Joaquin Manzì, por todas as trocas durante o processo.

A Ana Godoy, pelo acompanhamento de meu processo de escrita nos últimos anos. Ter você como “doula” foi de fundamental importância para que esta aventura investigativa, que também foi um caminho de autoconhecimento, fosse mais firme em meio às tempestades de ansiedade.

A Gisele Caires, pela leitura e correção final do texto.

A Alejandra Sánchez, pela leitura e correção das citações em espanhol. Se ainda resta rastros de portunhol, eu sou o reponsável.

Aos membros das bancas de qualificação e de defesa – Mariana Villaça, Marcelo Prioste, Sandra Coelho, Ana López e Tide Borges – pela gentileza em colaborar com esta investigação.

Aos amigos e colegas que apoiaram este trabalho com leituras, abraços, passeios, indicações bibliográficas, "maõsinhas" com uma coisa ou outra da vida, conversas fiadas, dicas de sucesso, conselhos amorosos. Aquele abraço para Juliana Costa, Marcelo Ribeiro, Geórgia Cynara, Marcelo Costa, Marcelo Castellanos, Sandra Coelho, Diogo Castellanos, Nuno Castellanos, Ana Camila Esteves, Laiz Mesquita, Vilma Carla, Inajara Diz, Vanessa Ciacci, Morgana Gama, Linnet Santa Cruz, Daniel Vega, Daniela Vega, Samantha Santa Cruz, Daniel Santa Cruz, Alicia Hernández, Delia Nakayma, Eduardo Amorim, Lorena Maniçoba, Rayssa Coelho, João Pedro Bitencourt, Kueyla Bitencourt, Eduardo Cachaça, Heloísa Pisani, Marília Pisani, Ana Flávia Basso, Laura Torres, Annie Gibson, Megwen Loveless, Suyenne Rocha, Solange Silva Gonske, Jeff Silva Gonske, Rachel Stein, Sebastián Díaz Angel, María Alejandra Pautassi, Juan Mauricio Piñeros, Tainá Menezes, Shirley Martins, Marco Antonio Cruz, Lucas Ravazzano, Inara Rosas, Paula Rocha, Mariza Guerra, Jusciele Oliveira, Leandro Afonso, Luiz Henrique Gehlen, Everaldo Azevedo, Euro Azevedo, Matheus Aragão, Carlos Bonfim, Fayga Moreira, Ana Luísa Coimbra, Cleide Lima, Beto Oliveira, Márcia Lemos e Jarbas Cerqueira. Se me esqueci de alguém, me perdoem, tomaremos uma tubaina muito em breve para que eu possa me redimir.

Gracias, gracias, gracias!



Películas son tan efectivas como metralletas para defender la patria.

*(Narração do NIL n° 49)*

Los cubanos vivimos con particular intensidad la guerra de Vietnam. En más de un sentido, la consideramos una guerra nuestra [...]Y el cine cubano, atento al pulso de la historia, lo asumió así.

*(Roberto Fernández Retamar)*

Recuerdo que en esos años no iba al cine para ver películas, sino para hacerme cubano.

*(Senel Paz)*

LACERDA, Glauber Brito Matos. **Ouço Cuba, vejo Vietnã**: monumento e mimeses da poética anti-imperialista do Noticiero Icaic Latinoamericano. 214 páginas, ilustrada. 2021. Tese (Doutorado) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

## RESUMO

O *Noticiero Icaic Latinoamericano*, além de um cinejornal, foi um instrumento a serviço da criação de uma subjetividade internacionalista e anti-imperialista na Cuba pós-revolucionária. Entre 1960 e 1990, o noticiário fílmico informou aos cubanos sobre os acontecimentos nacionais e internacionais. Ademais, a denúncia dos abusos imperialistas dos EUA, a celebração dos avanços do socialismo e a divulgação dos logros dos povos periféricos nas suas guerras de libertação foram discursos recorrentes no programa. Entre os anos de 1960 e 1970, a Guerra do Vietnã foi um tema bastante presente. As reportagens se posicionavam explicitamente a favor da reunificação do Vietnã – bandeira defendida pela República Democrática do Vietnã, o Vietnã do Norte, e pela Frente Nacional para a Libertação do Vietnã, os vietcongues – e contrárias ao massivo apoio militar dos EUA à República do Vietnã, o Vietnã do Sul, que lutava contra a expansão do comunismo no sudeste asiático. Esta tese considera que a representação das forças comunistas do Vietnã, ao longo da cobertura do *Noticiero*, se conforma em dois regimes poéticos que ora se justapõem, ora se entrecruzam, aqui denominados de *mimetizante* e *monumentalizante*. Partindo desta hipótese, são analisadas as estratégias de produção de efeitos sensoriais, afetivos e cognitivos a partir dos usos de músicas, vozes e ruídos que compõem as trilhas do cinejornal. Considera-se que o emprego de sons, como as canções em homenagem a Ho Chi Minh, a voz de Fidel Castro e os disparos de fuzil, em oposição aos ruídos de aviões inimigos, quando articulados em reportagens sobre o Vietnã, atendem respectivamente a dois propósitos em períodos distintos, 1960 e 1970. O primeiro propósito consiste em fazer com que o *ethos* guerrilheiro dos vietnamitas contagiasse mimeticamente o público cubano, quando, então, Cuba passava por profundas transformações políticas, momento em que o tom das reportagens tende mais para um regime mimetizante. Já o segundo tem como finalidade estabelecer monumentos em torno das conquistas de vietnamitas e cubanos, marcadas por um espírito anti-imperialista e internacionalista, e apontar para um porvir de abundância e soberania para todo Terceiro Mundo, momento em que o governo revolucionário cubano encontrava-se mais estabelecido e a Guerra do Vietnã caminhava para o fim. Para os fins da presente pesquisa, inventariou-se 166 edições do *Noticiero* que trazem o Vietnã como tema das reportagens. Os extratos selecionados para análise foram divididos em três troncos correspondentes aos diferentes elementos da trilha sonora, são eles: música, vozes e ruídos.

**Palavras-chave:** Noticiero Icaic Latinoamericano; Cuba; Vietnã; trilha sonora.

LACERDA, Glauber Brito Matos. **Listening to Cuba, seeing Vietnam: monument and mimesis in the sonic poetics of the Noticiero Icaic Latinoamericano.** 214 pages, illustrated. 2021. Dissertation (Doctoral) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal Bahia, Salvador, 2021.

## ABSTRACT

The *Noticiero Icaic Latinoamericano*, in addition to being a newsreel, was an instrument in the service of creating an internationalist and anti-imperialist subjectivity in post-revolutionary Cuba. Between 1960 and 1990, the newsreel informed Cubans about national and international events; denouncing U.S. imperialist abuses, celebrating the advances of socialism, and publicizing the achievements of peripheral peoples in their wars of liberation were recurrent discourses in the program. Between the 1960s and 1970s, the Vietnam War was a very present theme. The reports were explicitly in favor of the reunification of Vietnam - a flag upheld by the Democratic Republic of Vietnam, North Vietnam, and the National Liberation Front, the Viet Cong - and against the massive U.S. military support for the Republic of Vietnam, South Vietnam, which was fighting the expansion of communism in Southeast Asia. This dissertation considers that the representation of the communist forces in Vietnam, throughout the coverage of *Noticiero*, is formed in two poetic regimes that are sometimes juxtaposed and sometimes intersect, here called mimetic and monumentalist. Based on this hypothesis, we analyze the strategies of production of sensorial, affective and cognitive effects from the use of music, voices and noises that compose the soundtracks of the news. It is considered that the use of sounds, such as the songs in honor of Ho Chi Minh, the voice of Fidel Castro and the rifle shots, as opposed to the noises of enemy airplanes, when articulated in news reports about Vietnam, serve two purposes respectively in different periods, 1960 and 1970. The first, to make the guerrilla ethos of the Vietnamese mimetically infect the Cuban public, when Cuba was undergoing profound political transformations, a time when the tone of the reports tends more towards a mimetic regime. Second, to establish monuments around the achievements of Vietnamese and Cubans, marked by an anti-imperialist and internationalist spirit, and to point to a future of abundance and sovereignty for the entire Third World, a time when the Cuban revolutionary government was more established and the Vietnam War was coming to an end. For the purposes of the present research, 166 editions of *Noticiero* featuring Vietnam as the subject of the reports were inventoried. The extracts selected for analysis were divided into three layers corresponding to the different elements of the soundtrack. They are: music, voices and noises.

**Keywords:** Noticiero Icaic Latinoamericano; Cuba; Vietnam; soundtrack.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>2 UMA ENCRUZILHADA ENTRE AS TRILHAS HO CHI MINH, JOSÉ MARTÍ E FIDEL CASTRO</b>	<b>26</b>
2.1 A atmosfera sonora da Revolução	27
2.2 Icaic: para um novo cinema, um novo Instituto	32
2.3 Santiago Álvarez, olhos e o ouvidos do <i>NIL</i>	36
2.4 <i>Noticiero Icaic Latinoamericano</i> : um mundo além do Malecón	38
2.5 O Internacionalismo no <i>Noticiero Icaic Latinoamericano</i>	41
2.6 A resistência vietnamita	47
2.7 O imaginário vietnamita em Cuba	51
2.8 O Vietnã no <i>Noticiero Icaic Latinoamericano</i>	58
2.9 Entre a mimeses e o monumento	72
<b>3 CRIAR DUAS, TRÊS, MUITAS CANÇÕES PARA HO CHI MINH</b>	<b>68</b>
3.1 As canções no <i>Noticiero Icaic Latinoamericano</i>	71
3.2 A busca de uma nova identidade cubana	75
3.3 Música e identificação	78
3.4 Música, identidade e desterritorialização	82
3.5 As especificidades da canção	85
3.6 Muitas canções para Ho Chi Minh	88
<b>4 DA RÁDIO REBELDE AO CINEMA URGENTE</b>	<b>103</b>
4.1 Considerações sobre a voz no cinema	107
4.2 O Castrovococentrismo no <i>Noticiero Icaic Latinoamericano</i>	110
4.3 Fidel retorna à terra dos Anamitas	117
4.4 Castro entre a mimese e o monumento	124
4.4.1 <i>NIL 291 – Fidel, o porta-voz</i>	125
4.4.2 <i>NIL 651 – Castro, o narrador</i>	133
<b>5 OS RUÍDOS DO CAMPO HARMÔNICO TERCEIRO-MUNDISTA</b>	<b>144</b>
5.1 As batalhas e seus ruídos	145
5.2 Rádio, arma invisível	155
5.3 Índices Sonoros Ideologizantes	156
5.4 De Havana a Saigon	160
5.5 Entre chiados e disparos	172
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>178</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>184</b>
<b>ANEXO 1 - Sinopses das reportagens do <i>NIL</i> sobre o Vietnã</b>	<b>196</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Durante 30 anos (1960-1990), o *Noticiero Icaic Latinoamericano* (*NIL*) foi uma plataforma informativa e de propaganda da Revolução Cubana. As 250 horas de conteúdo, distribuídas em 1493 edições, levaram ao conhecimento do povo cubano os acontecimentos nacionais e internacionais, destacando as lutas de libertação dos povos da Ásia, África e da América Latina, na medida em que denunciava os abusos dos países imperialistas, principalmente dos EUA, na periferia global. Em 2009, o *NIL* foi incluído pela Unesco no registro de “Memória do Mundo”. Imediatamente após o reconhecimento, surgiu o interesse do Institut National de L’Audiovisuel (INA/França) em restaurar todo o material. A recuperação do acervo trouxe à tona muitas imagens e sons que ficaram inacessíveis durante décadas e, por conseguinte, abriu frentes de investigação sobre aspectos discursivos e formais do noticiário cinematográfico cubano.

Tivemos acesso às primeiras restaurações em 2017, ainda no início da pesquisa. Cerca de 300 excertos – entre reportagens avulsas e edições completas – foram disponibilizados para acesso livre no site ina.fr. Antes disso, as conversas iniciadas por e-mail com Jerónimo Labrada – cujo trabalho como “sonidista” com o cineasta Santiago Álvarez era o tema central do primeiro esboço desta pesquisa – despertaram o interesse sobre a cobertura do *NIL* na guerra do Vietnã. Mais adiante, quando obtivemos as sinopses dos *Noticieros*, constatamos a notável recorrência de temas correlatos aos conflitos no país Indochinês nas reportagens realizadas entre meados das décadas de 1960 e 1970.

É forçoso dizer que ainda são incipientes os estudos sobre o *Noticiero Icaic Latinoamericano*, sendo que, nos trabalhos existentes, o aspecto sonoro é mais comentado do que propriamente analisado. A única publicação específica sobre o *NIL*, até o momento da finalização desta tese, é o livro *El Noticiero Icaic y sus voces*, de Mayra Álvarez (2012). Contudo, trata-se de uma compilação de entrevistas com profissionais que trabalharam na realização do periódico cinematográfico. Esse livro também gerou um documentário homônimo, dirigido pela própria autora. Além do filme, há outras cinco fontes audiovisuais também importantes para nossa pesquisa: os longas-metragens documentais *Memória Cubana* (Alice de Andrade/IvanNapoli. Cuba/Brasil/França, 2010), *El Camino de Santiago – Periodismo, Cine y Revolución* (Fernando Krichmar. Argentina/Cuba, 2013) e *Santiago das Américas ou o Olho do Terceiro Mundo* (Silvio Tandler. Brasil, 2019), e o programa *History through Cuban eyes: Noticiero Icaic*, produzido pela TV catariana *Al Jazeera*. Em se tratando

de análise do som, foi publicado, em dezembro de 2017, o livro *La Música en el documental cubano*, de Jaime Loyola Fernández, que trata de apenas uma nota do *Noticiero Icaic*, com um estudo mais descritivo do que analítico. Outros autores, como Eugenio Iván Baldonado Arribas (2012), Marcelo Prioste (2014) e Tainá Menezes (2019), chegam a mencionar o som nos documentários de Santiago Álvarez, mas seus estudos não contemplam o *NIL*. Já Ignácio Dávila menciona o *Noticiero* e as experimentações na trilha sonora, mas dedica sua análise aos documentários e não às edições do cinejornal em si. Da mesma maneira, a pesquisadora brasileira Mariana Villaça (2010) menciona brevemente o noticiário fílmico na sua pesquisa sobre o Icaic e as políticas culturais em Cuba. Dentre as pesquisas acadêmicas mapeadas no Brasil, temos a dissertação *Cine sobre ruedas: expressões da cultura política comunista nos discursos cinematográficos e na organização do Cine-Móvil cubano (1971-1971)*, de Itamara Silveira Soalheiro (2011), a tese de Cristina Beskow (2016), *O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)*, e a tese *A câmera e o canhão: a circulação das imagens cinematográficas entre Cuba e países africanos (1960-1991)*, de Alexsandro de Sousa e Silva (2020).

O *Noticiero* também foi tema de obras canônicas sobre o cinema latino-americano. No livro *The Social Documentary in Latin America*, de Julianne Burton (1990), o capítulo *Cuba's Latin America Newsreel: Cinematic Language and Political*, assinado pelo pesquisador e documentarista cubano Jorge Fraga, trata do tema. Da mesma maneira, o britânico Michael Chanan (2004) dedica dois capítulos de seu livro, *Cuban Cine*, para tratar da relação entre a Revolução e o cinema não ficcional. Já Paulo Paranaguá (2003), como os demais pesquisadores, apenas menciona o *Noticiero Icaic* quando trata da obra de Santiago Álvarez no seu compêndio *Cine Documental en América Latina*. Contudo, nenhuma destas publicações se detém nos atravessamentos ideológicos e estéticos presentes na expressão sonora das edições do *NIL*.

É perceptível que as pesquisas, de uma maneira geral, tratam mais da obra documental de Santiago Álvarez feita fora do *Noticiero* e, raramente, empreendem análises dos cinejornais. E há também pesquisadores que confundem os documentários de Álvarez e o seu legado no *Noticiero Icaic*. Anne Mahler (2018), por exemplo, ao analisar o documentário *Now!* (1965), diz se tratar de uma edição do *NIL*. De fato, há um excerto da edição 272 do *Noticiero*, de 23 de agosto de 1965, que teria sido uma primeira versão do filme do diretor. Porém, a descrição que a pesquisadora faz das cartelas de abertura da obra leva a crer que ela está tratando da versão independente que circulou em festivais e foi consagrada com os

diversos prêmios que recebeu ao redor do mundo.

Ao debruçarmo-nos no arquivo das edições do Noticiário, constatamos que, entre as décadas de 1960 e 1970, a Guerra do Vietnã foi um tema recorrentemente pautado no *Noticiário Icaic*. Tema caro à retórica revolucionária, ele explicitava as mazelas da ingerência estadunidense no Terceiro Mundo<sup>1</sup> e, ao mesmo tempo, apresentava aos cubanos o exemplo de heroísmo dos vietnamitas, que resistiam bravamente aos ataques de uma das maiores potências bélicas de então.

Desse modo, a presente investigação parte da observação de que a demonstração de empatia para com a luta anti-imperialista no Vietnã, assim como o exemplo de resistência corporificado nos comunistas norte-vietnamitas e na Frente Nacional para a Libertação do Vietnã (FNL), conhecidos como vietcongues, foram representados no *Noticiário Icaic Latinoamericano* a partir de estratégias poéticas cuja finalidade última era produzir engajamento e promover maior coesão dos cubanos na luta anti-imperialista e, em especial, contra o imperialismo “yanqui”<sup>2</sup>. Interessa-nos, nesta investigação, escrutinar os artifícios poéticos que compõem a trilha sonora do cinejornal cujo intuito era o de produzir uma subjetividade anti-imperialista na audiência cubana. Em termos de ferramentas analíticas aptas para empreender tais análises, lançamos mão das premissas defendidas por Wilson Gomes (1992, 1996, 2004a, 2004b) na sua poética do cinema, as quais vêm sendo aplicadas nas pesquisas desenvolvidas no âmbito do Laboratório de Análises Fílmica (LAF) no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom/UFBA) no decorrer das duas últimas décadas.

### **Poética Informatulúrgica**

Os filmes, como objetos expressivos, são dotados de artifícios escolhidos pelos realizadores para produzir efeitos distintos no público. Partindo desta premissa, diretamente vinculada ao estudo da *Poética* de Aristóteles, Wilson Gomes (2004) propõe uma ferramenta

---

<sup>1</sup> Estamos cientes do anacronismo do termo quando utilizado na atualidade, fora do cenário geopolítico da Guerra Fria, momento em que a expressão foi cunhada pelo francês Alfred Sauvy. O autor concebe a divisão global em três esferas: o primeiro mundo, formado pelos países capitalistas desenvolvidos; o segundo mundo, compreendido pelos países socialistas; e o terceiro mundo, agregando os países subdesenvolvidos. A ideia de Terceiro Mundo, que presume uma homogeneidade socioeconômica dos países assim compreendidos, é imprecisa. Portanto, valemo-nos do termo por entendê-lo contemporâneo do corpus aqui estudado. É digno de nota que o conceito foi o ponto de partida de uma notável fortuna teórica em torno da cinematografia terceiro-mundista, sendo Glauber Rocha e Julio García Espinosa dois de seus principais mentores (STAM, 2013).

<sup>2</sup> Mesmo sabedores dos possíveis usos pejorativos da expressão “yanqui”, optamos por utilizá-la ao longo da tese em vista do uso recorrente no *Noticiário ICAIC* e na propaganda anti-imperialista cubana.

teórico-analítica nomeada Poética do Cinema, utilizada em muitas das pesquisas desenvolvidas no Laboratório de Análise Fílmica (LAF/Póscôm). Muito embora os postulados do filósofo grego tenham sido pensados para a literatura oral e para o teatro, Gomes defende a atualização desta tradição teórica para pensar as estratégias de produção de efeito em obras audiovisuais, bem como dialoga com autores contemporâneos como Paul Valéry, Luigi Pareyson e Umberto Eco. Tendo em vista essa abordagem, a investigação se volta para o modo como os elementos sonoros e visuais são arranjados para construir mensagens, produzir sensações e mudanças nas disposições anímicas do público de cinema.

Gomes parte do pressuposto de que os objetos, incluindo os filmes, só se efetivam como tal na consciência de quem os aprecia. Partindo de uma perspectiva kantiana, o autor postula que o objeto em si tem “alguma espécie de indiferença” (GOMES, 2004, p. 93) em relação à consciência, pois é provido de atributos materiais – como forma, textura, cor e frequências sonoras –, e o sujeito, ao perceber, ordena as características do objeto e o interpreta. O objeto filme, por exemplo, carrega *a priori* a composição de imagens e sons, mas só se constitui efetivamente como uma obra cinematográfica quando experienciado subjetivamente, passando, assim, da potência ao ato. No caso de uma expressão cinematográfica, esta só se constitui como tal ao ser apreciada por um espectador. Para Wilson Gomes (2004a, p. 96),

[...] todo e qualquer objeto da realidade (mesmo da realidade interior à consciência) é potencialmente legível ou interpretável ou, dito de uma maneira mais apropriada, pode ser empregado como signo por um intérprete possível. Na realidade, nem todos o são, mas fica assegurado que a expressividade não é meramente uma propriedade das coisas, como as qualidades materiais, mas o resultado da interação entre determinados objetos e a consciência humana instruída por regras e códigos. Não há, portanto, significação ou expressão nem antes, nem depois, nem além daquela executada pela interpretação. Significar é sempre significar para um intérprete.

As instâncias de produção e interpretação são, por isto, interconectadas, pois o criador cinematográfico só pode tornar a fruição de sua obra possível e produzir os efeitos presumidos valendo-se de signos compartilhados com o público ao qual se direciona.

A fim de diferenciar a natureza da arte em relação a outros objetos, Gomes (2004a) defende a existência de três tipos de objetos: técnicos, expressivos e híbridos. Os técnicos são os que cumprem uma função meramente material, dotados de uma funcionalidade a serviço do sujeito, caso do copo, cujo formato e material levam a consciência a interpretar, por exemplo, que sua finalidade é receber algum líquido para ser ingerido. Já os expressivos,



como a obra de arte, convocam a interpretação reflexiva do sujeito, e só existem no encontro com a consciência. E, por fim, os híbridos, que são, ao mesmo tempo, funcionais e desempenham uma função expressiva. O autor se detém nos objetos expressivos, sendo esta a categoria que nos interessa, tendo em vista o objeto da nossa investigação.

Para Gomes (2004a, p. 98), “[...] os efeitos que a obra expressiva pode realizar prevêm e solicitam a subjetividade pelo menos em três das suas dimensões fundamentais: cognitiva, sensorial e afetiva”. O aspecto cognitivo diz respeito às articulações de signos que constroem mensagens passíveis de serem interpretadas. Já o conjunto de efeitos sensoriais são, especificamente, o modo como o material audiovisual provoca sensações físicas no espectador, como calafrios, vertigem ou tensões corporais. Por fim, a dimensão afetiva é aquele que refere-se aos estados de ânimo – como alegria ou medo – despertados pela obra expressiva.) Gomes destaca que a percepção e os diferentes efeitos ocorrem simultaneamente e só podem ser separados por meio de uma abstração.

No lado oposto à recepção, o criador é um programador de efeitos, uma vez que se vale dos recursos à sua disposição para alcançar os propósitos pretendidos. Gomes nomeia de “programa” a sistematização dos efeitos, isto é, o modo como se compõem determinados objetos para impactar o público de uma maneira mais ou menos coerente à pretendida desde a concepção do filme. No caso do cinema, o realizador cinematográfico se vale de sons e imagens que, quando modulados entre si, são capazes de produzir sensações, provocar afetos e transmitir mensagens para uma “apreciação-modelo”. Já o analista fílmico, na contramão do cineasta, a partir dos efeitos experienciados em si próprio, pode inferir sobre quais são os meios de que se vale o diretor para produzir tais efeitos na audiência. Dessa maneira, Gomes destaca como as atividades do criador cinematográfico e do analista caminham em direções inversas:

Na criação, a obra se arma como estratégia para disparar os seus efeitos na primeira oportunidade possível, em geral oferecidas pelas apreciações concretas [...] Na interpretação reflexiva, o intérprete se debruça sobre a apreciação para refazer, genealógicamente, o percurso que vai dos efeitos experimentados às estratégias, aos dispositivos, aos programas estabelecidos na obra. (GOMES, 2004a, p. 115).

A análise, através do prisma da Poética do Cinema, se atém aos efeitos programados na obra fílmica e não em estudos sobre os impactos da obra na plateia. Não se trata, portanto, de fazer uma etnografia do público do filme, mas, sim, de tomar como pressuposto que os efeitos são arquitetados e que, para compreendê-los, é preciso incursionar pela estrutura da

obra numa via contrária à do realizador. Se este se vale dos meios audiovisuais para compor estratégias para produzir efeitos, os analistas partem dos próprios efeitos que experimentam para decodificar as estratégias que os produzem nas articulações entre imagem e som do meio em questão.

É sabido que a poética do cinema constrói seus pressupostos considerando o cinema mais como uma expressão artística do que como um meio informativo, como é o caso do *Noticiero*. Como bem esclarece Sérgio Puccini (2007), o cinema do real, no entanto, como é considerado aquele do *NIL*, também se vale de estratégias dramáticas. Porém, o faz com um roteiro muito mais aberto e menos controlado na etapa de filmagem, se comparado ao que é feito nos filmes ficcionais que, hegemonicamente, compõem-se a partir de roteiros literários que orientam o todo narrado. Assim, se, no cinema de ficção, o procedimento mais comum é uma antecipação dos efeitos sobre a audiência, presente já na tessitura narrativa do roteiro, no cinema documental, a programação dos impactos no público se coordena muito mais na montagem. No caso do *NIL*, para compreender a deliberada programação de efeitos nas reportagens, podemos levar em consideração a noção de “informaturgia” ou “documenturgia”, usada por Santiago Álvarez. Segundo Marcelo Prioste (2014),

Esta “informaturgia alvariana” corresponde à adoção de uma série de procedimentos que marcaram especialmente os primeiros anos de sua produção, e que foram sendo diluídos até quase desaparecerem nas décadas seguintes. É uma expressão oscilante, que em alguns momentos também será denominada pelo diretor como “documenturgia”. Defini-la apenas como um conjunto de procedimentos é simplificá-la, melhor considerá-la como a visão de uma dramaturgia que se construía com a informação na moviola, em que a expressão do realizador se sobrepunha como discurso por sobre o material da captação. Uma prática que perpassou uma profusão de temas tratados ao longo dos anos. Ao contrário de uma noção corrente, “clássica”, de que a montagem é uma necessidade para compor a diegese daquilo que teve início na filmagem, neste cinema “informatúrgico” a montagem, na companhia dos efeitos de trucagem, vai ter uma função mais preponderante no comando do sentido final, em casos mais extremos desafiando até a estabilidade do dispositivo, no âmago da máquina, quando se fez necessário acentuar a intensidade dramática.

A “informaturgia” dos *Noticieros* se vale, muitas vezes, da força expressiva dos elementos sonoros para produzir efeitos cognitivos, sensoriais e afetivos no público cubano, aspecto que será mais bem trabalhado ao longo desta tese. Entre imagens das Antilhas e da Indochina, as canções, as vozes e os ruídos constroem nexos das histórias dos dois países de modo que se arquiteta uma retórica da luta internacionalista dos povos do Terceiro Mundo contra o colonialismo, o neocolonialismo e o imperialismo. A voz de Fidel Castro, que narra e

confere legitimidade à história do Vietnã, ao passo que defende a solidariedade dos cubanos diante das agressões estadunidenses, as canções sobre Ho Chi Minh, que atravessam as imagens do líder vietnamita, assim como os sons de tiros e os arquivos da Radio Reloj, que atravessam as imagens da tomada do Palácio Presidencial em Havana, em 1957, e a Ofensiva do Tet em Saigon, em 1968, forçam paralelos com os objetivos de apresentar uma história comum entre os dois países e de gerar empatia nos cubanos para com a luta anti-imperialista dos vietnamitas.

### **Atlas sonoro anti-imperialista**

Para estruturar o vasto material a ser analisado nesta pesquisa, tomamos como base o método que a pesquisadora Mariana Souto emprega na tese *Infiltrados e Invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo*, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2016. A autora desenha os capítulos a partir de três noções basilares: o inventário, a coleção e a série. Tais operadores serviram a Souto como parâmetros para a delimitar o *corpus* e organizar as rotas possíveis de análise.

As três noções são claramente metafóricas e aludem ao ato de juntar itens quaisquer. O inventário, conceito típico do “juridiquês”, se explicita no levantamento dos bens de uma pessoa. Na argumentação de Souto, a ação inventariante consiste na construção de uma lista de todos os filmes brasileiros atravessados pelo tema da luta de classes. O repertório de obras que abordam a temática é constituído por diferentes meios: livros, pesquisas acadêmicas, disciplinas cursadas, catálogos de mostras e festivais, conversas com amigos, entre outros. A autora toma a noção de inventário como uma catalogação ampla de objetos de traço comum da tese *O Inventário como Tática: a fotografia e a poética das coleções*, de Leandro Pimentel Abreu (2011), partindo do trabalho do casal de fotógrafos Bernd e Hilla Becher. O autor define o “inventariar” como “[...] um processo que integra busca, seleção, registro, classificação e apresentação” (ABREU, 2011, p. 16).

No caso desta pesquisa, o ato inventariante se dá pela exploração das descrições das edições do *Noticiero* fornecidas pela Cinemateca de Cuba e pelo INA, além das trocas com outros pesquisadores, principalmente com os integrantes do Projeto de Pesquisa Coletiva

sobre o *Noticiero Icaic*<sup>3</sup>, coordenado pela professoras Camila Areas (Université de Reunión) e Nancy Berthier (Université Paris-Sorbonne - Paris IV), com o apoio do INA e do Icaic. Pela instituição cubana, foram disponibilizadas duas versões das sinopses das 1493 edições. Além de uma consulta já realizada na Cinemateca de Cuba, o INA disponibilizou-nos uma senha para acessar todas as edições restauradas na sua plataforma de venda de conteúdos de arquivo, *Inamediapro*. O cruzamento das informações das sinopses e do arquivo do INA formou um inventário de 166 edições que levou em consideração não apenas as reportagens exclusivamente sobre o Vietnã, mas, também, algumas outras que apresentavam informações relevantes para a pesquisa, como edições onde Fidel Castro, em discursos proferidos dentro e fora da Ilha, declara o apoio dos cubanos aos vietnamitas.

A soma de todo o material do *Noticiero* forma uma quantidade significativa de registros que não participam integralmente da nossa análise, tendo sido feito um recorte que considerou se a inscrição dos sons na imagem é significativa para a investigação. Há menções ao Vietnã do *Noticiero*, cuja composição audiovisual não foi considerada importante para o estudo, por não apresentar um constructo de som e imagem que contemplasse o eixo-central do nosso exame, isto é, como o programa poético da banda sonora das edições sobre o Vietnã articula efeitos cognitivos, sensoriais e afetivos para a produção do engajamento dos cubanos na luta anti-imperialista terceiro-mundista. Assim como Mariana Souto, chamamos de coleção esta triagem mediada por parâmetros subjetivos.

A noção de coleção, a que se refere Souto, é tomada de empréstimo da obra de Walter Benjamin (2007). O filósofo defende que, por trás do afã colecionista, existem critérios oriundos de uma subjetividade que, diante do caos da vida, atribui valores aos objetos que reúne. No caso desta pesquisa, entendemos que a escolha dos excertos analisados parte da própria relevância técnica, estética e contextual dos trechos escolhidos, filtrados pelo nosso conhecimento do cinema político latino-americano, acumulado desde os tempos da graduação, passando pelo mestrado e centrando-se no cinema cubano desde 2017, quando teve início a investigação no Póscom.

Já a noção de série define o modo como os objetos são agrupados para uma análise comparativa. No caso da pesquisa de Mariana Souto, ela parte de um tema transversal, a luta de classes, elegendo subtemas – as relações patrão/empregado, os dispositivos utilizados pelo diretor ou a representação do outro de classe – para fazer análises comparativas da representação destes tópicos nas obras serializadas. A autora se vale também da metáfora

---

<sup>3</sup> Pesquisa coletiva conduzida por pesquisadores latino-americanos e europeus que resultará em um livro de referência com estudos sobre os mais recorrentes temas apresentados nas cinerreportagens do *Noticiero*.

benjaminiana de constelação para organizar os filmes a serem escrutinados através de prismas específicos. A perspectiva constelacional parte do pressuposto de que as estrelas são objetos da natureza, mas o ato de organizá-las em conjuntos e atribuir-lhes significados é cultural, o que se percebe no modo distinto como os hindus e os europeus da antiguidade agrupam os mesmos corpos celestes em conjuntos diferentes. De maneira análoga, podemos reunir expressões audiovisuais dispersas dentro de um universo fílmico e imantá-las em torno de uma única questão. No caso de Souto, a serialização dos filmes está diretamente vinculada ao conteúdo das obras, ao modo como as temáticas correlatas à luta de classes aparecem nos filmes, já no caso de nossa pesquisa, o mote do ato constelacional está na forma. Ensejamos análises comparativas dos sons inscritos nas imagens de acordo com o tronco em que se inserem dentro da trilha sonora voz, música ou ruído.

Segundo o diretor de som mexicano Samuel Larson (2010), o modo como se classificam os sons de um filme parte de critérios arbitrários. De maneira geral, a organização dos sons está muito mais vinculada às demandas de criação de um vocabulário comum para o mercado internacional do que às necessidades expressivas do filme. Rodrigo Carreiro (2018) explica que, já na década de 1930, quando o cinema sonoro se torna hegemônico na indústria estadunidense, os estúdios criaram protocolos para sonorizar um filme em três etapas de gravação, que definem também os três troncos principais nos quais a indústria cinematográfica divide o som: vozes, música e efeitos.

De maneira geral, a primeira etapa consiste na gravação das vozes, sendo que a captação segue parâmetros no sentido de evitar sons outros indesejados, assim como interferências acústicas, é o caso de reverberação excessiva que pode comprometer a inteligibilidade da voz. Em seguida, os efeitos – ou ruídos, como preferimos aqui – formam uma segunda camada de sons, que, além de transmitir para o espectador informações sobre a presença dos personagens no mundo que o circunda, ao serem sonorizados os passos, as roupas e os movimentos de objetos, também traz informações sobre o espaço da narrativa, com os sons ambientes e efeitos sonoros que tornam audível fenômenos da natureza ou sons que dizem respeito a objetos diversos alheios aos personagens, como um carro ou uma arma. Por fim, a terceira etapa de elaboração do som consiste na inserção das músicas nos filmes. Até os dias atuais, mesmo que haja algumas atualizações, a construção da trilha sonora ainda segue um esquema semelhante ao que se fazia nos primórdios do cinema sonoro.

Inspirado nos protocolos da indústria cinematográfica, os capítulos de análise contemplam o elemento central de cada uma das três camadas do som. Ao comparar os

diferentes usos da materialidade sonora serializada em cada um dos capítulos, é possível aferir os padrões e desvios dos usos do som na retórica anti-imperialista do *Noticiero*.

Sabemos, no entanto, que a expressão audiovisual opera como um todo orgânico e que não se analisa elementos isoladamente senão relacionando-os com os outros sons da trilha e com as imagens que os acompanham. No entanto, o modo como examinamos nosso objeto é semelhante ao "efeito coquetel", isto é, um fenômeno da percepção humana que possibilita ao ouvinte atentar-se para uma fonte sonora específica mesmo que esta se apresente em meio a uma massa sonora complexa. É o que acontece quando, em meio a uma festa, conseguimos compreender a fala de uma pessoa ainda que, ao mesmo tempo, soe música, gritos, passos, entre outros sons. Para cada parte, valemo-nos do elemento sonoro em questão, como uma canção, as palavras de um personagem histórico ou os tiros de fuzil, e pensamos a correlação deles com os demais sons e com as imagens na construção de uma poética anti-imperialista e internacionalista no *Noticiero*. Inspirado também em Mariana Souto (2016), para cada capítulo no qual abordamos cada um dos troncos da trilha sonora, convocamos referenciais teóricos específicos relativos às especificidades dos elementos sônicos estudados.

### **As rotas da investigação**

A presente investigação parte dos eixos da minha atuação docente, são eles: o som e o documentário. Desde 2012, atuo como professor de Técnicas de Sonorização e Documentário no Curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia . E, ao mesmo tempo, podemos dizer que este trabalho é a continuidade de uma trajetória que se inicia com o TCC, apresentado para obtenção de bacharelado em Comunicação Social/Jornalismo (Uesb). A monografia, defendida em 2008, tratava da apropriação de marcas do gênero *western* na concepção de *Deus e o diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha. Brasil, 1964). O trabalho foi uma primeira incursão na obra glauberiana e no entendimento de alguns postulados basilares do cinema moderno latino-americano. Em 2012, a dissertação *Der Leone have sept cabeças: imagens da memória no cinema de Glauber Rocha*, realizada no Programa de Pós-graduação Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS/Uesb) deu continuidade a uma mesma linha investigativa. O filme escolhido como objeto é atravessado pelas discussões presentes na Conferência de Solidariedade com os povos de Ásia, África e América Latina, ou Conferência Tricontinental. O evento agregou pensadores e organizações de esquerda de todo mundo a fim de se formular estratégias para se combater as opressões do imperialismo no Terceiro Mundo. Podemos dizer, também, que a

presente pesquisa trata do *Noticiero Icaic Latinoamericano* exatamente quando este estava marcado pelo espírito tricontinentalista, entre a década de 1960 e 1970.

No entanto, para chegar no atual recorte, tateamos outros enquadramentos, sempre conservando dois eixos principais: os estudos de som e o cinema de não-ficção. O projeto de pesquisa aprovado pelo Póscom, propunha um estudo sobre a colaboração do “sonidista” cubano Jerónimo Labrada nas trilhas sonoras dos documentários de Santiago Álvarez. No entanto, ainda no início da pesquisa, surgiu um novo elemento que desviou os rumos do trabalho a restauração do *Noticiero Icaic Latinoamericano*<sup>4</sup>.

Ao longo da investigação, foram realizadas três viagens a Cuba. Na primeira, em dezembro de 2017, durante o Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, tivemos acesso ao inventário dos *Noticieros* produzidos pelo Icaic, além de ter sido uma ótima oportunidade de mais uma imersão na realidade sociocultural da Ilha. Na segunda visita ao país, em março de 2019, participamos do Festival Santiago Álvarez, em Santiago de Cuba, na edição que comemorou o centenário do diretor cubano. Naquele momento, já se encontravam disponíveis as cópias digitais dos *NIL*, as quais tivemos acesso nos arquivos da Cinemateca de Cuba. Entre janeiro e fevereiro de 2020, retornamos à Cuba para a última etapa de campo. Nessa oportunidade, realizamos algumas entrevistas e pesquisas na Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, na Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) e na Casa de las Américas.

No segundo semestre de 2019, a pesquisa foi realizada na Latin American Library, na Tulane University, em Nova Orleans (Louisiana/EUA), sob a supervisão da Professora Dra. Ana López. A instituição conta com um dos mais amplos acervos sobre América Latina nos Estados Unidos, o que foi de fundamental importância para o trabalho. Vale ressaltar também a relevância dos contatos com outros pesquisadores do Roger Thayer Stone Center for Latin American Studies, assim como a importância da participação nos eventos realizados na Universidade.

A partir de 2020, participei do Projeto de Pesquisa Coletiva sobre o *NIL*, apoiado pelo Icaic e pelo INA, sob a coordenação das pesquisadoras Dra. Nancy Berthier (Université Paris-Sorbonne - Paris IV) e Dra. Camila Arêas (Université de Réunion/França). A iniciativa do grupo resultará em um livro cujo capítulo sobre o Vietnã é um substrato da presente tese; a obra coletiva será lançada na França em 2022. Ao longo de 2020, as muitas trocas realizadas

---

<sup>4</sup> Vale destacar que a escolha pelo *Noticiero* se deve à pesquisa de Cristina Beskow. A autora havia acabado de defender sua tese, em 2016, na qual um dos capítulos é dedicado à análise de edições do *NIL*. Foi ela, pessoalmente, quem nos informou sobre a restauração da coleção, apontando para o rico objeto de pesquisa ainda a ser explorado.

com colegas pesquisadores da América Latina e da Europa se mostraram fundamentais para o desenvolvimento da investigação.

### **As trilhas cubanas no Vietnã**

A hipótese de trabalho, que é a aposta central desta tese, é de que a representação do Vietnã no *Noticiero Icaic Latinoamericano* acontece a partir de dois regimes poéticos, aqui denominados de *monumentalizante* e *mimetizante*, que ora se justapõe, ora se entrecruza. Em suma, a luta de resistência dos vietnamitas não cumpre apenas a função de informar os cubanos sobre o curso da Guerra, mas também de produzir efeitos que os levem a um engajamento pela imitação dos atos heroicos dos vietnamitas frente ao inimigo comum, os Estados Unidos. Paralelamente, os *Noticieros* edificam “monumentos em celulóide”<sup>5</sup> da luta internacionalista e anti-imperialista dos povos subalternizados, apontando para um passado triunfante e um porvir promissor marcado pela emancipação dos povos do Terceiro Mundo diante do Império.

No primeiro capítulo, apresentamos um panorama histórico dos primeiros anos da Revolução Cubana, momento em que o *Noticiero Icaic* foi criado. Concomitantemente, trazemos uma breve descrição dos principais marcos da Guerra do Vietnã e o impacto do conflito na produção de um imaginário em torno do heroísmo vietnamita dentro do universo midiático cubano na década de 1960. Outro aspecto importante também presente neste capítulo é uma cartografia geral do *NIL* sobre o Vietnã, na qual são identificados os principais temas abordados pelo cinejornal no decorrer dos anos em torno do país indochinês. O contexto histórico fornece subsídios para compreendermos a dimensão das coberturas do *NIL* sobre o Vietnã e, ao mesmo tempo, poderemos balizar o que seria o apreciador modelo do *Noticiero Icaic Latinoamericano* nos anos de 1960 e 1970. Noutras palavras, buscamos compreender a qual público o cinejornal se dirigia e como pretendia produzir engajamento através das representações heroicas dos vietnamitas em face das agressões dos EUA.

A partir do segundo capítulo, iniciamos propriamente o estudo das trilhas sonoras do *Noticiero*. Na primeira seção dedicada às análises, o escrutínio se volta para as canções dedicadas ao líder comunista Ho Chi Minh, considerado o pai da República Socialista do Vietnã. Com esse intuito, foram mapeadas as aparições de Tio Ho<sup>6</sup> no cinejornal ao longo dos

---

<sup>5</sup> Noção que vem sendo desenvolvida pela historiadora francesa Nancy Berthier para designar estratégias de criação de monumentos a partir de obras cinematográficas. A autora vem desenvolvendo o conceito em artigo sobre Fidel Castro em livro sobre o *Noticiero* ainda inédito.

<sup>6</sup> Modo como os vietnamitas se referiam a Ho Chi Minh.



30 anos de circulação do noticiário e as canções a ele dedicadas que soam nas reportagens. Em seguida, investigamos como as canções a ele dedicadas atuam na programação de efeitos dentro do *Noticiero* no sentido de produzir identificação do público cubano com a luta vietnamita e, por conseguinte, produzir o engajamento dos cubanos na retórica anti-imperialista propagada pela Revolução.

O terceiro capítulo, por sua vez, dedicamos ao estudo da voz de Fidel Castro nas reportagens sobre o Vietnã no *Noticiero Icaic Latinoamericano*. Desde os primeiros anos do *Noticiero Icaic*, a voz de Fidel Castro tinha especial destaque no cinejornal. Interessa compreender como a voz de Fidel Castro vai incorporando valor simbólico durante a década de 1960, e como as características da voz que, na maioria das vezes, é extraída de discursos públicos do líder revolucionário, colaboram para a edificação, ao longo dos anos, de um monumento sonoro-imagético da luta anti-imperialista dos cubanos.

O quarto e último capítulo se concentra na análise do *Noticiero* 444. A edição faz um paralelo entre o assalto ao Palácio Presidencial de Havana, em 1957, e a Ofensiva do Tet no Vietnã do Sul, em 1968. Antes de adentrar propriamente à análise, apontamos para determinados padrões nos usos de ruídos nas reportagens sobre o Vietnã de uma maneira geral. Em seguida, cartografamos todas as cinerreportagens que, durante a década de 1960, abordaram os dois acontecimentos históricos, destacando como a ruídosidade opera no interior da poética sonora dos excertos. O capítulo se encerra com a análise do *NIL* n° 444, propriamente dito, levando em consideração como a expressão sônica dialoga com as passagens do noticiário fílmico que aborda os dois eventos históricos.

Encerramos a tese tecendo algumas considerações sobre seus possíveis desdobramentos. Entendemos que, diante de um corpus tão amplo, os resultados encontrados nas análises poderão servir como um quadro referencial para futuros estudos de edições do *Noticiero* que abordem outros temas que não o Vietnã. Assim, as canções, vozes e ruídos que analisamos poderão ser serializadas e comparadas com extratos do *Noticiero* que tratem de outros tópicos.

## 2 UMA ENCRUZILHADA ENTRE AS TRILHAS HO CHI MINH, JOSÉ MARTÍ E FIDEL CASTRO

Em 1889, José Martí publicou, nos Estados Unidos, a revista *La Edad de Oro*, voltada para o público infantojuvenil. O quarto e último volume saiu com o texto *Un paseo por la tierra de los Anamitas*, conto que apresenta uma civilização da longínqua Ásia, explorada pelos franceses que, naquele momento, colonizavam a Indochina. O território de Anam, onde vivia o povo da fábula, ficava entre o que seria, em meados do século XX, parte da República Democrática do Vietnã, ao norte, e da República do Vietnã, ao sul. Tal passagem da vasta obra martiniana é retomada na década de 1960, quando Cuba, engajada nas lutas de libertação do Terceiro Mundo, passou a ter uma relação mais estreita com os vietnamitas, que lutavam pela reunificação do território e a retirada dos estadunidenses e aliados da Indochina, como trataremos neste capítulo.

Em *Con Martí por La Edad de Oro* (2018), livro infanto-juvenil de Yudeiny Fernández e Ángel Velazco voltado para o público infantil, retoma-se trechos das clássicas histórias de Martí. Além de extratos dos textos originais, acrescentou-se informações sobre os contextos em que se passa cada uma das narrativas, comentários sobre os temas abordados e jogos educativos para crianças. Em uma seção dedicada a *Un paseo por la tierra de los anamitas*, somos informados sobre as parcerias de Cuba e Vietnã. O curioso é que os apontamentos já dizem respeito à Cuba após a Revolução, capítulo da história da Ilha que se inicia mais de seis décadas após o lançamento do livro de Martí. Entre os momentos de destaque apresentados no livro, está a ajuda de Cuba, com treinamento profissional e mão de obra especializada, para a reconstrução da trilha Ho Chi Minh na década de 1970, rede de caminhos passando pelo Laos e Camboja por onde os guerrilheiros norte-vietnamitas atravessavam para lutar e transportar mantimentos para o Vietnã do Sul. O interesse em tornar vivo este momento de colaboração mútua entre os dois países é simbólico quando se pensa no internacionalismo da luta revolucionária terceiro-mundista na segunda metade do século XX. Nos primeiros anos após o triunfo da Revolução Cubana, os esforços em se estabelecer nexos entre as histórias dos vietnamitas e dos cubanos já aparecia nas telas de cinema do país caribenho.

Em meados do ano de 1960, apenas um ano e meio após o triunfo revolucionário, o *Noticiero Icaic Latinoamericano* passava a integrar a programação dos cinemas cubanos. O cinejornal foi um importante instrumento em favor da criação de uma nova subjetividade cubana cujo internacionalismo e o anti-imperialismo são apresentados como valores

essenciais do “homem novo”. Paralelo ao lançamento do noticiário cinematográfico, cresciam os conflitos no sudeste asiático. De um lado, as forças comunistas, associadas à República Democrática do Vietnã reivindicavam a retirada dos EUA do Vietnã do Sul e a reunificação do país, que havia sido dividido em 1954 após a guerra franco-vietnamita. Do outro, os EUA apoiavam a República do Vietnã no afã de conter o avanço do comunismo na Indochina. Concomitantemente, Cuba declararia o caráter socialista da Revolução em 1961, tornando as relações bilaterais com os EUA ainda mais acirradas do que já vinha sendo. A diplomacia entre os dois países americanos já vinha se desgastando dadas as reformas econômicas do regime revolucionário que afetava empresas estadunidenses. A geopolítica da Guerra Fria se plasmava na dualidade apresentada no *Noticiero* que, de maneira geral, denunciava os abusos dos EUA e, ao mesmo tempo, declarava solidariedade às forças anti-EUA, se colocando como coparticipes de uma mesma Guerra.

Este capítulo oferece um panorama geral deste período para compreendermos como o *NIL* modula imagens e sons relacionados ao Vietnã e à Cuba nas décadas de 1960 e 1970, engendrando uma poética internacionalista e anti-imperialista na sua “infodramaturgia”. Como nosso interesse central nos capítulos subsequentes é ater-nos às estratégias poéticas concernentes às trilhas sonoras do cinejornal, faremos uma digressão para pensar como a rádio, antes do cinema, passa a ser um instrumento de propaganda ideológica que compõe a “paleta sonora” da Revolução, como afirma Dylon Robbins (2019).

## 2.1 A atmosfera sonora da Revolução

Em 26 de julho de 1953, Fidel Castro liderou 160 insurgentes na tomada dos quartéis de Moncada, em Santiago de Cuba, no intuito de convocar uma insurreição popular contra o ditador Fulgencio Batista que havia ascendido ao poder, mais uma vez<sup>7</sup>, depois de um golpe de estado em 1952. A operação falhou e os rebeldes terminaram com 61 baixas. Castro, e outros membros do movimento foram presos e, menos de dois anos depois, soltos e anistiados. A partir do incidente, criou-se o Movimento 26 de julho (M-26-7) que protagonizou a Revolução menos de seis anos após a sublevação. As revoltas ganham um novo fôlego em dezembro de 1956, quando 81 rebeldes, mais uma vez liderados por Fidel Castro, que havia saído da prisão um ano antes, partiram no iate Granma da península de Yucatán, no México, para a região oriental de Cuba, a fim de tomar o poder e estabelecer um

---

<sup>7</sup> Fulgencio Batista foi presidente cubano eleito entre 1940 e 1944. Em 1952, ascendeu mais uma vez ao poder por meio de um golpe, sendo derrubado pela Revolução em 1959.

novo estado de coisas no país antilhano. Antes do triunfal 1º de janeiro de 1959, quando o ditador Fulgencio Batista fugiu do país e os revolucionários ocuparam todo o país anunciando a vitória como um novo capítulo da história cubana, alastrou-se pelo território cubano focos de guerrilha no campo e nas cidades.

A percepção de que o sucesso das lutas não ficaria apenas a cargo dos fuzis já era pautada entre os membros do M-26-7 antes do triunfo da Revolução. Em carta enviada à guerrilheira Melba Hernández, em agosto de 1955, disse Fidel Castro (apud PASQUALINO, 2016, p. 27): “La propaganda es vital. Sin propaganda no es posible movilizar a las masas, y sin movilización de las masas, no hay Revolución”. O cinema ainda não era uma ferramenta da qual os guerrilheiros dispunham para mobilizar a população, embora já existisse o desejo de utilizá-lo, havendo, até mesmo, registros cinematográficos da guerrilha feitos por terceiros. Houve um ensaio, que nem mesmo chegou a ser uma tentativa, de se registrar a saída dos guerrilheiros do México rumo a Cuba. Um dos rebeldes do *Granma*, René Rodríguez, tinha uma câmera para filmar a expedição, mas teve de penhorar o equipamento antes de se aventurar nas águas do caribe em direção ao Oriente cubano<sup>8</sup>. Já no meio da guerrilha, os rebeldes foram registrados pelas lentes e microfone de Eduardo Hernández, Guayo, do cinejornal *Noticuba*. Na ocasião, Che Guevara demonstra entusiasmo diante da possibilidade de se comunicar com os cubanos<sup>9</sup>. Diz o comandante:

Ya son 16 meses que hemos estado en la Sierra Maestra. Han venido periodistas de muchas partes del mundo y están preocupados de la parte, digamos, anecdótica de esta guerra de guerrilha. Hoy, aprovecho la oportunidad de la visita de un periodista cubano para dar al pueblo de Cuba el primer saludo que tuvo la oportunidad de dar (transcrição nossa).

As imagens que comprovam que os guerrilheiros estavam vivos e empenhados pelo triunfo da Revolução circulavam ainda por mediador, "un periodista cubano", que não se ocupava apenas dos aspectos anedóticos do levante. Não obstante, os rebeldes, já no princípio de 1958, tinham controle sobre uma ferramenta fundamental para mobilizar as massas: as ondas do rádio. Em sua dissertação, intitulada *A Radio Rebelde como arma de guerrilha na Revolución Cubana* (2016), Beatriz Pasqualino apresenta um panorama das estratégias de comunicação do M-26-7 para impulsionar a sociedade cubana em direção à Revolução entre 1953 e 1959. Segundo a autora, foram muitas as publicações clandestinas e emissões de rádio usadas no esforço de sensibilizar a sociedade cubana para apoiar a Revolução. Em meio a panfletos, jornais e boletins de apoio à Revolução, estavam o *Vanguardia Obrera*, *Revolución*, *Sierra Maestra* e *El Cubano* (PASQUALINO, 2016, p. 20). Contudo, foram as

<sup>8</sup> Segundo relato de Raul Castro na edição 1000 do *NIL*, estreada em 20 de dezembro de 1980.

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vdjy4h2ILbM>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

ondas da Radio Rebelde uma das principais ferramentas de integração entre os militantes que se distribuía entre a *Sierra* e o *Llano*<sup>10</sup>. Em 24 de fevereiro de 1958, a primeira emissão da rádio iria ao ar diretamente da Sierra Maestra, cadeia de montanhas onde se instalou o comando da guerrilha. A emissora foi uma iniciativa de Che Guevara, que defendia a importância dos meios de comunicação na prática da guerrilha. No manual *La Guerra de Guerrillas*, publicado em 1960, Guevara traça diretrizes para a resistência armada na América Latina e considera o rádio um instrumento fundamental na agitação política:

La propaganda que será más efectiva, a pesar de todo, la que se hará sentir más libremente en todo el ámbito nacional y la que llegará a la razón y a los sentimientos del pueblo, es la oral por radio. La radio es un elemento de extraordinaria importancia. En los momentos en que la fiebre bélica está más o menos palpitante en cada uno de los miembros de una región o de un país, la palabra inspiradora, inflamada, aumenta esa misma fiebre y la impone en cada uno de los futuros combatientes. Explica, enseña, enardece, determina en amigos y enemigos sus posiciones futuras. Sin embargo la radio debe regirse por el principio fundamental de la propaganda popular, que es la verdad; es preferible decir la verdad, pequeña en cuanto a dimensiones efectistas, que una gran mentira cargada de oropel. En radio se deben dar, sobre todo, noticias vivas, de combates, encuentros de todo tipo, asesinatos cometidos por la represión y, además, orientaciones doctrinales, enseñanzas prácticas a la población civil, y de vez en cuando discursos de los jefes de la revolución. (GUEVARA, 2000, p. 25 de 33).<sup>11</sup>

As palavras do comandante argentino deixam claro que o alcance do rádio como suporte tecnológico ultrapassa o aspecto semântico do conteúdo por ele difundido. Quando defende o uso de discurso “inflamado” para aumentar a “febre bélica”, ele sublinha a importância de atentar para a prosódia, a fim de que a fala das lideranças guerrilheiras tenha maior impacto sobre os ouvintes. Na Radio Rebelde, as nuances relativas ao uso do som para criação de uma atmosfera de resistência ao regime de Batista não se limitavam à propagação de discursos dos agentes engajados nas sublevações que se espalhavam pelo país antilhano; o uso de canções populares já era deliberadamente pensado para motivar a população a apoiar e a se engajar na luta. Ainda durante o ano de 1958, foi criado, a pedido de Fidel Castro (PASQUALINO, 2016), o Quinteto Rebelde, grupo musical formado por camponeses da região da Sierra Maestra, que tocava durante a programação da Rádio. Segundo Eugenio Medina, um dos integrantes do conjunto, o próprio Castro orientou sobre qual deveria ser o teor das músicas a serem compostas. Diz Medina (apud PASQUALINO, 2016, p. 136): “Fidel

<sup>10</sup> Segundo Beatriz Pasqualino (2016, p. 46), “[...] Os militantes do M-26-7 tinham duas frentes de atuação no país: a guerrilha e o llano (plano, em português), como eles chamam a atuação de resistência urbana fora da Sierra Maestra (local onde se concentrava o Exército Rebelde)”.

<sup>11</sup> Trata-se de edição digitalizada disponível em: <<https://b-ok.cc/book/1395503/6aa83b>>. Acesso em: 19 dez. 2019.

dijo 'mira, estuvo muy bien la música pero hace falta que ustedes vayan creando números musicales y que sean capaces de desmoralizar a Batista, a los soldados y a alegrar al Ejército Rebelde". Ao final da campanha guerrilheira, a Radio Rebelde estava conectada em uma cadeia de 32 rádios, denominada Cadena de la Libertad, formada por emissoras criadas pelas colunas guerrilheiras – na medida que avançavam e tomavam o poder nas cidades do país –, além de rádios latino-americanas que apoiavam a Revolução do exterior.

As canções seguiriam agitando os insurgentes durante o ano de 1958, seja o *Himno Invasor*, tema composto durante a Guerra de Independência (1895-1903) por Enrique Loynaz del Castillo, que abria as emissões da rádio, seja a *Marcha al 26 de Julio*, de Augustín Díaz Cartaya, que viria a se tornar, posteriormente, a vinheta de abertura do *Noticiero Icaic Latinoamericano*. Ao mesmo tempo, muitas canções populares ganharam um significado político em meio aos conflitos em curso no país (MOORE, 2006, p. 30). É o caso da ranchera mexicana *La cama de piedra* (Cuco Sánchez), a cubana *Clave a Martí*<sup>12</sup> e o tema infantil *El ratoncito Miguel* (Félix Caignet). Em meio a este repertório musical, chama atenção o caráter subversivo que adquire a canção *Mamá, son de la loma*, composta na década de 1920 por Miguel Matamoros. No período da guerrilha, o tema chegou a ser proibido de ser executado nas rádios pelo regime de Fulgencio Batista por ser associado às transmissões da “Radio Rebelde”. Como podemos observar, não há na canção nenhuma alusão à política. Diz a letra:

Mamá yo quiero saber de donde son los cantantes  
que los encuentro muy galantes  
y los quiero conocer  
con su trova fascinante que me la quiero aprender  
¿de donde serán? ay mamá.  
¿serán de La Habana?  
¿serán de Santiago?  
tierra soberana  
son de la loma y cantan en el llano ya verás... tu verás  
mamá ellos son de la loma  
mamá ellos cantan en el llano  
mamá ellos son de la loma  
mira mamá ellos cantan en el llano  
mamá ellos son de la loma  
¿de donde serán? ay...

Contudo, estas palavras seriam ressignificadas, ganhando uma dimensão política, por apresentarem elementos livremente associados ao momento histórico da guerrilha (1956-

---

<sup>12</sup> Segundo artigo de Francisca Lopez, publicado no portal Trabajadores, a origem da música não é consensual. Mais informações disponíveis em: <<http://www.trabajadores.cu/2014/10/21/la-clave-marti-una-expresion-colectiva/>>. Acesso em: 27 mar. 2020.

1959). No novo sentido que foi dado à canção, o eu-lírico seria o povo cubano, ávido por conhecer de perto os guerrilheiros da Serra (cantantes de *la loma*) que agitam as cidades (que “cantan en el llano”) com as mensagens emitidas pela Radio Rebelde. Assim, no alvorecer de 1959, os “galantes” barbudos marcharam pela Ilha "cantando" um novo tempo de profundas transformações sociais.

Todavia, após a vitória da guerrilha, ao tomar o poder do Estado, o novo regime se ocuparia em sofisticar os aparatos de propaganda para manter a chama da Revolução acesa e conquistar o apoio popular para realizar as transformações almejadas. Para Joshua Malitsky (2013), no seu estudo comparativo entre o cinema cubano e o soviético nos primeiros anos de Revolução,

Os períodos imediatamente após as revoluções são frequentemente carregados de energia artística e experimentação criativa. Lideranças industriais, acadêmicos, críticos e artistas debatem o valor e o papel da prática artística em uma nova sociedade. Eles negociam suas próprias teorias estéticas com a política do partido vitorioso e buscam se expressar mesmo com recursos escassos. (MALITSKY, 2013, p. 2, tradução nossa).<sup>13</sup>

Além do rádio, que já era uma mídia experimentada e massificada no transcurso do processo de tomada do poder, o governo revolucionário investiu no cinema a partir de 1959. Menos de três meses após a ascensão do novo regime, foi criado o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (Icaic)<sup>14</sup>, órgão que seria responsável por gerir toda a cadeia de realização cinematográfica, da produção ao lançamento dos filmes. Dentro do novo organismo, que pensaria uma nova sensibilidade para o “homem novo”, nasceria o *Noticiero Icaic Latinoamericano*.

---

<sup>13</sup> No original: “Periods immediately following revolutions are often charged with artistic energy and creative experimentation. Industrial leaders, scholars, critics, and artists debate the value and role of artistic practice in a new society. They negotiate their own aesthetic theories with the politics of the victorious party and seek access to scant resources.”

<sup>14</sup> O Icaic foi criado pela Lei nº 169, de 24 de março de 1959.

## 2.2 Icaic: para um novo cinema, um novo Instituto

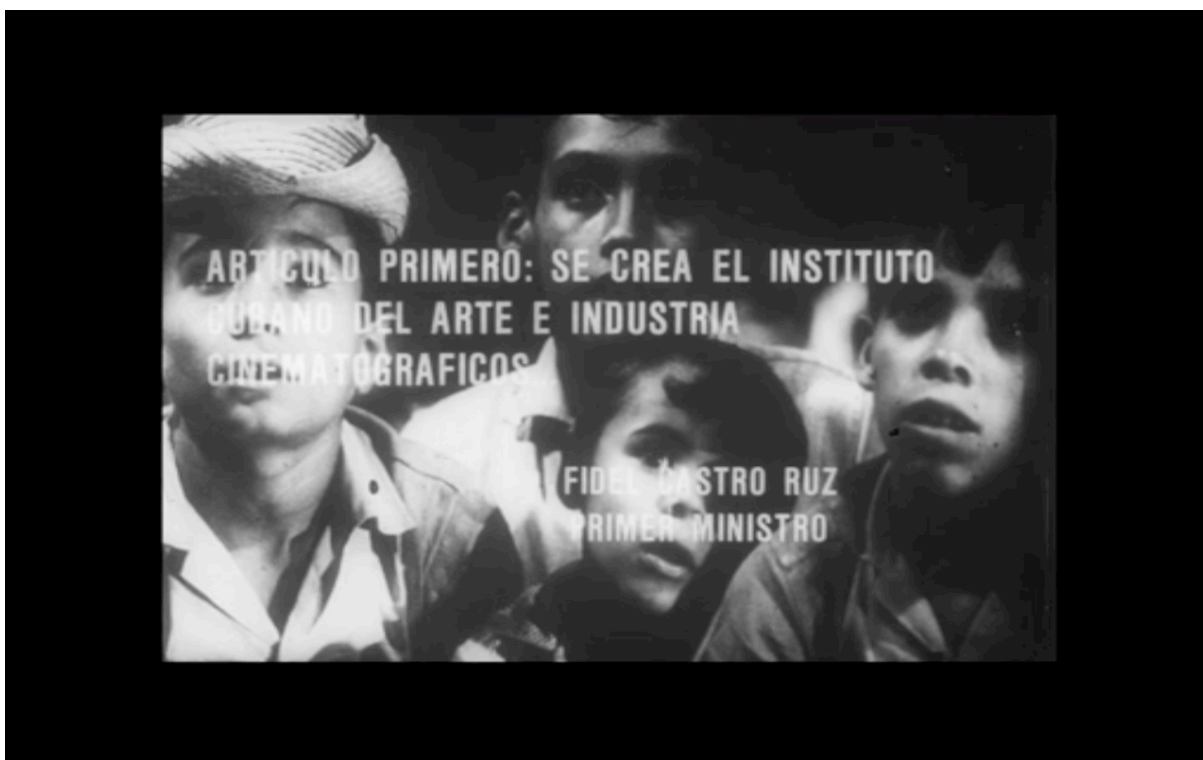


Figura 1 - Fotograma da edição 910 sobre os 20 anos do Icaic. Fonte: Cinemateca de Cuba.

No dia 24 de março de 1959, menos de 85 dias após a Revolução, foi criado o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (Icaic), através da Lei nº. 169, a primeira iniciativa cultural do governo revolucionário. Diante da necessidade de se engajar a população nas reformas sociais e políticas almejadas pelo novo regime, o cinema, estando entre as principais expressões massivas de seu tempo, era uma ferramenta privilegiada para formar sujeitos comprometidos com o novo projeto de país. Ainda no preâmbulo da lei citada, o caráter humanista da Revolução é destacado e o cinema é posto como uma ferramenta importante para a transmissão desses valores:

Por cuanto: Nuestra historia, verdadera epopeya de la libertad, reúne desde la formación del espíritu nacional y los albores de la lucha por la independencia hasta los días más recientes una verdadera cantera de temas y héroes capaces reencarnar en la pantalla, y hacer de nuestro cine fuente de inspiración revolucionaria, de cultura e información<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2008/08/15/ley-no-169-de-creacion-del-Icaic/>> Acesso em: 29 mar. 2020.



No dia 21 de março de 1979, o *Noticiero Icaic* comemorou, na sua edição 910 (Figura 1), os 20 anos de fundação do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (Icaic). As imagens iniciais da edição, que funcionam como um prólogo, mostram cenas da Revolução registradas e difundidas pelo Instituto nos seus 20 anos de funcionamento. A sequência finaliza com um fotograma congelado do documentário *Por primera vez*<sup>16</sup> (Cuba, 1969), de Octavio Cortázar, e, sobreposto à imagem, o primeiro artigo da Lei n° 169 que criou o Icaic. O olhar atento das crianças, no filme de Cortázar, exprime a descoberta do cinema que, na ocasião, assistiram pela primeira vez. A edição do *Noticiero* mostra o propósito do Instituto se cumprindo duas décadas após sua inauguração, isto é, popularizar os bens culturais e, ao mesmo tempo, fazer do cinema um veículo para a propaganda revolucionária.

O governo revolucionário instalado encontrou uma infraestrutura de produção e um vasto parque exibidor que foram, então, apropriados no novo projeto de país. O Icaic, por exemplo, foi estruturado a partir da nacionalização dos Estúdios Biltmore, que haviam sido construídos em Havana com a pretensão de ser o maior complexo de produção cinematográfica da América Latina. Além disso, em janeiro de 1959, o país contava com mais de 400 salas de cinema em funcionamento (VILLAÇA, 2010, p. 62).

Villaça (2010, p. 42) resume as palavras de Alfredo Guevara, então presidente do Icaic, publicadas em artigo de 1961, no jornal *Lunes de la Revolución*, sobre as metas do Instituto: "[...] aprimorar a qualidade dos filmes nacionais, atingir o grande público e reeducar os gostos das massas no sentido estético e ideológico". A autora destaca que a memória oficial considerava insignificante o que foi realizado na Ilha antes de 1959. No entanto, como destaca Villaça (2010, p. 60), autores como Juan Antonio Garcia Borrero contrariam a tese de que o Icaic tenha fundado a cinematografia nacional, pois, desde muito antes, já se fazia cinema na Ilha. O tomo I da *Bitácora de Cine Cubano* (2018), almanaque organizado pela Cinemateca de Cuba, mostra que a cronologia do cinema em Cuba é inaugurada em 1897, quando houve as primeiras filmagens e projeções no país com a chegada do Cinematógrafo Lumière, e segue, nas décadas seguintes, com uma vasta produção de documentários e ficções. É fato que este mercado era dominado por distribuidoras estadunidenses e, conseqüentemente, também as telas não escapavam à hegemonia hollywoodiana. Entretanto, na Resolução n° 2868, de 10 de maio de 1961, editada pelo Ministério de Recuperación de Bienes Malversados, nacionalizaram-se as distribuidoras norte-americanas, cujas estruturas passaram a formar a

---

<sup>16</sup> Curta-metragem, de 1969, dirigido por Octavio Cortázar. O filme trata da ação do Cine-móvil, unidades volantes de projeção cinematográfica que foi uma das primeiras ações do Instituto para levar a arte cinematográfica para todos os rincões de Cuba.

Distribuidora Nacional de Películas. Este acontecimento é tema da edição 49 do NIL (Figura 2), estreada em 15 de maio de 1961.



Figura 2 - Nota intitulada Distribuidora de Veneno da edição 49 do NIL. Fonte: INA.fr.

O quadro inicial do Icaic foi formado, principalmente, pelos antigos integrantes da Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, órgão do Partido Socialista Popular. Entre as atividades do grupo, existia um cineclube do qual participava Alfredo Guevara, que seria nomeado presidente do Icaic quando da criação do Instituto. Além de Guevara, eram membros da Nuestro Tiempo o compositor Leo Brouwer, os cineastas Júlio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea e Santiago Álvarez, e mais outros aficionados em cinema em Havana. Espinosa e Alea eram os únicos integrantes da primeira geração do Instituto que tiveram uma formação acadêmica em cinema, tendo estudado no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. Diferente dos colegas, Santiago Álvarez iniciou sua carreira cinematográfica quando foi trabalhar no Icaic.

A atuação do Icaic no campo cinematográfico cubano supera as atividades relacionadas à cadeia produtiva. Além de centralizar a produção, distribuição e exibição em todo o país, o Instituto promoveu a universalização do acesso ao cinema, através do barateamento dos preços dos ingressos e de iniciativas itinerantes como o cine-móvil. Ao mesmo tempo, investiu na formação de um público qualificado através dos cine-fóruns, onde

se viam e debatiam obras, e na publicação da *Revista Cine Cubano*, que viria a ser um dos mais importantes periódicos especializados do continente. A partir da expressão cinematográfica, surgiram outras iniciativas no Instituto, como o Grupo de Experimentación Sonora do Icaic (GESI) e a produção de design gráfico de cartazes. O GESI consistiu num laboratório de experimentação musical, dirigido por Leo Brouwer, que viria a revelar dois dos principais cancionistas da Cuba pós-revolucionária: Pablo Milanés e Silvio Rodríguez. Já as artes gráficas de Cuba ficaram famosas pelos cartazes – políticos e de cinema – produzidos por artistas como Alfredo Rostgaard, Eduardo Muñoz Bachs e René Mederos<sup>17</sup>.

Dada a sua importância na esfera cultural, o Icaic foi uma espécie de Ministério da Cultura até o ano 1976, quando a pasta foi criada. Assim, o diretor do Instituto tinha *status* de ministro de estado. A princípio, o Icaic era vinculado ao Ministério da Educação, e seu diretor, Alfredo Guevara<sup>18</sup>, participava ativamente das reuniões governamentais e na articulação de políticas culturais no país (VILLAÇA, 2010, p. 43). Juntamente com o Instituto, o governo revolucionário criou uma série de instituições para fomentar a cultura na Ilha, tais como: a Casa de las Américas (1959), a Escuela Nacional de Artes (1961) e o Instituto Cubano de Radiodifusión (1962).

Em meio às intensas transformações que Cuba experimentava, ganhou força o dito *cinema-urgente*, como eram denominados os documentários e o cinejornal engajados dirigidos por Santiago Álvarez. Os filmes se destacam pela montagem rápida de materiais que se assemelhavam à estética *agitprop* soviética<sup>19</sup>, estando as temáticas relacionadas com questões geopolíticas, principalmente com as lutas de libertação dos povos do Terceiro Mundo.

Nesse cenário, nasce o *Noticiero Icaic Latinoamericano* como uma plataforma de exibição das *actualidades* cubanas e *internacionales*. O *NIL* iria para as salas de projeção de

---

<sup>17</sup> Segundo o texto de apresentação do livro *El cartel de la Revolución*, organizado por Damián Viñuela e José A. Menéndez, a crítica internacional demonstrou interesse pelas artes gráficas cubanas já 1970 com a publicação do livro *The art of Revolución*, de Dugald Stermer, com ensaio introdutório de Susan Sontag. Em Cuba, as três principais instituições produtoras de cartazes era o departamento de propaganda do Partido Comunista de Cuba (PCC), a Organização de Solidariedade com os Povos de Ásia, África e América Latina (Ospaaal) e o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (I CAIC).

<sup>18</sup> Diretor do Icaic entre 1959 e 1982. Posteriormente, voltou a dirigir o Instituto entre 1991 e 2013, quando faleceu.

<sup>19</sup> Em 1920, o Partido Comunista Soviético criou o Departamento de Agitação e Propaganda. O órgão compreendia a arte como uma ferramenta de agitação política destinado a todos os setores da sociedade: operários, camponeses, estudantes e intelectuais. Dentre os cineastas ligados a esta tendência, destaca-se Dziga Vertov (1896-1954). O cinema de Santiago Álvarez, muito embora não adote esta denominação, se constitui de uma poética muito semelhante aos filmes do *agitprop*, pois concebem a expressão cinematográfica como um instrumento de mobilização política que não dissimula suas intenções propagandísticas. A pesquisadora argentina Gabriela Bustos (2018) reivindica a dominação de cinema de *agitprop* para Santiago Álvarez. O próprio Álvarez, entretanto, nega ter havido uma apropriação direta da estética vertoviana nas suas entrevistas, como na que concedeu a Amir Labaki (1994) para o livro *O olho da Revolução*.

Cuba, pela primeira vez, no dia 6 de junho de 1960, e lançaria sua última edição no dia 7 de julho de 1990, tendo sido dirigido quase na totalidade deste período por Santiago Álvarez<sup>20</sup>. Esta tese não trata de autoria, porém, cientes da centralidade de Santiago Álvarez no cinejornal, faremos uma pequena digressão para apresentar a trajetória do cineasta e as implicações da sua biografia no corpus aqui estudado.

### **2.3 Santiago Álvarez, olhos e o ouvidos do NIL**

Santiago Álvarez nasceu em Havana, em 1919. Jovem, em meados da década de 1930, ainda nos estudos secundários, começou a apresentar um programa de rádio na capital cubana. Seis anos mais tarde, iniciou os estudos de medicina na Universidad de La Habana, abandonando-os um ano depois por não ter condições de custear sua formação. Em 1938, com apenas 19 anos, migrou para os Estados Unidos, onde trabalhou como mineiro, lavador de pratos e vendedor de roupas femininas (LABAKI, 1994). Pouco mais de três anos depois, os EUA entraram na Segunda Guerra Mundial e Álvarez retornou a Cuba, pois, por convicção, só entraria no conflito se fosse pelo exército cubano, o que não aconteceu. A experiência de “bracero” no país vizinho impactaria profundamente a sua formação política, o que, segundo o documentarista, teria feito dele um comunista quando retornou a Cuba (LABAKI, 1994). De volta à terra natal, Álvarez dirigiu uma revista sindical de uma companhia de seguros e apresentou um programa de rádio em uma emissora em que comprava uma faixa da programação aos domingos. Em 1946, filiou-se ao Partido Socialista Popular (PSP), partido que reunia comunistas em seus quadros, tendo em vista que o PCC, Partido Comunista de Cuba, encontrava-se na ilegalidade naquele momento. Foi somente em 1951 que Álvarez começou a trabalhar como arquivista de música da rádio, sendo responsável por criar um catálogo de temas para ser utilizado na musicalização das radionovelas cubanas, acercando-se do trabalho que viria a desenvolver depois, quando passou a musicalizar suas películas. Antes mesmo do final da década de cinquenta, durante a ditadura de Batista, saiu exilado do país, acusado de colocar uma bomba na sede da CMQ-TV, retornando para Cuba logo após o triunfo da Revolução.

---

<sup>20</sup> O crédito de diretor do *NIL* é dado para Santiago Álvarez, pela primeira vez, na edição 105, estreada no dia 11 de junho de 1962. Alfredo Guevara assina todos os números anteriores. No entanto, em entrevista para Amir Labaki (1994, p. 41-42), o cineasta afirma ter dirigido desde a primeira edição, mas, por questões burocráticas, Guevara assinou a direção nos dois anos iniciais. A partir do fim da década de 1960, Santiago Álvarez passa a se dedicar mais aos documentários. Outros diretores passam a dirigir o programa, mas a direção geral segue sob a responsabilidade de Álvarez.

Santiago Álvarez esteve entre os fundadores do Icaic, mesmo sem experiência prévia no campo do cinema. Começou a carreira de cineasta aos 40 anos de idade, início mais tardio que o dos jovens que ocuparam postos no Icaic quando do surgimento do Instituto. Em 6 de junho de 1960, estreou como diretor do *Noticiero*, ainda que seu nome não tenha sido creditado. O exercício de entregar um filme por semana com 10 minutos de duração foi a grande escola de realização do cubano. No ano seguinte, realizou dois dos seus primeiros documentários, ainda em parceria com colegas mais experientes. Os referidos curtas documentais foram *Escambray* e *Muerte al Invasor*, codirigidos, respectivamente, por Jorge Fraga e Tomás Gutiérrez Alea. Ambas as produções tratam de movimentos contrarrevolucionários patrocinados pela CIA no intuito de destituir Fidel Castro do poder e frear as reformas sociais que vinham sendo feitas na Revolução. Álvarez se revelou, ao longo de sua carreira, um profícuo realizador. Segundo Ignacio Dávila (2014), Álvarez dirigiu mais de 500 cinejornais, dos quais 30 ganharam uma versão ampliada em forma de documentário, além de ter dirigido 84 documentários independentes, um longa-metragem e um curta ficcional.

Sobre o uso do som, é interessante o relato que Álvarez faz sobre a edição 142 do *Noticiero Icaic Latinoamericano*, lançada em 25 de fevereiro de 1963. O documentarista afirma que uma experimentação na trilha sonora marcaria profundamente a sua percepção do uso da música no cinema. Nesse número, o *Noticiero* cobriu a morte de Bartolomé Maximiliano Moré, ou simplesmente, Benny Moré, grande ídolo da música cubana nas décadas de 1950 e 1960, muito admirado por Álvarez. O cineasta se valeu de canções alegres, imortalizadas pelo líder da Banda Gigante, para musicalizar o funeral do artista. O contraste entre as lágrimas dos fãs que se despediam do compositor e as melodias em tom maior e arranjos dançantes era uma metáfora audiovisual da imortalidade de Moré, que seguia vivo no coração dos cubanos. A composição audiovisual foi, para o diretor, uma grande descoberta sobre os aspectos expressivos da música na arte cinematográfica. Em entrevista a Rebeca Chávez (apud LABAKI, 1994, p. 50), disse o cineasta: “Vejo ali pela primeira vez a transferência de meus sentimentos para o cinema. Vejo a linguagem do cinema servindo para expressar-me. Vejo minha emotividade refletida”.

Como cronista da Revolução, Santiago Álvarez viajou por todo o mundo registrando as lutas de libertação das antigas colônias da Ásia e da África e os avanços do campo socialista, transmitindo para os cubanos a mensagem de que não estavam sozinhos na luta contra o Imperialismo. Na década de 1960, enquanto a Revolução Cubana se consolidava, nos anos conhecidos como heroicos, as guerrilhas no Vietnã passaram a servir de exemplo para os

defensores da luta armada, como via de combate à intromissão dos EUA nos países periféricos. Santiago Álvarez assumiu o protagonismo, entre os cineastas cubanos, na construção da crônica dos conflitos no sudeste asiático, para onde viajou quinze vezes (BUSTOS, 2018, p. 21). Além dos Noticieros dedicados ao país de Ho Chi Minh, que passam de uma centena, Álvarez dirigiu nove filmes que tratam do Vietnã, conforme artigo de Roberto Fernández Retamar, publicado na edição 149 da revista *Cine Cubano*. São eles: *Solidaridad Cuba y Vietnam* (1965); *La escalada del Chantaje* (1967); *L.B.J.* (1968); *79 Primaveras* (1969); *Los Cuatro Puentes* (1974); *Abril de Vietnam en el Año del Gato* (1975); *Los Dragones de Ha-Long* (1976); *Sobre el problema fronterizo entre Kampuchea y Vietnam* (1978); *Tengo fe en ti* (1979).

Além da obra de Santiago Álvarez, outros cineastas cubanos também dedicaram filmes ao país indochinês como é o caso de Miguel Fleitas, que assinou *Relatos de Estudiantes Vietnamitas* (1970), *De abril a septiembre* (1973), *Diques de Vietnam* (1973) e *Allá Lejos* (1976); de Sérgio Giral, com *La Muerte de J. Jones* (1966); de Miguel Torres, com *XXX Aniversário de la independencia de Vietnam* (1975); de Humberto Solás, com *Crear dos, tres...* (1970); e do trio formado por Julio Garcias Espinosa, Miguel Torres, Roberto Fernández Retamar, que realizaram *Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial* (1970) (FERNÁNDEZ RETAMAR, 2000). A extensa filmografia cubana sobre o Vietnã demonstra a importância simbólica do país asiático como exemplo de resistência ao imperialismo que deveriam ter os cubanos. Dentro deste contexto, durante as décadas de 1960 e 1970, a luta em favor da reunificação do Vietnã foi um tema recorrente no *Noticiero ICAIC Latinoamericano*.

#### 2.4 *Noticiero Icaic Latinoamericano: um mundo além do Malecón*<sup>21</sup>



Figura 3 - Cartelas iniciais da primeira edição do NIL. Fonte: Cinemateca de Cuba.

Em Cuba, o primeiro noticiário filmico, o *Suprem Film*, estreou nas salas de cinema em 1924, ainda sem som sincrônico e, até o início de 1960, circularam dezenas de títulos nas

<sup>21</sup> Literalmente, em espanhol, *malecón* é como se denomina o calçadão da orla. Em Havana, o Malecón é um ponto turístico e, de alguma maneira, é uma marca arquitetônica da condição de ilha do país caribenho.

salas de cinema<sup>22</sup>. Como gênero, o cinejornal começa a ganhar forma nas primeiras décadas do século XX. A França seria um dos primeiros países a lançar noticiários cinematográficos com o *Pathé-Journal* e o *Gaumont-Actualités* em 1909 e 1910, respectivamente. Em 1911, a Pathé entraria no mercado anglófono, nos EUA e no Reino Unido, com o *Pathé Gazette* (DARIN, 2004). Na América Latina, também circularam programas noticiosos nas salas de cinema desde o período silencioso. Com o advento do som, alguns títulos ganharam destaque no continente, tais como o *Sucesos Argentinos* (1938-1972) e o *Cine-jornal Brasileiro* (1939-1942). Os cinejornais informavam os espectadores com notícias ilustradas por imagens do mundo.

A partir de 6 de junho de 1960, uma novidade ocuparia as telas de cinema cubana, o *Noticiero Icaic Latinoamericano* (Figura 3). Segundo Ignacio Dávila (2014, l. 1436), o *Noticiero* tinha como missão “[...] difundir las reformas, las decisiones políticas y los posicionamientos ideológicos de la Revolución y, en general, los imagináneos sociales ligados a ella”. Estes imaginários sociais carregavam um viés internacionalista. As reportagens, de maneira geral, salientavam o engajamento de Cuba nas lutas de libertação dos povos oprimidos pelo imperialismo e o avanço do socialismo ao redor do mundo. Assim, o programa corroborava com um discurso que as transformações profundas empreendidas pela Revolução cubana não era um caso único na geopolítica global. Em entrevista para a pesquisadora Mayra Álvarez, Alfredo Guevara deixa claro que o internacionalismo já era um anseio presente na concepção do *NIL*, quando já se projetava um programa que: “[...] no es un noticiero sólo para Cuba, la Revolución cubana es una revolución internacionalista, solidaria”. (ÁLVAREZ, 2012, p. 56). E completa:

El internacionalismo del *Noticiero* no fue solo para con América Latina, fue tercermundista también; y también ahí se escribieron páginas de gloria, porque el *Noticiero* estuvo en Viet Nam por ejemplo, en Viet Nam bajo las

<sup>22</sup> Segundo Paulo Paranaguá (2003, p. 35): “[...] *Suprem Film* (1924), *Actualidades Habaneras* (1924), *Noticiero OK* (1925), *Santiagueras* (Santiago de Cuba, 1925), *Noticiero Liberty* (1929-1933), y la efervescencia del periodo sonoro y sucesivas alianzas, con el *Noticiero Royal News* (1933-1941, semanal a partir de 1938), [...] *Noticiero Periódico Hoy* (vinculado al diário comunista, 1938), *Noticiero Ecos Nacionales* (1939-1942), *Noticiero Cinematográfico Cubano CMQ El Crisol: La Noticia del Dia* (Manuel Alonso asociado a la radioemisora CMQ y a um diário, 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), *Notiario América* (Manuel Alonso, 1944), *Noticiero Nacional RHC-Cadena Azul* (Manuel Alono, 1944), *Noticiero América-El País* (Manuel Alonso, 1944), *Noticiero Selecciones* (1944), *Noticiero Latinoamericano CMQ Diario de la Marina* (1944), *Noticiero Cinematográfico Cuba* (1945-1948), *Noticiero Habana* (1945), *Noticiero Guinero* (provincia de La Habana, 1946), *Noticiero P.N.P.* (1947), *Noticiero Pan American News* (1949), *Cineperiódico* (1950-1959), *Noticiero Deportivo* (1950), *El Camagueyano* (Camaguey, 1950), *Noticuba* (1954-1959), *Noticiero Norte* (1954-1955), *Noticiero Cuba Color* (1954-1959) y *Boletín Deportivo Cinematográfico* (1958).”

bombas, no en Viet Nam después del triunfo, y de ahí salieron reportajes y documentales de primera magnitud. (ÁLVAREZ, 2012, p. 57).

Quando entrou em circulação, o *Noticiero* circulava com outros cinejornais, como *El Nacional*, *El Noticiero América* e *Noticiero Naticolor* (LABAKI, 1994, p. 38). Contudo, o processo de estatização das empresas foi tornando os cinejornais cada vez mais inviáveis pela falta de anunciantes<sup>23</sup>. Ainda no início da década de 1960, os demais noticiários cinematográficos foram estatizados e o *NIL* passou a ser o único produto jornalístico em exibição nas telas cubanas. Até 1990, quando saiu de circulação, foram realizadas 1493 edições do *Noticiero*. Cada edição tinha em média 10 minutos, com esporádicas edições especiais que ultrapassaram esta marca. O cinejornal compunha, geralmente, um programa acompanhado de um documentário de curta-metragem e um longa ficcional, ambos apresentados na mesma sessão.

Da 1<sup>a</sup> até a 104<sup>a</sup> edição, a direção do *Noticiero Icaic Latinoamericano* era creditada a Alfredo Guevara. As cartelas de abertura da edição 105, lançada em 11 de junho de 1962, trarão pela primeira vez Santiago Álvarez como diretor. O próprio diretor afirma, em entrevista para Amir Labaki (1994), que, desde a primeira edição, foi ele o responsável pelo cinejornal, no entanto, entendeu-se naquele período que o *Noticiero* deveria ser assinado por Alfredo Guevara. Segundo a pesquisadora Gabriela Bustos (2018, p. 180-181):

En la etapa inicial comprendida entre 1960 y 1969 Álvarez realiza el 83,5 por ciento de su producción noticiosa. Un conjunto de 478 realizaciones que en el decênio siguiente disminuyen a 83 y a 11 en el ciclo productivo de los años ochenta. El último noticiero que realiza en el año 1986, es el nro. 1.296 y devino en un documental ampliado: *un docunoticiero*.

A partir da década de 1970, Álvarez se dedicaria mais aos documentários, e outros diretores, como Daniel Díaz Torres, Fernando Pérez e Manolo Pérez, passariam a dirigir o programa com mais frequência, tendo o aval de Santiago Álvarez como diretor-geral.

Os *Noticieros* tinham uma tiragem limitada que não atendia a todo o parque exibidor do país de uma só vez. Segundo Mayra Álvarez (2012), em 1960, a primeira edição teve apenas quatorze cópias, mas houve edições lançadas com até 60 cópias que circularam nos cinemas da ilha. Dada a dificuldade de circulação, para não se perder a atualidade dos temas abordados nas matérias do *NIL*, tiravam-se todas as marcas temporais do acontecimento.

<sup>23</sup> Segundo artigo de Emmanuel Vincenot (2014), o último noticiero cinematográfico a ser nacionalizado e integrado ao Icaic foi o Cineperiódico, dirigido por José Guerra Alemán, que circularia até 1961. Disponível em < <https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/cineperiodico-la-otra-memoria-filmada-de-la-revolucion-cubana-319274>> Acesso: 21 mai. 2021.



Ademais, segundo Dávila (2014, l. 1574, *ebook*): “La función del *Noticiero* no sería informar de eventos recientes y desconocidos, sino que aportar una reflexión emotiva y militante sobre asuntos ya sabidos”. Assim, muito do que se mostrava atendia mais a demandas ideológicas, no sentido de engajar os cubanos nas lutas defendidas pela Revolução, do que servia como plataforma noticiosa *stricto sensu*. O engajamento internacionalista e anti-imperialista, por exemplo, era uma necessidade urgente da Revolução que – paralelamente à fortuna teórica dos escritos de José Martí e da literatura marxista-leninista, nas quais o internacionalismo é uma das tônicas –, precisava estabelecer parcerias comerciais com outros países, dadas as perdas financeiras provocadas pelos primeiros prejuízos provocados pelo embargo econômico imposto pelos EUA a partir de 1960 e, por outro lado, pela necessidade de se manter uma soberania em relação à URSS. Dessa maneira, o cinema se tornava um meio estratégico para envolver os cubanos nas articulações transnacionais do pequeno estado insular caribenho com o mundo.

Após a dissolução do campo socialista, no início da década de 1990, a realização do *NIL* foi inviabilizada pela crise econômica que se instalou, período em que 85% do comércio exterior da ilha era com os países socialistas. Com o fim da União Soviética e a transição de grande parte dos antigos países socialistas para uma economia de mercado, muitos dos itens básicos para o pleno funcionamento da economia deixaram de chegar aos portos cubanos. Além de alimentos, medicamentos e peças de vestuário, outros produtos que eram comprados dos antigos parceiros comerciais, como a película *ORWO*, fabricada na antiga República Democrática da Alemanha e com a qual se filmava o *Noticiero*, não chegaram mais a Cuba e o *NIL* deixou de circular (CASAUS, 2012).

## **2.5 O Internacionalismo no *Noticiero Icaic Latinoamericano***

Segundo Richard Harris (2009), o internacionalismo cubano se fundamenta em duas matrizes principais: o leninismo-marxismo e os independentistas do século XIX. Em linhas gerais, o pensamento anti-imperialista leninista-marxista defende a libertação do ser humano a partir de uma aliança da classe trabalhadora para além das fronteiras nacionais, pois uma vez que o proletariado controlasse os meios de produção, estaria liberto da exploração capitalista e teria mais tempo livre para cultivar o espírito, ideal que só seria plenamente possível se esta união fosse em escala planetária. Ao mesmo tempo, os ideais anti-imperialistas e de integração latino-americana de Antonio Maceo, Simón Bolívar e, principalmente, de José Martí exerceram muita influência nos revolucionários do Movimento 26 de Julho. O avanço

do poder estadunidense nas ex-colônias hispano-americanas já era visto como uma ameaça por Martí, considerado pelos cubanos como o Herói Nacional ou apóstolo da independência.

Já no século XX, o apoio dos Estados Unidos à Guerra de Independência de Cuba contra a Espanha resultou em uma posterior dependência do vizinho do Norte. A emenda Platt<sup>24</sup>, de 1903, deu plenos direitos aos Estados Unidos de intervir na política local quando julgassem necessário, fazendo de Cuba um protetorado estadunidense. No decorrer da primeira metade do século XX, os Estados Unidos passaram a controlar diversos setores da economia cubana, como, por exemplo, a produção açucareira, da qual eram também os principais compradores. Após a Revolução, com a desapropriação e a estatização de propriedades norte-americanas em Cuba, a relação entre os dois países foi se acirrando, até o rompimento das relações diplomáticas em 1961. Em abril daquele ano, os EUA treinaram uma milícia formada por cubanos exilados com a missão de tomar o poder na ilha e assassinar Fidel Castro. A batalha de Playa Girón, como ficou conhecido o embate para os cubanos, durou menos de 72 horas, com a vitória do exército cubano. No dia 15 de abril, Fidel Castro declarou o caráter socialista da Revolução, o que fez estreitar as relações entre a ilha e a União Soviética.

No entanto, como destaca Luiz Alberto Moniz Bandeira (2009), os soviéticos que, historicamente, direcionavam o apoio a partidos políticos leninistas-marxistas de sólida trajetória, tinham reservas em relação aos rebeldes cubanos. Contudo, o processo de reformas que a URSS passava naquele momento, dada as revelações feitas por Nikita Kruchev sobre as atrocidades cometidas no período stalinista, fez com que os dirigentes da União Soviética apoiassem a Revolução Cubana.

No ano seguinte a adesão de Cuba ao socialismo, em outubro de 1962, o serviço de inteligência estadunidense descobriu, em território cubano, uma instalação de mísseis soviéticos apontados para os Estados Unidos<sup>25</sup>. O episódio provocou uma grande crise entre as duas maiores potências da época. A negociação entre URSS e EUA se deu sem a participação de Cuba, que queria reivindicar o fechamento da base de Guantánamo que os estadunidenses mantinham no leste da ilha desde 1903. A ausência de representantes cubanos na negociação desencadeou uma crise entre o pequeno país antilhano e o gigante euroasiático. Num primeiro momento, a alternativa encontrada por parte dos cubanos foi estreitar os

---

<sup>24</sup> Dispositivo legal imposto pelos Estados Unidos, presente na primeira constituição, como recompensa ao apoio dado na Guerra de Independência contra os espanhóis (1891-1903). A emenda comprometeria a soberania do novo país, visto que dava aos EUA poderes de intervenção nas políticas locais.

<sup>25</sup> Aviva Chomsky (2015) faz uma revisão historiográfica da Crise dos Mísseis já apresentando as reinterpretações históricas que houve após a publicização dos documentos oficiais da época.

vínculos políticos e econômicos com países da Ásia, da África e da América Latina, os quais, assim como Cuba, há pouco tinham se tornado independentes e se sentiam lesados pelos abusos dos imperialistas. Contudo, a reaproximação com a URSS foi inevitável, dada a urgência de encontrar parceiros comerciais após o embargo econômico imposto pelos EUA<sup>26</sup>.

Paralelamente à reaproximação com a União Soviética, o governo cubano começou a se articular com a rede de solidariedade que vinha se formando entre os países recém-independentes da África e da Ásia. O marco inicial dessas articulações antecede o triunfo da Revolução. A Conferência de Bandung, em 1955, reuniu 29 delegações africanas e asiáticas, ocasião em que foi criada a Organização de Solidariedade dos Povos Afro-Asiáticos (Ospaa). Dois anos mais tarde, a organização voltaria a se reunir no Cairo. Somente em 1963, na Conferência de Conacri, realizada na República da Guiné, as delegações latino-americanas foram convidadas a participar das discussões. Contudo, foi apenas em 1965, no encontro realizado em Acra, em Gana, que se chegou à conclusão de que os países latino-americanos deveriam ter representações efetivas na rede de solidariedade internacional. Nesse momento, começou-se a articular o próximo encontro, que aconteceria em Havana, dada a posição estratégica de Cuba e seu governo de esquerda no continente americano (BARCIA, 2009).

Entre 3 e 15 de janeiro de 1966, a capital cubana sediou a I Conferência de Solidariedade com os Povos da Ásia, África e América Latina, ou, simplesmente, Conferência Tricontinental. O evento foi bem mais amplo que o de Bandung, pois reuniu 82 delegações dos três continentes. A agenda tricontinentalista incluía apoio militar e diplomático entre os países filiados à luta contra o inimigo comum: o imperialismo ianque. Na ocasião, foi criada a Organização de Solidariedade com os Povos da Ásia, África e América Latina (Ospaaal) e a Organização Latino-americana de Solidariedade (Olas). Segundo Manuel Barcia (2009, p. 213, tradução nossa),

A Conferência Tricontinental de Havana significou nova direção para a luta anti-imperialista em todo o mundo. Pela primeira vez, um grande número de movimentos dos três continentes representados ofereceu uma frente comum de luta contra o imperialismo dos EUA em todo o mundo. Já de saída, o encontro levou a um aumento no número de movimentos guerrilheiros, particularmente na África e na América Latina.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> O embargo econômico se inicia em 1960, com o decreto assinado pelo presidente Dwight Eisenhower. É importante destacar que o bloqueio se dá de uma forma processual e, durante as seis décadas de Revolução cubana, passou por diferentes etapas.

<sup>27</sup> No original: “The Tricontinental Conference of Havana signified new direction for the anti-imperialist struggle worldwide. For the first time ever a large number of movements from the three represented continents offered a common front to engage US imperialism across the world. In the first instance the meeting led to an increase in the number of guerrilla movements, particularly in Africa and Latin America”.

A partir de abril de 1966, a Ospaal começou a publicar o *Boletín Tricontinental*, que, segundo Anne Garland Mahler (2018), se tornaria um dos grandes suportes teóricos do radicalismo de esquerda no mundo durante a Guerra Fria. O periódico era distribuído para organizações apoiadoras da Revolução em todo o mundo. Além das análises de conjuntura assinadas por lideranças e intelectuais progressistas de todas as latitudes, o boletim trazia, em cada edição, um cartaz que abordava temas relacionados com a agenda de lutas tricontinentalista, como a resistência vietnamita, as guerras de libertação das colônias africanas e a luta pelos direitos civis da população afro-americana. Mahler (2018) defende que a propaganda ideológica da Tricontinental se valia de imagens de afrodescendentes como um signo de resistência global contra as mazelas do imperialismo. Quando se enquadravam as lutas pelos direitos civis no Sul do Estados Unidos, a revista denunciava a opressão e as marcas do imperialismo no seio do próprio império. *Now!* (1965), curta de Santiago Álvarez, exemplifica bem o discurso tricontinentalista que, segundo Mahler, tem como marca a desterritorialização das noções de poder e resistência. Ao expor a violência aos negros nos EUA, o filme depõe contra os efeitos maléficos do poder no seio do próprio império, diferente das teorias pós-coloniais que expõem a relação entre hegemonia e resistência a partir de um recorte geográfico descrito pelos termos centro e periferia. Se o poder é global, não existe o fora dele, assim, resistência deve acontecer em todo o mundo a partir de redes de solidariedade internacionais, assim concebe o pensamento tricontinental.

Embora Anne Mahler defina o tricontinentalismo como uma corrente de pensamento internacionalista e como nesta pesquisa tratamos do mesmo período histórico, optamos por utilizar o termo internacionalismo e seus derivados para tratar das articulações internacionais em proveito da solidariedade entre os povos contra o Imperialismo. A escolha nos parece mais adequada, pois nomeia de forma mais abrangente uma utopia de solidariedade entre os povos, e, no caso, entre Cuba e Vietnã, estas trocas precedem a Conferência de 1966 e se prolongam até os dias de hoje.

A adesão a políticas internacionalistas, segundo Richard Harris (2009), foi de fundamental importância para a manutenção do processo revolucionário, mesmo após a extinção da URSS. Nas palavras do autor,

Desde 1959, o governo cubano criou uma rede internacional sem precedentes de relações com estados, organizações intergovernamentais, organizações não-governamentais e movimentos sociais progressistas em todo o mundo. Além disso, sustentou esta teia notável, apesar dos esforços

contínuos do país mais poderoso da história da humanidade - os Estados Unidos da América - para isolá-la e derrotá-la. Durante o último meio século, o regime socialista de Cuba sobreviveu a uma invasão militar, um implacável bloqueio econômico, comercial e financeiro, uma variedade de medidas secretas (incontáveis atos de sabotagem, tentativas de assassinato contra seus líderes etc.), e uma constante guerra midiática, tudo organizado e dirigido pelo governo dos EUA. (HARRIS, 2009, p. 27, tradução nossa).<sup>28</sup>

As raízes internacionalistas cubanas se evidenciam no adjetivo que compõe o nome do *Noticiero*, “latinoamericano”. Segundo Dávila (2014), em consonância com Harris, o gentílico do título do *Noticiero* está diretamente relacionado à sobrevivência da Revolução. Diante do assédio constante dos EUA, era estratégico fortalecer as relações comerciais e políticas com os vizinhos latino-americanos. As três primeiras edições do *Noticiero* narram, exatamente, uma viagem do então presidente da República de Cuba, Osvaldo Dorticós<sup>29</sup>, pelos países da América Latina. Paralelamente aos temas latino-americanistas, na segunda edição já aparece também uma matéria de pouco mais de dois minutos sobre uma apresentação da Ópera de Pequim em Havana. E, na terceira, uma nota sobre uma missão comercial cubana na URSS. O tema das lutas de libertação colonial, muito caro aos anseios revolucionários, aparece pela primeira vez na edição 5, lançada no dia 4 de julho de 1960.

No artigo “O Socialismo e o homem em Cuba”, publicado no semanário uruguaio *Marcha* em 1965, Che Guevara defende o internacionalismo como um traço do “homem novo”, o novo modelo de conduta humana que a Revolução teria o dever de ajudar a criar. Guevara defendia que os “instrumentos de mobilização de massas”, como o cinema, seriam ferramentas indispensáveis neste momento. O *NIL* já era um desses instrumentos de construção do futuro neste momento. E o caráter internacionalista do *Noticiero*, também era entendido por Guevara como princípio moral e uma estratégia de sobrevivência para a Revolução, conforme ele afirma no artigo:

O revolucionário, motor ideológico da revolução dentro do seu partido, se consome nessa atividade contínua que não tem fim senão na morte, a menos que a construção se consiga à escala mundial. Se o seu afã revolucionário

---

<sup>28</sup> No original: “Since 1959, the Cuban government has created an unparalleled international web of relations with states, intergovernmental organizations, non-governmental organizations, and progressive social movements around the world. Moreover, it has sustained this remarkable web despite the continuing efforts to isolate and defeat it by the most powerful state in the history of humanity—the United States of America. Over the past half century, Cuba’s socialist regime has survived a military invasion, an unrelenting economic, commercial, and financial blockade, a variety of covert measures (countless acts of sabotage, assassination attempts on its leaders, and so on), and an ongoing propaganda war, all organized and directed by the U.S. government”.

<sup>29</sup> Osvaldo Dorticós Torrado foi presidente da República de Cuba entre 1959 e 1976. Fidel Castro, durante esse período, ocupou o cargo de primeiro ministro. Em 1976, com a nova constituição, foi extinto o posto de premiê e Castro ocupa a posição de presidente no lugar de Dorticós.

esfria, uma vez realizadas as tarefas mais prementes à escala local, e esquece o internacionalismo proletário, a revolução que dirige deixa de ser uma força impulsora e afunda-se numa sonolência confortável, aproveitada pelos nossos inimigos irreconciliáveis, o imperialismo, que ganha terreno. O internacionalismo proletário é um dever, mas é também uma necessidade revolucionária. Assim educamos nosso povo. (GUEVARA, 2009b, p. 70).

Joshua Malinsky (2013) afirma que Santiago Álvarez estava muito afinado com o pensamento de Che Guevara e de Fidel Castro no que concerne ao papel da Revolução na criação do “homem novo”. A partir de meados da década de 1960, o cineasta procura produzir uma forte aproximação entre a identidade cubana e a dos países aliados. A partir de 1967, com a morte de Che Chevara, os vietnamitas e o guerrilheiro, tanto nos filmes de Álvarez quanto no discurso de Castro, são representados como modelos para luta anti-imperialista.

Assim, durante os trinta anos de circulação, o Vietnã aparece em pelo menos 166 edições do *Noticiero Icaic Latinoamericano*, o que corresponde a cerca de 11% de todos os noticiários produzidos. As emissões sobre o tema foram mais presentes na segunda metade da década de 1960, com o aumento da presença bélica estadunidense no sudeste asiático, e se mantiveram constantes até meados da década seguinte com a vitória dos comunistas. A resistência do Vietnã ao imperialismo passa a ser um paradigma para os movimentos de libertação do Terceiro Mundo, o que inspirou a propaganda e a práxis guerrilheira internacionalista na África, Ásia e América Latina.

## 2.6 A resistência vietnamita

As raízes dos conflitos no Vietnã do século XX estão no colonialismo europeu na Ásia. Em 1858, a França iniciou o processo de colonização da Indochina, região localizada no sudeste asiático, formada por Laos, Camboja e Vietnã. Quase três décadas depois, em 1887, os franceses incorporaram toda a região em seu império, formando assim a Indochina Francesa. Os abusos do poder colonial começaram a gerar uma série de insatisfações o que levou à organização de movimentos, de orientações ideológicas distintas, visando a libertação da região. Entre as décadas de 1920 e 1930, a luta contra o domínio francês começa a ganhar força. Nesse contexto, destaca-se a figura de Nguyen Sinh Cung, que seria imortalizado pelo pseudônimo de Ho Chi Minh, ao se tornar um ícone da resistência anti-imperialista. Segundo Paulo Visentini (2008, l. 258-264, *ebook*),

O ponto de partida da longa luta de libertação nacional e de revolução foi o engajamento militante de intelectuais pequeno-burgueses (classe média baixa) e de alguns operários e camponeses. Nesse sentido, a biografia política de Nguyen Sinh Cung (o futuro Nguyen Ai Quoc e, depois, Ho Chi Minh) é exemplar. Encontrando-se como trabalhador na França no fim da Primeira Guerra Mundial, seu nacionalismo é influenciado pelos acontecimentos políticos da época. Ingressa na SFIO (o Partido Socialista Francês) e acompanha sua ala esquerda na fundação do Partido Comunista Francês (PCF). Suas divergências sobre a questão colonial levam-no a afastar-se do PCF e transferir-se para Moscou, onde adere à Terceira Internacional, ou Internacional Comunista (Komintern). Torna-se um jornalista combativo e um importante quadro da Komintern.

“Tio Ho”, como ficaria conhecido futuramente pelos vietnamitas, foi uma das lideranças responsáveis pela fundação do Partido Comunista da Indochina, em 1930, entidade que também agregava representações do Camboja e do Laos.

Entretanto, o evento chave na configuração geopolítica da Indochina foi a Segunda Guerra Mundial. No intervalo entre 1939 e 1975, o Vietnã foi ocupado pelo Japão e foi palco de duas grandes guerras, contra os franceses (1945-1954) e contra os Estados Unidos e aliados (1955-1975). Esses conflitos tiveram grande impacto nos povos periféricos por representar um triunfo anticolonial e, ao mesmo tempo, uma revolução socialista (VINSENTINI, 2008).

Em 1940, quando os nazistas ocuparam a França, os japoneses dominaram o Vietnã aproveitando-se do vácuo de poder nas colônias francesas, dada a invasão nazista na França de então. Os franceses permaneceram no território, contudo, o governo ficou a cargo do império nipônico. Um ano depois, o Partido Comunista da Indochina, apoiado pelos Estados Unidos e pelo Partido Nacionalista Chinês (Kuomintang), fundou a Liga pela Independência

do Vietnã, ou Viet Minh. A princípio, o grupo era formado apenas por comunistas. Entretanto, a insatisfação com os abusos promovidos pelos japoneses e franceses atraíram nacionalistas de orientações ideológicas distintas. A rendição do Japão na Segunda Guerra Mundial, em 1945, somada à insatisfação generalizada dos vietnamitas com os abusos dos franceses, provocou revoltas que culminaram na Proclamação da Independência, em 2 de setembro, da República Democrática do Vietnã, sendo Ho Chi Minh o primeiro-ministro.

Com o fim do conflito mundial, tem-se início o desenho de uma nova configuração no sistema mundo, na qual, EUA e URSS, as duas grandes potências aliadas na luta contra o avanço do nazismo, passam a disputar o controle político global. A República Democrática do Vietnã começa a se formar dentro deste cenário da chamada Guerra Fria, recorrendo aos soviéticos como principais aliados. Os Estados Unidos, em face da possibilidade de avanço do campo socialista pelo sudeste asiático, passam a apoiar a vontade dos franceses de reerguer o poder colonial na Indochina.

A Primeira Guerra da Indochina, contra os franceses, foi deflagrada em 1945. Os vietnamitas resistiram à superioridade bélica militar dos franceses através de lutas de guerrilha comandadas pelo Viet Minh. Após 1949, com a Revolução Chinesa, o Vietnã passou a contar com um aliado a mais. Os conflitos se prolongaram até 1954, quando os vietnamitas venceram os franceses na batalha de Dien Bien Phu. Os franceses se retiraram da Indochina e foi convocada a Conferência de Genebra, que aconteceu entre os meses de abril e julho de 1954. Na ocasião, as grandes potências mundiais assinaram acordos sob o pretexto de restabelecer a paz mundial. Os EUA, no entanto, mantiveram-se contrários aos acordos. De imediato, declarou-se o cessar fogo no Laos, Camboja e Vietnã. O território vietnamita, dada a bipartição que marcou a Guerra Fria, foi dividido em dois pelo paralelo 17N. O norte ficou sob o comando do Viet Minh, liderado por Ho Chi Minh, e o Sul sob o governo do antigo imperador Bao Dai, e o comando do primeiro ministro Ngo Dinh Diem, mas sob forte influência estadunidense. Ficou determinado que, até julho de 1956, seriam realizadas novas eleições quando se definiria o novo governo do Vietnã unificado, coisa que nunca aconteceu. Era certa a vitória de Ho Chi Minh, e os Estados Unidos temiam que o comunismo se espalhasse na região através de um "efeito dominó", conjuntura que fez aumentar a ingerência dos norte-americanos na região.

Em 1955, os EUA organizaram um plebiscito no Vietnã do Sul. Ngo Dinh Diem deixou de ser primeiro-ministro e passou a presidente. O governo de Diem foi marcado por extrema repressão, corrupção e medidas que fugiam ao controle dos aliados da América do Norte. Em contraposição ao estado de coisas no Vietnã do Sul, foi criada a Frente Nacional



para a Libertação do Vietnã do Sul (FNL), em 1960, grupo rebelde apoiado pelo Vietnã do Norte, que seria batizado pelos norte-americanos de Vietcongs<sup>30</sup>. Os rebeldes arregimentaram voluntários contrários ao governo sul-vietnamita para promover ações guerrilheiras em proveito da reunificação do país e para expulsar os estadunidenses. A série de revoltas que se seguiram, bem como a insatisfação dos EUA, levaram a um golpe de estado contra Ngo Dinh Diem em 1963. O Vietnã do Sul entrou em uma grande instabilidade política e sofreu uma série de golpes seguidos até a ascensão de Cao Ky (1965-1967), e, posteriormente Nguyen Van Thieu (1967-1975), que se manteve no poder até semanas antes da tomada de Saigon pelos comunistas do Norte em abril de 1975.

O envolvimento formal dos americanos na Guerra – mesmo que não tenham oficialmente entrado em beligerância, mas se definido apenas como apoiadores do Vietnã do Sul – se deu a partir do suposto ataque do Destroier USS do exército estadunidense no Golfo de Tonkin, área acima do paralelo 17, em agosto de 1964. Os EUA acusaram os norte-vietnamitas, embora sem nunca ter sido comprovado, de terem atacado o navio com três lanchas. O pretexto foi usado pelos EUA que promoveram os primeiros ataques aéreos no território norte-vietnamita, que persistiram até 1973.

O Exército norte-vietnamita e a FNL se valeram da superioridade numérica, do fervor ideológico anti-EUA e dos abusos dos governos sul-vietnamitas para atacar o inimigo. Diferente dos adversários que contavam com o que havia de mais avançado em tecnologia bélica, os indochineses se valiam de táticas de guerrilha, apostando no desgaste moral lento e gradual do inimigo. Embora os números apontem para perdas humanas muito superiores no lado dos norte-vietnamitas, o fato é que as táticas guerrilheiras alcançaram o objetivo final dos comunistas de reunificar o país.

A Guerra do Vietnã entrou para a história pela cobertura midiática ampla sem precedentes. A exposição do desenrolar dos fatos na Indochina favoreceu o apoio da opinião pública à causa dos norte-vietnamitas e da FNL. As mortes e sequelas produzidas nos milhões de jovens norte-americanos que participaram do conflito, somada à falta de uma resolução rápida prometida pelo governo estadunidense, levaram a uma forte e crescente oposição da opinião pública mundial à Guerra.

As mesmas estratégias guerrilheiras dos vietnamitas serviram de exemplo para os movimentos de libertação dos países da Ásia, África e América Latina que, entre as décadas

---

<sup>30</sup> A designação quer dizer, literalmente, comunistas vietnamitas. A nomeação tinha a função de depreciar os guerrilheiros, porém, diferente do que se passava nas Américas, o comunismo não era uma denominação pejorativa no Vietnã.

de 1950 e 1970, lutavam contra o colonialismo, o neocolonialismo e o imperialismo. Um exemplo interessante de como o Vietnã impactou Cuba está no filme *Longe do Vietnã* (Direção coletiva<sup>31</sup>. *Loin du Vietnam*. França, 1967), um manifesto de solidariedade ao povo vietnamita. Na obra, há um depoimento de Fidel Castro em que demonstra a afinidade dos dirigentes da Revolução cubana com as táticas guerrilheiras do povo do sudeste asiático e aponta a luta armada como a única saída possível para o Terceiro Mundo. Diz Castro:

Sobre la cuestión acerca de la lucha armada, único camino para la liberación, lo que puedo responder es que, por lo menos en la condición de nuestro país, en nuestra opinión, en condición de la inmensa mayoría de los países de América Latina, no hay otro camino que la lucha armada. Y esa parece ser también la situación en otros países de Asia y África. En general, el imperialismo cuenta con todos los medios aliados con las oligarquías de todos los países para impedir el triunfo democrático de la Revolución. Tiene atado al pueblo en una especie de nódulo gordiano que solo puede quebrarse mediante el camino de la lucha armada. Pero el camino de la lucha armada no es el camino que han escogido los revolucionarios sino el camino que los opresores han impuesto a los pueblos. Y los pueblos, entonces, tienen dos alternativas: doblegarse o luchar. Y luchar de la única forma que se puede llegar a vencer al enemigo que tiene más recursos económicos y técnicos. La guerrilla significa el empleo de los recursos del terreno y, sobretudo, el empleo de los recursos sociales de un pueblo para superar las ventajas que los enemigos poseen en recursos técnicos y económicos. El guerrillero mediante una táctica hábil muy flexible, mediante la explotación al máximo de todas las ventajas del terreno, mediante la movilización de los recursos sociales de los sectores que son mayoritarios en la población, que son sectores explotados, obrero y campesino. Inspirados en una causa justa, inspirados en un factor moral muy poderoso que los hacen capaz de soportar privaciones, de adaptarse a condiciones de vida más difíciles, toma ese camino que es el único camino para lograr un objetivo revolucionario. Eso fue lo que nosotros hicimos para poder hacer todo lo que hoy estamos haciendo en nuestro país, para poder llenar esas montañas de carretera, para poder crear las condiciones de vida decorosas para el pueblo, para erradicar la ignorancia, para desarrollar en todos los órdenes a nuestro pueblo fue necesario. Lo hicimos y ahora estamos haciendo eso. Al mismo tiempo, nos preparamos para defender lo que estamos haciendo. Sabemos que ningún país en las condiciones que ha creado el imperialismo de hoy se puede sentir seguro. Por eso tiene que trabajar en dos sentidos. En un sentido creador para llevar a cabo la hora de la Revolución y en un sentido también defensivo, preparándose para afrontar cualquier situación de peligro o agresión al país<sup>32</sup>. (Trecho do filme, transcrição nossa)

O endosso de Fidel Castro às lutas de guerrilha no Vietnã vai ao encontro às mensagens veiculadas nas artes, nas mídias e na política cubanas nos anos de 1960, como trataremos em seguida. Dessa maneira, engendrou-se pouco a pouco um vasto imaginário

<sup>31</sup> Chris Marker coordenou o projeto que contou com a colaboração de Joris Ivens, Claude Lelouch, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Alain Resnais e William Klein.

<sup>32</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ly\\_rc\\_kZqCg](https://www.youtube.com/watch?v=ly_rc_kZqCg)>. Acesso em: 24 mar. 2020.

sobre o heroísmo vietnamita. Entre os efeitos presumidos destas diferentes expressões, estava a promoção da solidariedade internacionalista no povo cubano para com os vietnamitas e os povos oprimidos pelo imperialismo.

## 2.7 O imaginário vietnamita em Cuba

A construção de uma subjetividade internacionalista a partir do *NIL*, na primeira década da Revolução, passa pela difusão de imagens de um Vietnã heroico que lutava pela reunificação de seu território e contra a ingerência da máquina de guerra do imperialismo estadunidense que ocupava o então Vietnã do Sul. Nesse período, o noticiário fílmico apresentou aos cubanos o conflito, apoiando abertamente a causa norte-vietnamita e denunciando o caráter perverso do governo "yanqui" na Indochina. A evolução do conflito entre o "Davi oriental" e o "Golias ocidental" é exibida em telas cubanas desde o princípio da década de 1960 e meados da década de 1970. A metáfora bíblica é explícita na edição 323, lançada em 29 de agosto de 1966, em que Carlos Puebla y sus Tradicionales interpretam a canção *Davi y Goliath* em homenagem aos 21 anos da República Democrática do Vietnã. Diz a letra:

Los yanquis son grandullones  
Parecidos a gigantes  
Algunos como elefantes  
Pero no tienen corazones

Los vietnamitas son pequeñitos  
Son pequeñitos, sí!  
Pero con unos corazones  
Así de grandes así, así de grandes así

[...]

Los yanquis tienen aviones  
Y los tienen por millares  
Y academias militares  
Pero no tienen corazones

[...]

O arranjo composto por violão, três<sup>33</sup>, marímbula e maracas, assim como os versos cantados por Puebla, acompanhado pelo coro do seu conjunto, incorporam elementos da música campesina da Ilha e evidenciam a qual o público que o cinejornal é endereçado: os cubanos. Tal qual o Quinteto Rebelde que, através das canções que tocavam na Radio Rebelde para engajar os compatriotas nas lutas de Guerrilha nos anos de 1950, Carlos Puebla y sus Tradicionales apresentavam no tema musical o posicionamento do *NIL* sobre o Vietnã a partir de um conjunto de imagens, símbolos e valores, isto é, a partir de um imaginário em torno do Vietnã e do heroísmo dos vietnamitas.

Para Laplantine e Trindade (1996), o real é uma interpretação da espécie humana para os estímulos sensoriais que a afeta. As imagens, os sons, os cheiros, os sabores e as sensações táteis são transmitidos por representações daquilo que foi o contato dos indivíduos com a realidade, e não propriamente uma reprodução das experiências. Já os símbolos, dentro da perspectiva semiótica peirceana com a qual dialogam os autores, são signos que agregam valores de um contexto sócio-histórico-cultural. Mais do que a representação do significante, o símbolo, dada a sua historicidade, plasma valores do espaço-tempo em que foram forjados. Dessa maneira, o símbolo é capaz de promover a experiência comum dentro de uma sociedade. O imaginário, por sua vez, é uma espécie de repositório de imagens, símbolos, valores, crenças que mediam a interpretação da realidade em determinados grupos sociais. Podemos dizer, portanto, que o *NIL* representa o Vietnã através de um imaginário que incorpora aspectos morais e simbólicos da Revolução Cubana, como a valentia do povo vietnamita, a capacidade de resistir aos abusos estadunidenses, e a sabedoria atribuída a Ho Chi Minh, líder maior dos norte-vietnamitas, nas tantas aparições dos temas relacionados ao país asiático no noticiário. A poética internacionalista das edições do *Noticiero* que analisamos partem deste imaginário em torno do Vietnã.

É importante destacar, no entanto, que o imaginário em torno do país asiático não parece ter uma presença significativa em Cuba antes da declaração do caráter socialista da Revolução, em abril de 1961. Ao consultar os arquivos da revista *Bohemia* entre os anos de 1951 e 1959, percebemos que são poucas as menções sobre o Vietnã, o que contrasta com o significativo volume de referências no cinejornal após a Revolução. O semanário foi um forte apoiador da luta dos rebeldes cubanos liderados por Fidel Castro, quando ainda não se definia como socialista, como pode se ver na edição de 11 de Janeiro de 1959 que celebra o triunfo revolucionário. Contudo, em meados do ano de 1960, a revista, que já não apresentava o

---

<sup>33</sup> Instrumento de corda percutida - com três pares de cordas - usado na música popular cubana.

mesmo entusiasmo do primeiro ano da Revolução, passa ao controle do Estado. Esta sustentação viria a mudar quando o novo governo foi se revelando contrário aos interesses do grupo midiático.

Nos anos de 1950, o caráter anticomunista era evidente nas páginas da revista, de modo que Ho Chi Minh e o Vietnã do Norte eram apresentados como inimigos. Ainda no alvorecer da década, na edição de 25 de fevereiro de 1951, antes mesmo do fim dos conflitos com os franceses, Ho Chi Minh é pintado com peso nos tons de vermelho, demonificado de tal modo que não parece ser o personagem que Santiago Álvarez rende elegia em *79 Primaveras*. Diz a revista:

Durante esos cuatro años, bajo la dirección de un guerrillero audaz, se había desarrollado en el reino el Movimiento Nacionalista Indochino. Ese guerrillero era Ho-Chi-Minh, misterioso personaje que luego se supo que era un veterano comunista que, con otros nombres, como es costumbre entre los revolucionarios profesionales, había luchado en Siam y en China y se había educado en la Escuela de Agitadores Políticos de Moscú. (MARTI, 1951, p. 92).

O líder das lutas de independência tinha se tornado comunista<sup>34</sup> antes mesmo do início dos embates, em 1946, que levaram ao fim da colonização francesa (NEVILLE, 2019). No entanto, Ho Chi Minh foi apoiado pelos Estados Unidos na expulsão dos japoneses que ocuparam a Indochina durante a II Guerra Mundial.

Na revista *Bohemia* datada de 28 de março de 1954, em um artigo intitulado "Jesus y el Metropolitano", aparece, então, um Vietnã do Norte iconoclasta em relação aos valores cristãos de uma Cuba predominantemente católica. É o caso da nota que informa sobre um suposto texto do sacerdote russo Nicolai de Krutisy y Kolomna, o "Rasputín Vermelho", idealizando um Jesus subversivo que enfrentava as classes hegemônicas do seu tempo: "[...] luchó con todas sus fuerzas contras los terratenientes, los señores feudales, los burgueses, lo explotadores" (JESUS Y..., 1954, p. 102).

Já na edição de 30 de outubro de 1955, Ho Chi Minh, então presidente da República Democrática do Vietnã, é apresentado como um homem de hábitos secretos e, ao contrário da persona pública humilde e bondosa que se vê no *Noticiero*, é um sujeito mesquinho. Assim o descreve a matéria:

---

<sup>34</sup> Segundo Peter Neville (2019), Ho Chi Minh foi um dos membros fundadores do Partido Comunista Francês em 1921.

[...] Aparentemente es un hombre bondadoso que llama a sus colaboradores “hermanitos” y éstos le dicen a su vez “tío Ho”. Su plato favorito son los nidos de golondrina y se los come encerrado en su habitación a fin de no tener que compartir con sus amigos este costoso manjar. Fuma cigarros americanos, pero cuando brinda lo hace de una cajetilla de cigarrillos fabricados en el país. (HO CHI MINH EL..., 1955, p. 27).



Figura 4 - Perfil de Ho Chi Minh na edição lançada em 30 de outubro de 1955. Fonte: dloc.com.

Quando a *Bohemia* já havia se tornado estatal, na década de 1960, notamos outra representação do Vietnã do Norte e de Ho Chi Minh. O caráter socialista da Revolução foi declarado em 1961, e o governo norte-vietnamita, juntamente com os guerrilheiros que lutavam ao sul pela unificação do país, antes retratados como iminentes inimigos, passaram a ser descritos como aliados e dignos de solidariedade. Um exemplo da virada na abordagem está na matéria intitulada “El heroísmo revolucionario de Vietnam”, da edição de 17 de março

de 1967 da revista *Bohemia*, em que se compilam alguns parágrafos do discurso do então vice-primeiro ministro vietnamita Le Thanh Nghi, no IV Congresso de Heróis e Combatentes realizado em Hanói. O texto enaltece o sacrifício, a retidão e a valentia dos vietnamitas, finalizando com o brado: “Gloria a los heroes vietnamitas!”.



Figura 5 - Declarações de apoio ao Vietnã na primeira edição da revista *Tricontinental*. Fonte: LAL/Tulane University.

Paralelamente à mudança do enquadramento dado aos revolucionários vietnamitas nas páginas da *Bohemia*, no intuito de engendrar uma subjetividade internacionalista revolucionária nos cubanos, a revista *Tricontinental* se configuraria como uma plataforma voltada para agitação política no cenário terceiro-mundista. Já na primeira edição, lançada em 16 de abril de 1967<sup>35</sup>, a campanha pelo apoio à resistência vietnamita se faz presente. O espírito internacionalista implícito na solidariedade ao Vietnã é um dos temas de destaque do número inaugural da *Tricontinental*. A matéria “Support of the Vietnamese People”<sup>36</sup> [Apoio ao povo vietnamita] (Figura 5) traz um painel de declarações de apoio ao Vietnã assinado por organizações de esquerda ao redor do mundo, ao mesmo tempo que afirma a importância de

<sup>35</sup> A publicação era então nomeada de *Boletín Tricontinental*.

<sup>36</sup> Título da edição em língua inglesa.

se resistir ao imperialismo estadunidense. Na mesma edição, havia um suplemento intitulado *Crear dos, tres, muchos Vietnam – Mensaje de los pueblos del mundo a través de la Tricontinental*, assinado por Ernesto Che Guevara. No ensaio, Guevara questiona a suposta paz mundial pós Segunda Guerra Mundial. A aparente tranquilidade vista nos países de primeiro mundo se esfacela quando o guerrilheiro faz uma análise de conjuntura da situação política e social da América Latina, da Ásia e da África, territórios que sofrem os constantes abusos de um inimigo comum: o imperialismo dos Estados Unidos. Dentro do cenário terceiro-mundista, Che destaca uma nação que deveria ser observada e seguida como exemplo de resistência imperialista: o Vietnã. Diz Guevara (2009a, p. 76):

[...] Os povos de três continentes observam e aprendem sua lição no Vietnã. Uma vez que, com a ameaça de guerra, os imperialistas exercem sua chantagem sobre a humanidade, não temer a guerra é a resposta justa. Atacar dura e ininterruptamente em cada ponto de confronto deve ser a tática geral dos povos.

Após discorrer sobre os cenários políticos da Ásia e da África, Guevara afirma que a “resposta justa” presente na resistência vietnamita teria um congênere latino-americano, isto é, a Revolução Cubana e sua longa tarefa a cumprir: “[...] a da criação do segundo ou do terceiro Vietnã ou do segundo e do terceiro Vietnã do mundo” (GUEVARA, 2009a, p. 80). Somente assim, com muitos focos de guerrilha, tornando difusa a atenção do inimigo em terrenos por ele desconhecido, seria possível destruir o imperialismo. As conhecidas estratégias guerrilheiras dos vietnamitas de se aproveitar da fragilidade do exército estadunidense, que desconheciam o território da Indochina, para armar emboscadas para o opositor deveriam ser replicadas em escala global. Diante da dificuldade de enfrentar a máquina de guerra norte-americana, a estratégia era “minar seu moral” com as pequenas e constantes vitórias. Para vencer, no entendimento de Che, a motivação das massas proletárias para esta luta seria o ódio:

[...] O ódio como fator de luta, o ódio intransigente ao inimigo, que impulsiona para além das limitações naturais do ser humano e o converte em uma efetiva, violenta, seletiva e fria máquina de matar. Nossos soldados têm de ser assim; um povo sem ódio não pode triunfar sobre o seu inimigo brutal. (GUEVARA, 2009a, p. 82)

O “heroísmo cotidiano” dos vietnamitas era impulsionado pelo ódio que não abala a obstinação deste povo mesmo perante a tragédia anunciada. Mesmo diante da possibilidade de sofrer muito mais baixas, cada queda do exército estadunidense era uma pequena vitória rumo



a um triunfo maior. Guevara (2009a) afirma o orgulho da Revolução Cubana e de seu “líder máximo” de serem, para a América Latina, o exemplo de defensores incondicionais da soberania dos povos tal como são os vietnamitas para Ásia e para o resto do mundo. A disposição de morrer como mártir, que se vê no sudeste asiático ou na ilha caribenha, Che sintetiza com uma frase de Fidel Castro: “Que importam os perigos ou sacrifícios de um homem ou de um povo, quando está em jogo o destino da humanidade!” (GUEVARA, 2009a, p. 84). O texto foi escrito enquanto Che Guevara estava em Cuba treinando para sua última investida guerrilheira que aconteceria um ano mais tarde na Bolívia. No afã de fazer dos Andes uma imensa Sierra Maestra, Guevara foi assassinado no dia 9 de outubro de 1967, cumprindo seu destino de mártir como havia reconhecido entre os vietnamitas.

As telas cubanas se tornariam, a partir de meados da década de 1960, um “Vietnã” no campo da cultura. As reportagens do *NIL* retrataram continuamente os conflitos exaltando o heroísmo dos vietnamitas e denunciando a intervenção estadunidense na Indochina.

## 2.8 O Vietnã no *Noticiero Icaic Latinoamericano*

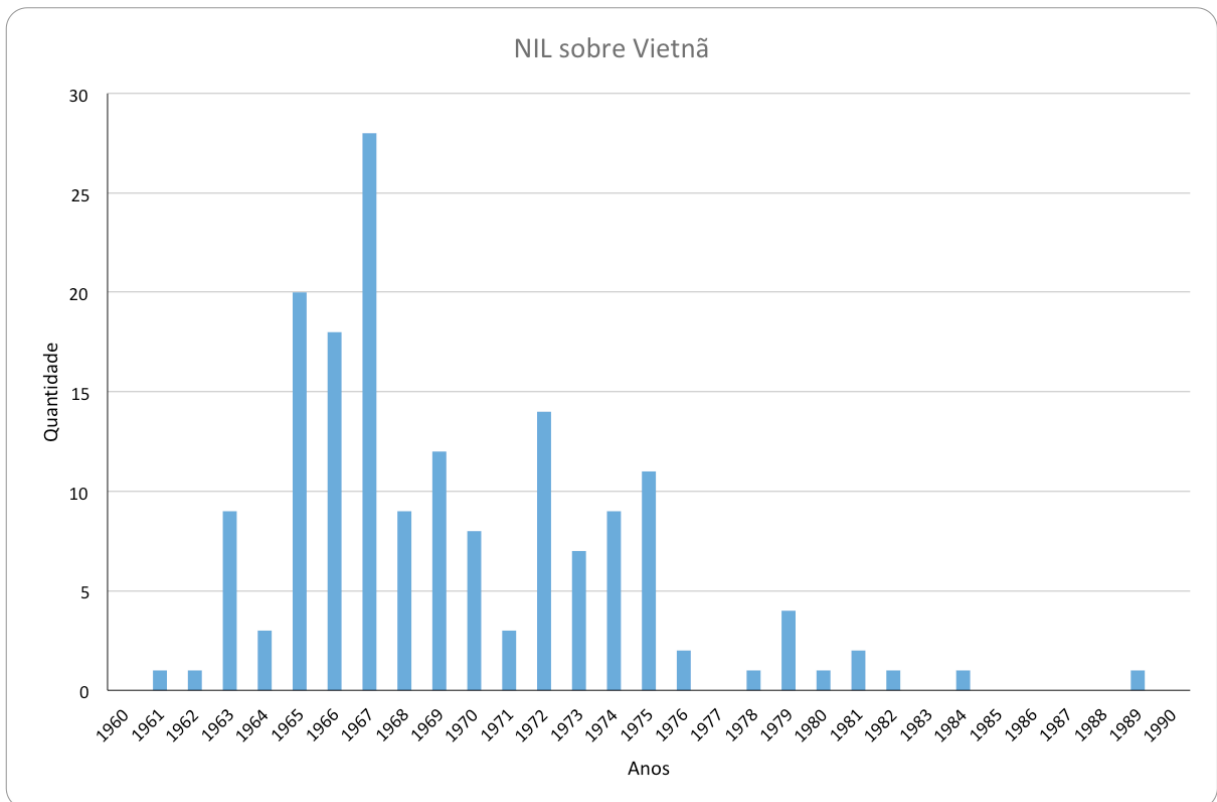


Gráfico 1 – As edições sobre o Vietnã durante as três décadas de circulação do *NIL*. Fonte: elaborado pelo autor.

Entre 1960 e 1990, 166 edições<sup>37</sup> do *Noticiero Icaic Latinoamericano* trataram do Vietnã, sendo 15 destas monotemáticas<sup>38</sup>. O período correspondente à Guerra vietnamita-estadunidense, entre 1961 e 1975, é quando temos mais incidências do tema entre as reportagens. O *Noticiero*, ao longo dessas três décadas, denunciou os abusos estadunidenses no Vietnã, exibiu os atos de solidariedade aos Vietnamitas ao redor do mundo, divulgou as ações de solidariedade entre os povos cubanos e vietnamitas, cobriu atos diplomáticos entre Cuba e a República Democrática do Vietnã, declarou apoio cubano à Frente Nacional de Libertação do Vietnã do Sul, homenageou os heróis guerrilheiros, narrou a epopeia dos vietnamitas na luta contra a ingerência e a presença bélica estadunidense e, por fim, celebrou a reunificação do país, que passou a se chamar República Socialista do Vietnã em 1976.

<sup>37</sup> Levamos em consideração apenas as edições que foram restauradas e estavam disponíveis no Inamediapro e no arquivo da Cinemateca de Cuba.

<sup>38</sup> As edições monotemáticas são a 351, de 13 de março de 1967; a 408, de 21 de maio de 1968; a 428, de 4 de novembro de 1968; a 444, de 13 de março de 1969; a 456, de 17 de junho de 1969; a 478, de 29 de dezembro de 1969; a 563, de 29 de junho de 1972; a 567, de 27 de julho de 1972; a 571, de 24 de agosto de 1972; a 581, de 3 de novembro de 1972; a 626, de 27 de setembro de 1973; a 651, de 4 de abril de 1974; a 667, de 27 de julho de 1974; a 708, de 8 de maio de 1975 e a 712, de 5 de junho de 1975.

De maneira geral, podemos dizer que os valores plasmados nas reportagens sobre o Vietnã se conformam em um cenário de forte disseminação de uma cultura política comunista na Ilha. Conforme esclarece Motta (2013), princípios como o internacionalismo, a luta anti-imperialista, a emancipação da mulher e a capacidade da revolução em produzir um “homem novo” são valores fortemente disseminados nos produtos culturais do campo comunista, fazendo com que a ideologia transborde as estruturas partidárias. As reportagens sobre o Vietnã veiculadas no Noticiero estão afinadas com tal tendência, sendo marcadas pelo anti-imperialismo terceiro-mundista que se fortalece a partir da Conferência Tricontinental de 1966.

A primeira menção à República Democrática do Vietnã no *Noticiero Icaic Latinoamericano* se deu na edição 49, estreada em 15 de maio de 1961. Na ocasião, comemorava-se os sete anos do triunfo final dos indochineses sobre os franceses em maio de 1954: "Los vietnameses [sic] celebran el aniversario de la victoria en Dien Bien Phu. Nuestro Pueblo celebra más una derrota del imperialismo". Fazia, então, apenas um mês que a Revolução Cubana declarara o caráter socialista e derrotara a milícia contrarrevolucionária, apoiada pelos EUA, em Playa Girón, e já percebemos a tentativa de se estabelecer conexões entre os processos históricos dos dois países.

Ao longo dos primeiros cinco anos de circulação do *NIL*, entre 1960 e 1964, o Vietnã não foi um tema tão recorrente quanto nos anos vindouros, sendo tematizado em apenas 11 edições. A primeira denúncia sobre a intervenção militar estadunidense foi na edição 97, de 16 de abril de 1962. A maioria das emissões no primeiro quinquênio, 6 ao total, foram no ano de 1963, quando foi criado Comité Cubano de Solidaridad con Vietnam del Sur, presidido pela diplomata cubana Melba Hernández. As primeiras reportagens que se referem ao comitê<sup>39</sup> só foram às telas em 1965, apresentando a população cubana engajada na arrecadação de donativos para o Vietnã que acabara de passar por uma temporada de tufões.

Os protestos de solidariedade para com o povo vietnamita ao redor do mundo aparecem pela primeira vez na reportagem “Huelga de hambre de estudiantes en Paris”, na edição 171, de 16 de setembro de 1963. Na ocasião, em plena chamada crise budista, o *NIL* exhibe a manifestação de alunos da Universidade da Sorbonne contra as perseguições religiosas do regime católico de Ngo Dinh Diem no Vietnã do Sul e a intervenção estadunidense na região. Até 1971, foram pelo menos 16 reportagens que apresentavam

---

<sup>39</sup> Trata-se das edições 241, de 18 de janeiro de 1965, e da 245, de 15 de fevereiro de 1965.

jovens de diversas partes do mundo sublevando-se contra a ingerência estadunidense no Vietnã.

Em 1965, após o envio das primeiras tropas de combate estadunidenses para o Vietnã, o tema da resistência guerrilheira da Frente Nacional para a Libertação do Vietnã do Sul e das investidas bélicas do exército invasor no território do Vietnã do Norte passam a ser um tema recorrente no *Noticiero*, seguindo assim até o princípio da década de 1970. Paralelo às agressões dos EUA no Vietnã, as discussões em torno da Conferência de Solidariedade com os povos de Ásia, África e América Latina, ou Conferência Tricontinental, tornaram o tema da resistência vietnamita ainda mais recorrente no *Noticiero*. O povo do sudeste asiático se figurava nas telas cubanas como um paradigma de heroísmo para os povos oprimidos pelo colonialismo, neocolonialismo e imperialismo. No segundo quinquênio da década de 1960, entre 1965 e 1970, registram-se 94 emissões sobre a causa anti-imperialista no país indochinês.

Na edição 342, de 9 de janeiro de 1967, ao fim do tradicional discurso de aniversário da Revolução, Fidel Castro põe em votação o nome oficial a ser dado ao ano que então se iniciava, *Año del Vietnam Heroico*, sendo aprovado massivamente pelo público que o assistia. Naquele ano, 28 das edições têm o Vietnã como tema principal ou transversal. Em muitas das efemérides nas quais tradicionalmente se repetem as pautas do *Noticiero*, como no Dia Internacional da Mulher<sup>40</sup> e no aniversário da vitória em Playa Girón<sup>41</sup>, as reportagens traçam paralelos entre a luta anti-imperialista dos vietnamitas e dos cubanos.

O estabelecimento de nexos históricos entre Cuba e Vietnã é um recurso narrativo recorrente no NIL. Destacamos, nesta tendência, o *NIL* 444, de 13 março de 1969, na qual o assalto ao Palácio Presidencial em Havana, ocorrido em 1957, capitaneado pelo Diretório Revolucionário, é representado junto a imagens da Ofensiva do Tet – série de ataques promovidos pelo Exército norte-vietnamita e pela FNL na cidade de Saigón em 1968. Os sons de tiros no Vietnã e das locuções da Radio Reloj em Havana se entrecruzam na banda sonora, dando a entender que a luta contra a ingerência estadunidense presente na Ilha caribenha dos anos 1950 e na Indochina, uma década depois, são batalhas de uma mesma guerra anti-imperialista.

O sentido de uma causa comum a ambos os povos também é representado nas reportagens sobre a colaboração mútua entre Cuba e Vietnã. De um lado, os vietnamitas trabalhando como "macheteros" junto de Fidel Castro, em plena "Zafra de los diez millones",

---

<sup>40</sup> *NIL* n° 351, de 13 de março de 1967.

<sup>41</sup> *NIL* n° 357, de 24 de abril de 1967.

é mostrado numa reportagem do *NIL* 479, de 06 de janeiro de 1970. Do outro lado, a partir de 1974, há uma série de reportagens exibindo os trabalhos da Brigada Ho Chi Minh, como na edição 674, de 12 de setembro de 1974, em que um contingente de profissionais cubanos enviados à República Democrática do Vietnã inaugura um curral público que construíram no país. Ademais, outras reportagens expõem os logros dos vietnamitas como se fossem cubanos. É o caso da celebração do abatimento do avião "yanqui" 3000, no Noticiário 414, de 5 de julho de 1968, com o registro de uma celebração dedicada ao feito na escalinata da Universidad de La Habana.

Os tópicos diplomáticos se fazem igualmente presentes ao longo dos anos. É o caso da inauguração da embaixada cubana – um barracão de madeira e palha - retratado em reportagem da edição 446, de 28 de março de 1969, em meio à selva vietnamita em território sob o comando da FNL. Enquanto os conflitos perduravam no sudeste asiático, Cuba recebeu visitas das heroínas vietcongues Nguyen Thi Dinh<sup>42</sup> e Vo Thi Thang<sup>43</sup>, e do dirigente norte-vietnamita Pham Van Dong<sup>44</sup>. Na via contrária, personalidades cubanas são recebidas no Vietnã, como a bailarina Alicia Alonso que lá se apresenta com o Ballet Nacional de Cuba<sup>45</sup>.

Na década de 1970, a frequência das reportagens sobre o Vietnã diminui significativamente. Entre 1971 e 1980, foram feitas apenas 47 emissões sobre o país indochinês. Em 1972, destaca-se “Il Damma di Nixon”, reportagem de abertura da edição 522, de 27 de maio de 1971, reportagem sobre a operação do exército sul-vietnamita ao Laos, apoiado pelos EUA, com o propósito de bloquear a passagem de suplementos para a guerrilha vindos da RDV. A narrativa se constitui como um simulacro de uma ópera onde se apresenta a derrota dos estadunidenses na Indochina e os protestos antibélicos nos EUA e em Cuba no princípio da década de 1970.

Já a caminho do fim da Guerra, assistimos na reportagem que anuncia a assinatura do acordo de Paris<sup>46</sup>, uma multidão de cubanos que celebram, em Havana, cantando em coro o lema "Cuba, Vietnam, unidos vencerán". Cinco meses depois, Fidel Castro visitou o Vietnã pela primeira vez, viagem registrada na edição 626, de 27 de julho de 1973. O comandante cubano caminhou por áreas sul-vietnamitas libertadas pelo Exército do Vietnã do Norte e pela FNL, posando para a câmera com uma bandeira dos vietcongues ao lado de soldados e guerrilheiros vietnamitas.

---

<sup>42</sup> *NIL* n° 667, de 25 de julho de 1974.

<sup>43</sup> *NIL* n° 708, de 8 de maio 1975.

<sup>44</sup> *NIL* n° 651, de 4 de abril de 1974.

<sup>45</sup> *NIL* n° 252, de 5 de abril de 1965.

<sup>46</sup> *NIL* n° 593, de 1 de fevereiro de 1973.

A partir da tomada de Saigon, mostrada no *NIL* 708, de 8 de maio de 1975, e da retirada final das forças militares estadunidenses, os temas sobre o Vietnã escasseiam no Noticiero. Encerrando o vasto número de emissões sobre a Guerra, a reportagem sobre a reunificação do Vietnã, na edição 768, de 1º de julho de 1976, celebra a criação do novo país que passa a se chamar República Socialista do Vietnã.

Ainda houve um pequeno período durante o qual o Noticiero se ocupou dos acontecimentos no sudeste asiático, quando da Guerra sino-vietnamita (1979), realizando quatro edições em que o programa assume uma retórica anti-China e pró-URSS. Destaca-se, deste período, a reportagem “El gran salto al vacío”<sup>47</sup>.

Na década posterior, as reportagens sobre o país asiático ficaram ainda mais raras, somando apenas 7 registros entre 1980 e 1989, resumindo-se a pautas diplomáticas e recordações do passado heroico do povo indochinês.

## 2.9 Entre a mimeses e o monumento

Segundo Marcelo Prioste (2014), na sua análise de *Hanoi Martes 13* (1967), o documentário de Santiago Álvarez ao mesmo tempo que presume uma comoção do público diante da disparidade econômica e militar entre as forças vietnamitas e o exército estadunidense, apresenta o povo indochinês também como um exemplo de resiliência e de frugalidade para os cubanos, características desejadas para o “homem novo” na construção de um novo projeto de sociedade. Tal característica também se faz presente no Noticiero Icaic, que se vale de uma série de artifícios ao endereçar os acontecimentos do Vietnã para os cubanos. A fim de promover a identificação do público cubano com o que se passa no Vietnã, o programa poético das reportagens do NIL lança mão de signos culturalmente valorosos em Cuba; uso que visava produzir empatia nos cubanos para com os vietnamitas.

Observamos tais artifícios nos usos de canções cubanas, como a *Guajira Guantanamera* (Joseíto Fernández/José Martí), presente nas edições 287, 300 e 351, na associação entre o pensamento de José Martí e Ho Chi Minh como heróis-guias das duas nações – como nas edições 559, de 1 de junho de 1972, e 651, de 04 de abril de 1974 –, e no uso da voz de Fidel Castro declarando solidariedade ao povo vietnamita, nas edições 249, de 15 março de 1965, 250, de 22 de março de 1965, e 287, de 13 de dezembro de 1965. Tais estratégias servem a dois propósitos básicos. Primeiro, estimular o público cubano a imitar os

<sup>47</sup> *NIL* n° 907, de 28 de fevereiro de 1979.

vietnamitas e a se mobilizar na luta contra o inimigo comum, os Estados Unidos. Em segundo lugar, as imagens e sons associados ao Vietnã configuram dispositivos para fazer lembrar de uma história de luta e resistência ao passo que se projeta um futuro. Estes regimes poéticos distintos serão aqui denominados de *mimetizante* e *monumentalizante*, respectivamente.

Para Jane Gaines (1999), o cinema de não-ficção politicamente engajado, por trazer marcas indiciais do mundo histórico, é entendido como um instrumento de agitação política. Dessa perspectiva, considera-se a possibilidade de o público incorporar, mimeticamente, elementos e intenções contidos nos corpos que estão em quadro. Mas até que ponto as imagens cinematográficas podem influenciar os agentes políticos a promoverem ações a fim de transformar a sociedade em que vivem? O que seriam, afinal, estas ações? E este contexto social específico? Gaines admite as dificuldades em delimitar e aferir empiricamente o que seria contexto, ação e transformação. Sendo assim, é impossível mensurar os impactos do NIL nas circunstâncias em que se inseriu. O que a autora defende é a existência de uma poética em filmes militantes que presume efeitos de engajamento político nos espectadores. O cinema engajado conjectura que a emoção transmitida pelos corpos projetados na tela tem a capacidade de contagiar o espectador. Há, portanto, uma crença de que imagens de protestos, embates corporais e saques, por exemplo, podem incitar atos enérgicos no público.

Do ponto de vista de Jane Gaines, os pensadores e realizadores de esquerda partem de uma confiança ingênua na capacidade do documentário de impulsionar as pessoas a mudarem o mundo que as circunda. Contudo, é bastante difícil mencionar obras que tenham gerado impactos amplos em um dado contexto social. Em 1995, o National Film Board do Canadá convidou cineastas e pesquisadores para elaborar uma relação de dez filmes de não-ficção que impulsionaram mudanças no mundo. O máximo a que os especialistas conseguiram chegar, depois de muito debater, foi a uma lista de obras que influenciaram realidades locais. Além de explicitar a dificuldade de selecioná-las, o exemplo nos ajuda a perceber que a mimeses política está diretamente relacionada com um engajamento prévio – ou um envolvimento mínimo com o tema – por parte do público a quem a obra se endereça.

Desde a década de 1920, realizadores e teóricos vêm pensando o impacto político de seus filmes. Gaines contrapõe dois dos pilares da teoria cinematográfica na discussão sobre os efeitos políticos do cinema. De um lado, John Grierson, como mentor da escola britânica de documentaristas, um dos responsáveis por definir o cinema de não-ficção como documentário. Do outro, Sergei Eisenstein, diretor e teórico que figura entre os primeiros pensadores do cinema. Para o primeiro, o cinema teria um papel civilizatório. Sua concepção da arte cinematográfica está a serviço dos valores defendidos pela coroa inglesa e em proveito do

restabelecimento do império britânico após a Primeira Guerra Mundial. Nesse sentido, o pensamento griersoniano não é comprometido com a agitação política, é muito mais apaziguador das forças contrárias ao *status quo* do que defensor de filmes revolucionários que pressuponham viradas no campo político em favor da classe trabalhadora. Por outro lado, a visão eisensteiniana de arte cinematográfica é explicitamente comprometida com a Revolução Soviética no seu afã transformador dos primeiros anos de triunfo dos bolcheviques. Eisenstein defendia que a composição e o encadeamento dos planos do filme devem ser capazes de despertar um *pathos* revolucionário no espectador. Noutras palavras, o diretor de *O Encouraçado Potemkin* (1929) presume que as revoltas, os corpos em luta e o ímpeto de transformação social visto nas mulheres e homens da tela são capazes de despertar o desejo revolucionário em quem está sentado na poltrona da sala de cinema. O *pathos* se dá por um processo mais sensorial do que cognitivo. A concepção de efeito político do cinema presente em Eisenstein é, para Gaines, uma potência mimética. Ademais, a autora defende uma superioridade técnica do cinema em afetar corpos quando consideradas outras plataformas utilizadas na militância: "A razão do uso de filmes em vez de folhetos e panfletos no contexto da organização das bases políticas é que os filmes apelam através de sensações para sensações, contornando o intelecto"(GAINES, 1999, p. 92, tradução minha)<sup>48</sup>.

*O Noticiero Icaic*, assim como os documentários dirigidos por Santiago Álvarez, explicita sua intenção mimetizante. Em conformidade com esta tendência, Cristina Beskow (2016, p. 86) observa que “o tom panfletário não era um problema, era necessário propagandear a revolução”, o que está explícito na abertura do documentário *Despegue a las 18h* (1969). Logo na primeira sequência, aparece um conjunto de oito cartelas onde se lê “Van a ver un film didáctico, informativo y panfletario sobre un pueblo en revolución” (Figura 6).

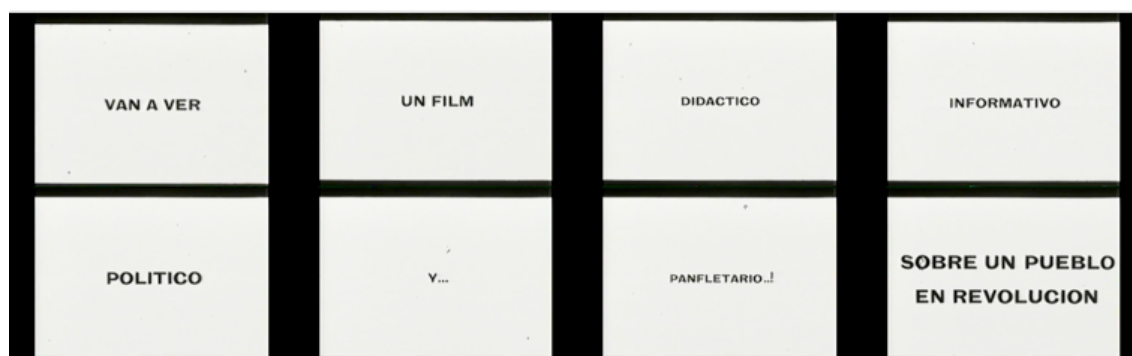


Figura 6 - Cartelas da primeira sequência de *Despegue a las 18h*.

<sup>48</sup> No original: “The reason for using films instead of leaflets and pamphlets in the contexto of organizing is that films often make their appeal through the senses to the senses, circumventing the intellect.”



As imagens da organização social dos norte-vietnamitas nas cerimônias políticas, no trabalho coletivo no campo e no enfrentamento ao inimigo, assim como das guerrilhas dos vietcongues no território sul-vietnamita, inserem-se no *NIL* com o intuito de produzir um contágio mimético nos cubanos que, naquele momento, também enfrentavam o poderio imperial dos Estados Unidos.

Ao mesmo tempo, as imagens e sons associados aos vietnamitas, bem como as que representam as relações do povo asiático com os cubanos, erigem monumentos audiovisuais a fim de perpetuar uma memória oficial da luta dos povos oprimidos contra o imperialismo estadunidense. Sobre a ideia de monumento e as dinâmicas mnemônicas, Jacques Le Goff (1990, p. 535) afirma que,

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores.

Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador.

A “herança do passado” de luta ainda recente do Vietnã foi monumentalizada pelo *Noticiero Icaic* em reportagens sobre os heróis e feitos triunfantes do povo vietnamita. Os logros do povo asiático eram apresentados como vitórias dos povos oprimidos pelo imperialismo. Ademais, a associação de elementos simbólicos dentro do imaginário político cubano fazia com que se construísse um endereçamento de tais monumentos para o público cubano. A articulação entre o pensamento de Martí e Ho Chi Minh, a voz de Fidel Castro como porta-voz local das lutas de libertação do Terceiro Mundo, declarando apoio irrestrito ao Vietnã, e o uso de canções conhecidas em Cuba, como a marcha *Guerrillero* (José A. Rabaza/Ernesto Mantic), em imagens de guerrilheiros vietnamitas são exemplos de como as intenções monumentalizantes do *Noticiero* se dirigem para edificação de marcos de uma luta comum, internacionalista.

Contudo, é preciso destacar os vasos comunicantes entre os intentos de monumentalizar e de produzir mimeses. Ao mesmo tempo em que o conteúdo audiovisual é programado para fazer com que o público cubano seja contaminado pelos ímpetus revolucionários vietnamitas, ou seja, tem-se uma intenção mimética, os valorosos atos de heroísmo dos vietnamitas são monumentalizados no programa. O que faz o teor da intencionalidade pender mais para o contágio mimético ou para a monumentalização reside na

relação do tema representado com o tempo histórico no qual circulou a edição. Geralmente, quanto mais estreito o intervalo entre o registro e a emissão, mais tende-se ao regime mimético, e, quanto mais extenso o ínterim, mais recai-se para o monumentalizante.

Na década de 1960 e princípio da década de 1970, em meio aos conflitos na Indochina e ao processo de implantação das reformas estruturais na sociedade cubana, as imagens-sons da vida frugal de Ho Chi Minh, dos vietnamitas abatendo aviões norte-americanos e da captura de soldados estadunidenses se inserem no regime mimetizante, tendo em vista a presunção de que o *ethos* revolucionário dos vietnamitas contagiaria os cubanos.

A partir da primeira metade dos anos de 1970, quando o conflito começa a arrefecer e, principalmente, após a tomada de Saigon em 1975, o NIL passa a monumentalizar a luta anti-imperialista nas reportagens sobre o Vietnã. As reportagens sobre as obras realizadas pela brigada Ho Chi Minh no Vietnã, em 1974, podem ser tomadas como monumentalizantes para além do sentido figurado que nomeia o regime poético. Se o trabalho dos cubanos é um ato monumentalizante pelo propósito que cumpre na narrativa filmica, o resultado do trabalho, isto é, os aparelhos públicos edificados por cubanos em território vietnamita são monumentos literais do internacionalismo terceiro-mundista frente às ofensivas imperialistas.

Após a segunda metade da década de 1970, as poucas ocorrências do tema Vietnã no *Noticiero Icaic* monumentalizam os feitos heroicos dos vietnamitas e a história da solidariedade entre Cuba e Vietnã. Um exemplo digno de citação está na edição 1169, de 24 de março de 1984. O *Noticiero* monotemático sobre os 25 anos do Icaic e da Casa de las Américas recupera planos mostrados na edição 408, de 21 de maio de 1968. Na primeira emissão, apresenta-se a visita de Santiago Álvarez a Ho Chi Minh no Palácio Presidencial de Hanói. O presidente vietnamita serve chá para o cineasta cubano e, depois, caminha a passos lentos pelo jardim da residência, quando se ouve uma mensagem de solidariedade de Tio Ho endereçada aos cubanos. Já na segunda reportagem, que traz as mesmas imagens de Ho quinze anos após a sua morte, é um monumento ao homem que serviu como uma referência de conduta para o “homem novo” aventado pela Revolução. Tem-se, portanto, entre o primeiro e o segundo exemplo, regimes que tendem mais para o mimetizante e o monumentalizante, respectivamente.

Nos próximos capítulos, analisaremos como o projeto sonoro dos *Noticieros* opera nas camadas miméticas e monumentalizantes das reportagens do *NIL*. Para isso, as vozes, as músicas e os ruídos acrescentam valor às imagens, compondo estratégias de produção de efeitos cognitivos, sensoriais e afetivos no sentido de se mobilizar os cubanos, ao mesmo

tempo que se constitui uma memória da luta internacionalista e anti-imperialista a partir das reportagens que tratam do Noticiero.

### 3 CRIAR DUAS, TRÊS, MUITAS CANÇÕES PARA HO CHI MINH

A edição 651, lançada em 4 de abril de 1974, dirigida por Miguel Torres, trata da visita de Phan Van Dong a Cuba. O então primeiro ministro da República Democrática do Vietnã participa de vários tributos ao povo vietnamita em Havana e Santiago de Cuba. Esta edição chegou às telas já nos momentos finais da Guerra do Vietnã, que terminaria um ano depois. No decorrer da reportagem, notamos uma monumentalização do heroísmo vietnamita direcionado ao público cubano, ao passo que se representa o povo do leste da Indochina como exemplo a ser seguido. O fio condutor da narrativa é um discurso de Fidel Castro proferido na Plaza de la Revolución, em Havana. A edição começa com um close na face do monumento a José Martí, no centro da referida praça, e Castro pronunciando "Ho Chi Minh", sobre quem ele continua narrando os atos heroicos, enquanto se vê, na medida em que o campo de visão se abre em um zoom out, a multidão que o escuta. A ambiguidade em torno do nome e da imagem dos heróis cubano e vietnamita, não por acaso, produz um elo entre a história dos dois países. Enquanto o comandante em chefe cubano exalta o heroísmo vietnamita, vê-se imagens de arquivo do Vietnã e registros da visita de Phan Van Dong a Cuba. O exemplo de vida de Ho Chi Minh, nas palavras de Fidel Castro, é um espelho para os cubanos, assim como José Martí o é. Ao mesmo tempo, trata-se de um monumento que se estabelece no nexo que se faz entre a imagem do revolucionário vietnamita e o mentor da independência cubana.

O *NIL* n° 651 segue uma narrativa que começa a se estabelecer na década de 1960, como apresentado no capítulo anterior, em que Ho Chi Minh deixa de ser apresentado como um inimigo vermelho – é o que se vê nas páginas da *Bohemia* de meados da década de 1950 – e passa a ser pintado como um sábio líder cujo pensamento livraria o mundo da opressão. É notável nos filmes de Santiago Álvarez – como *Hanoi Martes 13* (1967) e *Abril de Vietnam en el año del gato* (1975) – a livre aproximação entre as iconografias de Ho Chi Minh e José Martí. O conto *Un paseo por la tierra de los Anamitas*, publicado no quarto número da revista *La Edad de Oro* de 1889, escrito por José Martí, é citado nos dois filmes mencionados. A fábula descreve os antigos habitantes do leste da península indochinesa com traços de fantasia e trata de mitos e costumes do povo do longínquo Oriente. José Martí, assim como Ho Chi Minh no Vietnã, é apresentado em Cuba como pai da nação ou, como o chamam os cubanos, o apóstolo da independência ou o Herói Nacional. Tanto Martí quanto Ho Chi Minh são ícones celebrados nos discursos oficiais da Revolução Cubana. Para comemorar os 80 anos do nascimento de Tio Ho e os 75 anos da morte de Martí, que coincidem no dia 19 maio de 1970, aconteceu em Havana o seminário *Un aniversario, dos forjadores: Ho Chi Minh y Martí*. Na

abertura do evento, registrado no livro dos anais do encontro, percebe-se como os personagens históricos são apresentados como guias da pátria. Lê-se no texto da abertura, assinado pelo Comité Cubano de Solidaridad con Vietnam del Sul:

Inauguramos en la noche de hoy las sesiones de trabajo que comenzarán mañana para el estudio y profundización del pensamiento y la acción de dos forjadores, José Martí y Ho Chi Minh, que no solamente se unieron en la fecha de su caída y su nacimiento, 19 de mayo, sino también en la comprensión de los momentos que les tocó vivir en favor de sus pueblos, en favor de la humanidad y para los que no escatimaron los sacrificios necesarios convirtiendo sus vidas en ejemplos de coraje y acción (APERTURA DEL..., 1972, p. 15).

Assim como a vasta proliferação de imagens de José Martí, em forma de monumento e documentos após a independência do país em 1902, a dimensão simbólica de Ho Chi Minh se fez representada também em monumentos erigidos pelo país, como a escola que o tem como patrono, cuja inauguração se vê na edição 651, e nas artes gráficas cubanas, com especial destaque à obra de Rene Mederos. O pintor esteve no Vietnã, ainda durante a guerra, por duas ocasiões, em 1969 e 1972. Segundo Bao Yet (2017), as viagens renderam uma coleção de 36 imagens em serigrafia com tamanhos e temas diversos. O artista pintou cenas do trabalho cotidiano no Vietnã, a grandeza da liderança de Ho Chi Minh e a força da mulher vietnamita envolvida nas guerrilhas. Muitas das obras de Mederos se converteram em cartazes da Ospaal, que se publicava junto à Revista Tricontinental, capas de revistas e selos postais.

Os “fuzis-culturais” pró-vietnamitas estiveram em riste noutros campos da cultura, além do cinema e do design. Entre as décadas de 1960 e 1970, a resistência heroica dos vietnamitas foi cantada por muitos cancionistas latino-americanos. Também foram muitas as canções que celebraram a vida e renderam homenagens a Ho Chi Minh, ideólogo da guerra de independência contra França (1946-1954) e da resistência contra a presença estadunidense na península da Indochina. O compositor venezuelano Ali Primera (1941-1985) descreve nostalgicamente a aparência física do personagem na canção *Inovidable Ho Chi Minh*: “Tenía la figura pequeña/Y la barbita blanca/ el camarada Ho Chi Minh”. Já Pablo Milanés, em *Su nombre ponerse en verso*, se refere a Tio Ho, aprofundando-se na sabedoria do líder político: “Porque usted presidente Ho Chi Minh/ Poeta Ho Chi Minh/ Sereno campesino vietnamita Ho Chi Minh”, tema recorrente no NIL que será analisado mais adiante. Já o mártir chileno Victor Jara (1932-1973), apoiador da Revolução Cubana, na composição *El Derecho de Vivir en Paz*, apresenta os ideais de luta contra-hegemônica e de soberania dos povos diante do imperialismo “yanqui”. Ho Chi Minh emerge como um dos bastiões desta batalha de todo o

Terceiro Mundo. Canta Jara: “El derecho de vivir/ Poeta Ho Chi Minh/ Que golpea de Vietnam/ A toda la Humanidad/ Ningún cañon borrar / El surco de su arrozal”.. De um modo geral, as letras das canoes representam o líder vietnamita como o biógrafo William Duiker (2000) define a persona pública de Ho, isto  , um misto de L nin e Gandhi, que também incorpora traos de Conf cio.

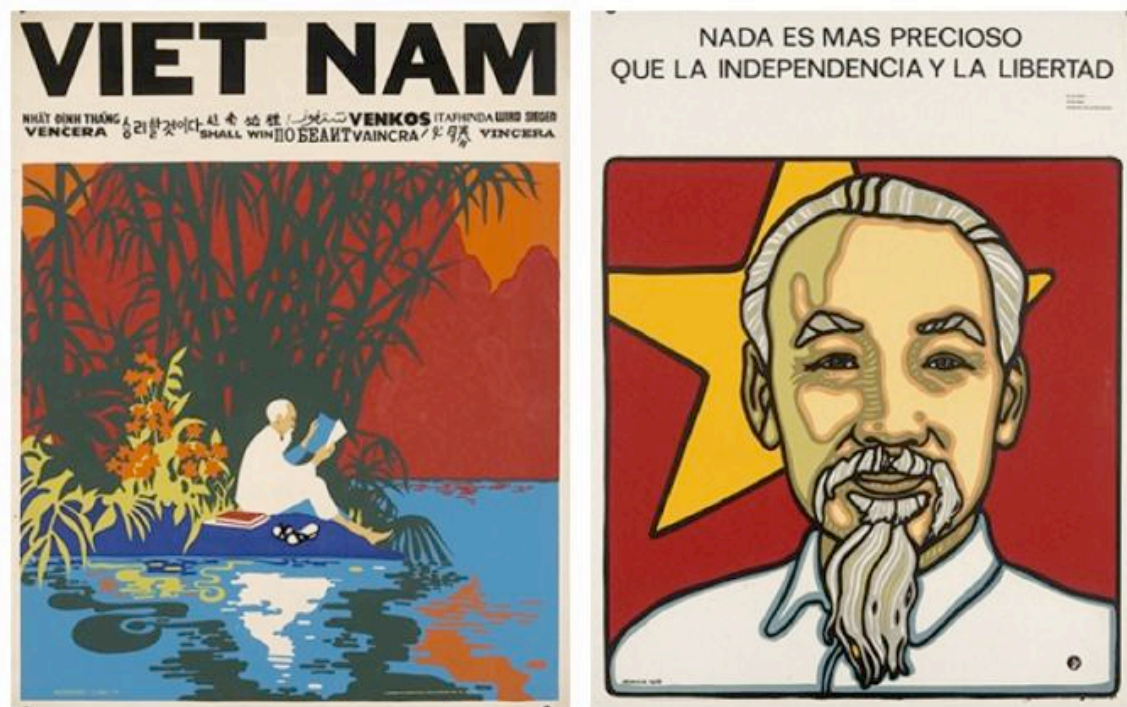


Figura 07 - Pinturas "Vietnam vencer "(1971) e Ho Chi Minh (1969) de René Mederos. Fonte: vnexpress.net.

Neste capítulo, nos dedicaremos a compreender o modo como as canoes usadas nas imagens de Ho Chi Minh operam nos *Noticieros*. Antes de partir para as análises propriamente, será apresentada uma visão geral das músicas na edioes sobre o Vietnã que inventariamos, assim como uma revisão de literatura sobre o modo que os atributos específicos da cano popular afetam as obras audiovisuais e a experiência de fruio dessas obras.

### 3.1 As canções no *Noticiero Icaic Latinoamericano*

Retomando o exemplo do capítulo anterior, a música no *NIL* experimentaria um ponto de virada na já citada edição 142, lançada em 25 de fevereiro de 1963, na qual as lágrimas e semblantes enlutados em meio ao velório de Benny Moré contrastam com os vibrantes arranjos dos naipes de metal da Orquestra Gigante do “Bárbaro del Ritmo”. A contraposição entre o “significante de emoção”<sup>49</sup> (GORBMAN, 1987) das canções populares, compostas pelo maior ídolo da música cubana, com as imagens de um rito triste impactou fortemente a sensibilidade de Santiago Álvarez no que diz respeito ao potencial expressivo da música. Mais do que um uso “anempático” (CHION, 2011), quando a música soa indiferente a atmosfera emotiva das imagens, temos aí uma metáfora sobre a imortalidade do artista que, segundo a própria narração do *NIL*, viverá eternamente no coração das massas. Essa passagem da história do cinema cubano teve recorrentes visitas nos estudos sobre o cinema de Cuba e em obras dedicadas ao *Noticiero* (LABAKI, 1994; ÁLVAREZ, 2012; PRIOSTE, 2014), mostrando a importância dada à canção popular no cinejornal.

Outro uso de canção bastante representativo foi feito na edição 272, de 23 de agosto de 1965. Ao som de *Now!* (Jule Styne/Betty Comden/Adolph Green), interpretada por Lena Horne, o *Noticiero* denunciou a violência policial e defendeu a resistência dos negros na luta pelos direitos civis da população afro-estadunidense. A música é acompanhada por animações a partir de imagens estáticas oriundas de revistas e arquivos de filmes que registravam levantes da população negra nos EUA. A edição ganharia novos planos e maior dinamismo na montagem e seria transformada, posteriormente, no internacionalmente premiado curta-metragem *Now!*<sup>50</sup>. O tema soaria novamente no *NIL* n° 374, lançado em 21 de agosto de 1967, sob imagens de um discurso do líder negro estadunidense Stockely Carmichael em que declara solidariedade ao povo vietnamita.

<sup>49</sup> Segundo Claudia Gorbman (1987, p. 73): Significativo de emoção: “A música da trilha sonora pode definir estados de espírito específicos e enfatizar emoções particulares sugeridas na narrativa, mas antes de tudo, é um significante da própria emoção”. [No original: “*Signifier of emotion*: Soundtrack music may set specific moods and emphasize particular emotions suggested in the narrative, but first and foremost, it is a signifier of emotion itself”].

<sup>50</sup> Prêmio Paloma de Oro no VIII Festival Internacional Cinematográfico de Documentários e Curtas-metragens de Leipzig, RDA, 1965; Certificado ao Mérito no XI Festival de Cine, Cork, Irlanda, 1966; primeiro prêmio no VIII Concurso de Cinema Documental Iberoamericano e Filipino, Bilbao, Espanha, 1966; primeiro prêmio Tarja de Oro Festival Internacional da Resistencia. Cuneo, Turín, Italia, 1967; Premio Especial do júri no V Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, Chile, 1967; copa do Comitê Central de Sangkun, II Festival Internacional de Cinema de Phnom Penh, Cambodia, 1969.

Já a canção mais simbólica das lutas pelos direitos civis dos afro-estadunidenses, *We Shall Overcome*<sup>51</sup>, aparece na voz de um coro de pessoas que protestam nas ruas contra as leis segregacionistas dos Estados Unidos. A reportagem que segue é a primeira das tantas que o *NIL* levou às telas sobre os protestos internacionais contra a ingerência yanqui no Vietnã. O mesmo tema encerra a edição 351, lançada em 13 de março de 1967, na qual, em concerto na República Democrática Alemã, Pete Seeger interpreta a *Guajira Guantanamera* e *We Shall Overcome*, sendo esta acompanhada por imagens de guerrilheiras vietnamitas que marcham nas selvas do sudeste asiático. A *Guajira Guantanamera*, cantada por Seeger, soa também em duas edições anteriores, a 287, de 13 de dezembro de 1965, e na 300, de 21 de março de 1968. Na primeira emissão, os versos de José Martí que compõem a canção, como “Con los pobres de la tierra/Quiero yo mi suerte echar<sup>52</sup>”, juntamente com imagens de ameríndios, afrodescendentes e vietnamitas, operam para criar uma empatia dos cubanos para com a luta internacionalista anti-imperialista, intensificada a partir da Tricontinental em 1966. Já na edição 300, a *Guantanamera* soa em conjunção com um discurso de Fidel Castro declarando apoio incondicional dos cubanos à luta dos vietnamitas.

Outras duas canções musicalizam recorrentemente as reportagens sobre o Vietnã nos Noticieros, são elas: *Guerrillero* e *Giãi phóng miền Nam* (Luu Hữu Phước/ Mai Văn Bộ/Huỳnh Văn Tiêng). A primeira é uma marcha militar. Segundo informações da enciclopédia digital EcuRed<sup>53</sup>, o tema foi composto em 1958 como peça de agitação de uma expedição que partiria do México para se integrar às guerrilhas na porção ocidental da Ilha. A canção se incorporaria ao cancionário revolucionário no início da década de 1960 e, após a morte de Che Guevara, passaria a ser associada ao comandante e mártir argentino. Já na edição 249, de 15 de março de 1965, a música sonoriza cenas de mobilização do povo vietnamita, após a derrubada de aviões americanos. Ao longo dos anos, pode-se escutá-la também em reportagens sobre as guerrilhas na África e na América Latina. Já a canção vietnamita, cujo título, em tradução livre, quer dizer *Libertação do Sul*, seria consagrada

---

<sup>51</sup> No livro organizado por Victor V. Bobetsky (2015), *We shall – essays on great American song*, os diversos autores analisam a canção, investigando suas origens e seus usos. As origens do tema remontam a meados do século XIX, em hinos religiosos que circulavam pelos EUA. Entre as principais antecedentes que deram origem a *We shall overcome* é a canção *I'll overcome someday*, do reverendo Charles Tindley. (SUGESTÃO: Entre as principais antecedentes que deram origem a *We shall overcome* está a canção *I'll overcome someday*, do reverendo Charles Tindley. A versão que se tornou um hino das lutas pelos direitos civis dos afro-estadunidenses aconteceu no *People's Songs Bulletin*, editado por Pete Seeger, em 1947. A canção seria gravada, a partir da década de 1960, por outros artistas engajados como Joan Baez e Bob Dylan.

<sup>52</sup> A versão *Guajira Guantanamera* gravada por Pete Seeger foi a que tornou a canção um êxito internacional, com inúmeras regravações. O tema é uma adaptação da antiga *Guajira*-son de Joseíto Fernández com trecho de poemas retirados do livro *Versos Sencillos*, que reúne poemas de José Martí.

<sup>53</sup> Disponível em <[https://www.ecured.cu/Himno\\_del\\_Guerrillero](https://www.ecured.cu/Himno_del_Guerrillero)>. Acesso em 1º jul. 2020.



como o hino dos vietcongues. É comum a associação que se faz no NIL entre esta canção e as guerrilhas no território sul-vietnamita no intuito de expulsar os americanos e, ao mesmo tempo, unificar as duas partes do país. Na edição 414, de 5 de julho de 1968, em que se comemora o abatimento do avião número 3000<sup>54</sup> pelas forças revolucionárias vietnamitas, ouvimos *Libertação do Sul* cantada em espanhol. Outra estratégia poética recorrente nos Noticieros sobre o Vietnã é o uso de músicas cujas características musicais – timbres de instrumentos, padrões rítmicos, melodias em escala pentatônica – remetem ao imaginário ocidental em torno do que é a música asiática. Como aqui se trata de um panorama geral do uso de canções no *Noticiero Icaic*, não fizemos uma apuração mais minuciosa da origem e da estrutura dessas ocorrências musicais.

A relação entre música e emoções é algo bastante presente na teoria da música cinematográfica. Guilherme Maia (2007), em *Elementos para uma poética da música no cinema*, expõe que a teoria da música cinematográfica se estrutura em dois troncos principais que se opõem entre si. Por um lado, existem os teóricos filiados à tendência inaugurada em 1935 com a publicação *Music for the films*, de Leonid Sabaneev, que valorizam positivamente as diferentes técnicas de composição para cinema, considerando a importância dos usos da música para mobilizar disposições anímicas. Por outro lado, existe uma tendência embasada no *Composing for the films*, de Theodor Adorno e Hans Eisler, de 1947, que despreza a linguagem romântica da música hollywoodiana, ao passo que enaltece as vanguardas estéticas do século XX, como o serialismo e o dodecafonismo. Mais filiado ao pensamento de Sabannev, e destacando o que foge à razão nas manifestações da dita música pura defendida por Eisler e Adorno, Maia argumenta que a música cinematográfica, mesmo aquela que pretende mobilizar mais as capacidades intelectivas do espectador, incita emoções quando articuladas dentro de uma expressão audiovisual. A música aplicada deliberadamente para se comover o público é, sem dúvida, um dos pilares estratégicos do *Noticiero Icaic Latinoamericano*.

A década de 1960 é marcada pelas mudanças de paradigma na estética documental com a introdução de novos métodos de captura de som e imagem sincrônicos. Para Marcelo Prioste (2014), enquanto os documentaristas vinculados ao *direct cinema* ou ao *cinéma vérité* buscavam, de diferentes maneiras, novas estéticas e temas a partir da possibilidade da sincronia labial das falas de atores sociais, Santiago Álvarez, que só veio a se valer das novidades tecnológicas tardiamente, ocupou-se de experimentar as possíveis relações entre a

---

<sup>54</sup> O incidente se converteria no mote da canção 3000 pájaros, de Silvio Rodriguez.

música popular, o cinema e as emoções. Trata-se, portanto, de uma estética fundada, deliberadamente, na "redenção dos sentimentos" (MAIA, 2007, p. 107), que compreende a importância de se produzir engajamento emocional na mensagem política dos filmes, sendo a canção popular um recurso recorrente para atingir tal propósito. Entre as edições estudadas aqui, há algumas cuja direção não é de Santiago Álvarez, mas, no que concerne ao uso da música, é possível afirmar que o apelo às emoções descrito por Prioste pode ser observado também nos excertos em que as imagens de Ho Chi Minh se fazem presentes.

É importante salientar que, mesmo dentro de um contexto de forte controle ideológico, o NIL gozava de maior permissividade no uso de músicas taxadas de malditas durante os anos de 1960. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, setores do governo revolucionário proibiram a execução pública de músicas anglófonas, alegando o diversionismo ideológico. No entanto, tal proibição não se efetivava no *Noticiero*, como esclarece Jerónimo Labrada, sonoplasta do Icaic, em entrevista a Mayra Álvarez (2012, p. 243):

Era novedoso el sentido con que se musicalizaba, y era novedosa la música que se ponía allí. Muchos grupos o tipos de música estaban prohibidos en la radio o no había manera de escucharlos, y entonces grupos musicales muy importantes de la época, desde *Los Beatles*, *Led Zeppelin*, *Iron Butterfly*, *The Mamas and The Papas*, que no se oían por ninguna parte, se podían escuchar en el *Noticiero*.

Nas reportagens em torno do Vietnã, no entanto, quando se ouve canções de origem anglófona, ou são de artistas afins com a Revolução ou são inseridas de maneira incidental, em versões sem letra, no sentido de se direcionar as emoções do público. A música dos Beatles, por exemplo, que toca na edição 458, de 30 de junho de 1969, *I love her* (John Lennon/Paul McCartney), insere-se mais pelo lirismo da melodia do que pelo significado cultural da obra propriamente. No clima da crescente e tardia beatlemania cubana, a música do conjunto inglês também soaria na edição 248, de 1 de março de 1965, com *Roll over Bethoveen* (Chuck Berry), na 346, de 6 de fevereiro de 1967, com *Yellow Submarine* (John Lennon/Paul McCartney), mesmo tema que se repete na 398, de 26 de fevereiro de 1968. A música dos Beatles influenciaria fortemente o Grupo de Experimentación Sonora del Icaic, movimento que surgiu com o intuito de modernizar a canção cubana e produzir músicas para o cinema nacional.

Mesmo que a música da banda de Liverpool não seja necessariamente uma influência identificável nas canções que analisaremos mais adiante, as composições produzidas por artistas vinculados ao GESI são as mais frequentes nas imagens de Ho Chi Minh veiculadas

no *Noticiero Icaic*. Contudo, antes de partirmos para análise dos excertos selecionados, faz-se necessário compreender o conjunto de estratégias utilizadas para produzir identificação com o público ao se inserir canções populares no cinejornal.

### 3.2 A busca de uma nova identidade cubana

Joshua Malitsky (2013), em seu estudo comparativo do cinema cubano e do soviético pós-revolucionário, analisa os esforços empreendidos pelo primeiro na criação de uma identidade condizente com o projeto de nação posto em execução no país após 1959. Ao debruçar-se sobre os documentários realizado pelo Icaic, o autor destaca três pilares que funcionaram como base para este cinema no que diz respeito à construção de uma identidade nacional: o Neorrealismo italiano, pela abordagem dada aos antigos problemas da sociedade; o *free cinema*<sup>55</sup>, pelos novos métodos de registrar a classe trabalhadora e, por fim, a referência mais importante para a presente investigação, o cinema do argentino Fernando Birri, por se empenhar na busca da identidade nacional do seu país. Valendo-se aqui da argumentação de Julianne Burton (1984) sobre o olhar dualístico do cinema birriano, que valorizava a "pureza" e "autenticidade" dos despossuídos em face aos privilégios das elites, Malitsky afirma que os cineastas cubanos também se preocupavam com o tema, mas por outra perspectiva.

Na obra de Fernando Birri, e no cinema engajado latino-americano de um modo geral, o rural era mais valoroso que o urbano, o primitivo mais que o moderno, o artesanal mais que o industrial, e os elementos indígenas e africanos eram superiores aos europeus. Já nos filmes do Icaic, a concepção de uma identidade nacional se distinguia, pois se entendia que a imagem do povo cubano deveria abarcar os diversos setores da sociedade. Para Malitsky na primeira metade da década de 1960 (2013, p. 68, tradução nossa, grifo nosso),

[...] a produção cinematográfica patrocinada pelo Estado cubano demandava uma *visão mais multidimensional da identidade nacional* para atingir seus objetivos de construção da nação. Em vez de estabelecer binarismos entre culturas, cidadãos e identidades autênticos e inautênticos, os cineastas cubanos procuraram construir uma imagem unificada de uma nação com novas alianças rurais / urbanas, de gênero, econômicas e nacionais / transnacionais / internacionais. Eles projetaram a visão de um coletivo

---

<sup>55</sup> Há um desencontro conceitual entre o que se chama de *free cinema* em Cuba e a nomenclatura utilizada no Brasil. Enquanto em Cuba o anglicismo denomina tudo que é reconhecido como documentário moderno, como o *direct cinema* estadunidense e o *cinéma vérité* francês, no Brasil se entende como tal o movimento de documentaristas britânicos, protagonizado por Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson e Lorenza Manzetti. Malitsky (2013, p. 65) se equivoca ao apontar como um desses pilares o British Free Cinema.

enérgico, determinado e mobilizado no processo de realização dos objetivos revolucionários.<sup>56</sup>

A partir do segundo quinquênio da década, no entanto, o Estado e os setores culturais cubanos passam a defender outra concepção identitária. O ideal de cidadão cubano se torna mais alinhado com uma perspectiva internacionalista em que o “homem novo”, gestado pela Revolução, estava em maior sintonia com as vanguardas revolucionárias e com os movimentos revolucionários internacionais. Ao mesmo tempo, a prática do voluntarismo era incentivada, sendo tema recorrente nos filmes. Malistsky aponta que tanto para Che Guevara quanto para Fidel Castro – assim como na obra de Santiago Álvarez – o desenvolvimento dos trabalhos físicos, intelectuais e dos valores morais, paralelamente ao labor voluntário, era mais importante do que a implantação da agenda dos partidos comunistas. Portanto, a urgência de se avançar com a Revolução, tendo o voluntarismo como um dos pilares, precedem a agenda de institucionalização do partido comunista.

Em 1968, ano que se fazia 100 anos da luta de independência, implanta-se em Cuba diversas medidas a fim de se acelerar programa sociopolítico da Revolução nomeado de “Ofensiva revolucionária” (VILLAÇA, 2010), baseado no forte apelo ao trabalho voluntário e às recompensas morais. Che Guevara, que tinha sido assassinado em 9 de outubro, passa a ser reconhecido como o grande exemplo de voluntarismo e internacionalismo, o que pode ser visto no filme *Hasta la victoria siempre*. Do mesmo modo, os vietnamitas eram mostrados no Noticiário, e em filmes como *Hanoi, Martes 13*, assim como nos cartazes de Mederos como exemplo de heroísmo, voluntarismo e internacionalismo. Ainda segundo Malitsky (2013, p. 139-140, tradução nossa),

Fidel identifica os vietnamitas e Che como modelos de comportamento revolucionário. Em referência ao herói caído, Fidel declara que “foi derramado sangue pelo bem de todos os povos das Américas e pelo povo do Vietnã - porque, enquanto lutava na Bolívia, contra as oligarquias e o imperialismo, sabia que estava oferecendo ao Vietnã a mais alta expressão de sua solidariedade”. Tanto o filme de Álvarez quanto o discurso de Fidel terminam com referência à revolução internacional e à solidariedade com pessoas envolvidas em lutas semelhantes. Eles defendem que é essa visão inspirada no Che que marca o auge de uma jornada e o auge do pensamento revolucionário.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> No original: “Cuban state-sponsored film production required a more multidimensional view of national identity to realize its nation-building goals. Rather than establishing binaries between authentic and inauthentic national culture, citizens, and identities, Cuban filmmakers sought to build a unified image of a nation with new rural/urban, gender, economic, and national/transnational/international alliances. They projected a view of an energetic, determined, mobilized collective in the process of realizing revolutionary goals.”

<sup>57</sup> No original: “[...] Fidel told Álvarez what he was going to say or what to put in the film—there was no time for that and, in any case, Fidel was not inclined to such artistic collaboration. . . . It was rather that Fidel had seen



Figura 08 - Série Como en Vietnam (1970), de René Mederos. Fonte: monografias.com.

As novas perspectivas identitárias também impactam as canções populares na década de 1960. Foram gravadas muitas músicas celebrando a queda de Batista, a ascensão dos rebeldes, as reformas que vinham acontecendo no país e a amizade de Cuba com os povos do mundo. Entre as composições dos primeiros anos, tem-se *Fidel ya llegó*, de Rolando La Serie, *Como lo soñó Martí*, de Juan Arrondo, *Los Barbudos*, de José Fajardo, e *Guajiro llegó tu día*, de Célia Cruz (MOORE, 2006). Na segunda metade da década mais romântica da Revolução, de 1965 a 1970, a música cubana passa a ter uma perspectiva mais universalista, principalmente com as inovações do Grupo de Experimentación Sonora, que mesclava elementos da música tradicional cubana com elementos da música pop de outros países.



Figura 09 - Coletânea Vietnam canta a Cuba/Cuba canta a Vietnam

---

the closeness of Álvarez' thought to his own". As in *Hanoi, martes 13*, Fidel identifies the Viet- nameese and Che as models of revolutionary behavior. In reference to the fallen hero, Fidel declares that "blood was shed for the sake of all the peoples of the Americas and for the people of Vietnam—because while fighting in Bolivia, fighting against the oligarchies and imperialism, he knew that he was offering Vietnam the highest expression of his solidarity". Both Álvarez's film and Fidel's speech end with reference to international revolution and to solidarity with people involved in similar struggles. It is this Che-inspired vision, they assert, that marks the acme of a journey and the height of revolutionary thought".

Em 1969, foi lançado o disco *Vietnam canta a Cuba/Cuba canta a Vietnam*. Um dos lados do álbum é preenchido por canções cubanas ou de artistas cubanos homenageando o povo vietnamita, enquanto o outro lado contém canções interpretadas por artistas vietnamitas reverenciando o heroísmo do povo cubano. Dentre os intérpretes caribenhos, tem-se Pablo Milanés, que canta *Su nombre puede ponerse en verso* e *Por que*, Silvio Rodriguez, com *3000 pájaros*, Omara Portuondo cantando *Cuento para un niño*, Elena Burke que interpreta *La hora para todos* e Carlos Puebla que dá a voz para *David y Goliath*. Já os artistas vietnamitas interpretam canções relacionadas à Revolução Cubana, é o caso de *Marcha de las milicias cubanas*, *Canto a los combatiente de Girón*, *Siboney* e *Marcha de América Latina*.

### 3.3 Música e identificação

No livro *Hearing Film - tracking Identification in Hollywood Contemporary Film Music* (2001), Anahid Kassabian aborda os processos de identificação entre espectador e filme a partir da relação que se estabelece entre o público e a música que compõe a obra. A autora parte de três pressupostos básicos para organizar o seu entendimento da música como um dos elementos que promovem o engajamento do espectador com a obra fílmica. São eles: 1) toda identificação entre o espectador e o filme deve levar em conta a relação do espectador com a música inserida na obra; 2) a identificação é construída com elementos internos e externos ao filme; 3) o estudo da música no filme está diretamente relacionado com aspectos políticos e sociais da sociedade na qual se insere a obra. Diferente de outras musicólogas, como Claudia Gorbman e Katheryn Kalinak, que priorizam a análise interna no regime do cinema clássico estadunidense, Kassabian se interessa mais pelos usos da música dentro de um recorte sociocultural, apontando para o fato de que toda expressão musical está carregada de aspectos ideológicos que ancoram a identificação do espectador com a obra.

Para a autora, a despeito da crença Iluminista – que impacta ideias de autores do século XX como Adorno e Eisler – de que haja uma música pura, composta de modo puramente racional, sem sofrer atravessamentos culturais do contexto no qual é concebida, toda expressão musical agrega traços do mundo em que se insere. É o que se nota em tendências como a concepção temporal que, durante o período Barroco entre os séculos XVII e XVIII, muda de uma orientação temporal circular para uma linear, conforme esclarece Kassabian (2001, p. 28):

As noções de “progresso” eram relativamente novas - assim como as progressões harmônicas direcionais conhecidas como harmonia tonal, que precede a estrutura direcional da forma sonata em cinquenta anos ou mais. Em suma, mesmo uma fuga de Bach tem marcas ideológicas e não se refere simplesmente “à própria estrutura musical”.<sup>58</sup>

Kassabian destaca que a música cinematográfica foi historicamente codificada para produzir conexões entre o espectador e o filme. Desde Erno Rapée, na sua *Encyclopedia of Music for Pictures* (1925), aos bancos de músicas disponíveis em plataformas digitais, recomenda-se músicas para filmes, tomando como ponto de partida elementos visuais e narrativos que compõem o filme – como gênero, época, local – e aspectos emocionais aos quais os padrões sonoros são culturalmente associados, como alegria, tristeza, medo ou amor.

Para a autora, a identificação pode ocorrer de dois modos distintos: por assimilação (*assimilating identification*) ou por associação (*affiliating identification*). O primeiro regime é o que se observa nos padrões clássicos do cinema hollywoodiano que, desde a década de 1930, estabeleceu parâmetros de uso para a música, cuja função principal é servir de suporte narrativo para os efeitos produzidos pela obra fílmica. A segunda maneira de se identificar com a obra, por associação, dá-se nos filmes que compilam obras musicais preexistentes como modo de produzir engajamento do público com a narrativa a partir de um elemento que já lhe é familiar, portanto, capaz de agregar camadas novas de significado às imagens.

A identificação por assimilação é uma marca recorrente na linguagem clássica hollywoodiana, herdeira da tradição operística do século XIX, em que a inserção da música no filme presume efeitos específicos na audiência. Na sua maioria, são entradas instrumentais que atendem às demandas da dramaturgia em mobilizar estados afetivos no espectador. O público, de maneira geral, não reconhece previamente o texto musical, mas, apoiado nas convenções do repertório de dramaturgia audiovisual acumulado, o espectador é capaz de distinguir se tal música corresponde a uma cena de ação ou de amor, para citar apenas dois exemplos corriqueiros. Esse tipo de assimilação, construída por clichês, tende, segundo Kassabian, a ser muito mais controlada pelos realizadores da obra no afã de produzir emoções específicas.

A musicóloga se apoia na pesquisa de Philip Tagg e Robert Clarida que comprova o quanto codificado são determinadas formas musicais no audiovisual. O experimento consistiu na utilização de estímulos, trechos musicais extraídos de filmes e séries de TV desconhecidos

---

<sup>58</sup> No original: Notions of “progress” were relatively new — as were the directional harmonic progressions known as tonal harmony, which precedes the directional structure of sonata form by fifty or more years. In short, even a Bach fugue has ideological markings, and does not simply refer “to musical structure itself” (tradução do autor).

pelos entrevistados, e estes especulavam sobre os traços estilísticos das películas onde tal música foi empregada. Entre os resultados, é significativo o fato de a maioria dos participantes ter associado a música da série policial *Miami Vice* a imagens de um contexto urbano, com elementos relacionados à velocidade e a violência (KASSABIAN, 2001). Os achados da investigação permitiram que os pesquisadores constatassem a correlação existente entre o estímulo musical e a associação feita pelo público a determinados elementos audiovisuais de gêneros específicos. A música cinematográfica, a despeito dos defensores de uma música pura, é um sistema de significação. Noutras palavras, a bagagem musical do espectador é um fator central para que o espectador decodifique a mensagem de uma determinada sequência a partir da relação do conteúdo musical que atravessa determinada sequência. Para melhor explicar o que propõe, assim como para dialogar com a pesquisa de Tagg e Clarida, a autora distingue “competência” de “literacia”. Enquanto a primeira diz respeito à habilidade de codificar e decodificar determinada mensagem independentemente do conhecimento da representação gráfica de um texto, como no caso de uma criança que domina uma língua mesmo sendo analfabeta, a segunda é uma habilidade baseada na codificação e decodificação de uma escrita, como é o caso da leitura de notação musical. O espectador cinematográfico pode não conhecer de escrita musical, porém o acúmulo de experiências na fruição de obras musicais e audiovisuais o faz competente para decodificar a mensagem plasmada na música de uma cena.

Já identificação por associação ocorre no caso do uso de músicas preexistentes. Nesse caso, defende a autora, há uma ampliação das camadas de significado do filme. É o caso de uma canção popular que, ao ser inserida no filme, amplia o enlace do espectador com a película a partir da sua relação prévia com a música. Nesse sentido, os realizadores do filme têm menos controle sobre o significado que imprimem na obra, dada a liberdade do público em sobrepor suas experiências pregressas com o fonograma no contato com a obra audiovisual. Para Kassabian (2001, p. 141),

[...] Em qualquer discussão sobre como os filmes produzem identificações, o desafio é descrever os engajamentos entre os espectadores e os filmes. Isso não pode ser feito de maneira plausível sem examinar a música. E quando digo "examinar a música", não me refiro a [...] uma simples análise textual. Na realidade, qualquer consideração sobre os processos de identificação com a música deve levar em conta as histórias do espectador e da música.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> No original: In any discussion of how films participate in producing identity formations, the challenge is to describe the engagements between films and perceivers. That cannot plausibly be done without examining the score. And when I say “examine the score,” I do not mean [...] a simple textual analysis. Rather, any consideration of how scores track identifications must include considerations of both perceiver and music



Para compreender como a música opera dentro do filme, Kassabian lança três perguntas. Como se dá a relação da música com o universo narrativo do filme? Como percebemos o funcionamento da música na cena? O que a música nos evoca ou nos comunica? Percebe-se, portanto, que os questionamentos estão no sentido de se compreender os significados possíveis da música dentro de um domínio ficcional. Como o presente estudo debruça-se no cinema não-ficcional que faz uso de canções pré-existentes, é mais caro à presente pesquisa a historicidade que Kassabian aplica ao seu método, visto que ela considera o contexto sócio-histórico de circulação da canção como um fator central na construção de significado dentro de um filme.

Nos casos estudados nesta tese, as canções estão inseridas no *Noticiero Icaic* para produzir uma identificação por associação, pois são temas já conhecidos do grande público cubano que as escuta no rádio, na televisão e nos ritos públicos, e, caso não sejam temas já experimentados pelo público, contém na sua estrutura referências muito caras a cultura cubana, como veremos na análise do NIL mais adiante. Indo ao encontro da ideia de Kassabian, Michael Chanan afirma que a canção no cinema alvareziano se vale dos significados culturais para engajar o público por uma via que não seja exclusivamente cognitiva, mas sensorial e afetiva. Afirma o autor:

Dizer que Álvarez usa a música para narrar é, portanto, dizer que ele usa as associações culturais de sua música escolhida (sua iconografia) para orientar o quadro de referência do espectador. O que ele está fazendo é politizar a representação por meios estéticos que são ao mesmo tempo altamente articulados, mas não discursivos. Para Álvarez, esse é um recurso central do documentário político, porque é uma maneira de mobilizar o intelecto popular, que não é apenas formado pelo intelecto discursivo, e, por essa mesma razão, corre o risco de ser sufocado pelos truques dos comentários convencionais<sup>60</sup>. (CHANAN, 2004, p. 223-224, tradução nossa).

Percebe-se, tanto na observação de Chanan sobre a música no cinema de Álvarez quanto na perspectiva teórico metodológica proposta por Kassabian, uma historicidade dos usos das canções nas imagens. Ao propor uma análise que passa por uma historicidade da música e do espectador, a noção de identificação por associação proposta por Kassabian é muito cara para a presente pesquisa. A análise da materialidade sonora do *Noticiero Icaic* não

---

histories (tradução nossa).

<sup>60</sup> No original: To say that Álvarez uses music to narrate is therefore to say that he uses the cultural associations of his chosen music (its iconography) to orient the viewer's frame of reference. What he is doing is to politicize the representation through aesthetic means that are at once highly articulate but nondiscursive. This, for Álvarez, is a central resource of political documentary, because it is a way of mobilizing popular intelligence, which is not merely unformed by discursive intellect but, for this very reason, lies in danger of suffocation by the tricks of conventional commentary (tradução do autor).

pode se abster da relação com o contexto histórico no qual o cinejornal esteve inserido, marcado pelas disputas narrativas caras à Guerra Fria e pelos modos como Cuba assume uma posição de centralidade na luta e na propaganda anti-imperialista do Terceiro Mundo nas décadas de 1960 e 1970.

### **3.4 Música, identidade e desterritorialização**

James Deaville (2015), no artigo *Sounding the World - The Role of Music and Sound in Early 'Talking' Newsreels*, destaca que os primeiros manuais de composição para cinema, assim como as compilações de música para filme precedentes ao advento do som sincrônico, já se dedicavam a instruir sobre qual seria a música adequada para cada situação apresentada nas notícias. Com a transição para o sonoro, a música passou a ser um "[...] componente crucial [...] na formatação da opinião pública" (DEAVILLE, 2015, p. 53, tradução minha), dado o papel importante da musicalização para se conformar a percepção dos lugares e acontecimentos apresentados nas telas dos cinemas. Noutras palavras, imagem e som passaram a se imantar, engendrando padrões de mensagens capazes de serem facilmente decodificadas pelo público. As guerras, as cenas das grandes metrópoles, os atos das principais lideranças mundiais seriam acompanhados por músicas específicas. O espectador, por sua vez, passaria a ser cada vez mais apto para apreender a mensagem a partir da experiência acumulada na fruição de notícias cinematográficas, em que o teor da música contém marcas ideológicas da linha editorial defendida pelo cinejornal. Alguns programas noticiosos televisivos, de certa maneira, preservam a tendência de se valer da música como um elemento para produzir efeitos nos telespectadores.

O programa musical do *Noticiário Icaic Latinoamericano*, muitas vezes, atua como significante geográfico ao fazer referência direta ao país de que a reportagem trata. É o caso da edição 84, estreada em 15 de janeiro de 1962, em que o próprio Santiago Álvarez entrevista o então governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola. A reportagem, rodada no Brasil, encerra-se com a *Marcha do Paredão* (Armando Cavalcanti/Klécius Caldas), interpretada por Linda Batista, cuja letra enuncia: “Em Cuba, em Cuba, em Cuba/Andou na contramão/Vai descansar no paredão”. Embora o conteúdo da frase – capaz de soar como crítico à Revolução – possa não ser completamente apreendido pelo espectador cubano, o tema representa a presença dos temas cubanos nas canções brasileiras, tanto pelas características musicais da marcha carnavalesca, assim como pela letra que repete o nome do

país antilhano do *Noticiero* no seu estribilho. Fenômeno similar se verifica na edição 215, de 20 de julho de 1964, tal como em tantas outras edições sobre o Vietnã, em que soa uma música instrumental com sonoridades que sugerem a origem asiática da composição. Já no *NIL* n° 409, de 30 de maio de 1968, após trecho de discurso de Fidel Castro, já apresentado na edição 291, de 17 de janeiro de 1966, ouve-se a canção *Amapondo*, interpretada por Miriam Makeba, com imagens de guerrilhas na África. As entradas musicais são, portanto, dotadas de elementos rítmicos, melódicos e harmônicos identificáveis com o espaço geográfico ao qual a matéria se refere, direcionando a significação da composição audiovisual. James Deaville (2015) entende este uso da música como função narrativa referencial, levando em conta que o conteúdo musical fornece ao espectador referências sócio culturais, neste caso, de territórios em que se passa a reportagem do *Noticiero*.

O modo de associar músicas a território configura-se como uma prática comunicacional recorrente não apenas nos cinejornais, mas também na política e na indústria cultural. No livro *Sound track: Popular music, Identity and Place* (2012), John Connell e Chris Gibson tratam das relações existentes entre música e processos de formação de identidade referentes a um território. Para além da concepção habitual que considera determinados gêneros musicais como oriundos de um determinado espaço geográfico, os autores, provenientes do campo da geografia, também pensam a música como um dos agentes construtores do imaginário em torno dos territórios.

Connell e Gibson (2001) se apropriam do conceito de Comunidades Imaginadas, conforme apresentado por Benedict Anderson, para cunhar a expressão "comunidades musicais". Na perspectiva de Anderson (2008), os Estados e as Nações são frutos de um processo imaginativo materializado em um território. Dito de outra maneira, as instituições de determinado espaço, através das leis, das políticas e das estruturas burocráticas, produzem um senso de unidade. Já os meios culturais o tornam mais coeso, fazendo com que os traços culturais se distingam entre territórios vizinhos. Connell e Gibson se dedicam a demonstrar como a música, em diferentes contextos, é atravessada por políticas culturais para afirmar ou criar identidades, expondo casos de políticas aplicadas no Afeganistão, no Vietnã do Norte e no Québec, em que a música foi instrumento eficaz para este propósito.

Como argumenta Malitsky (2013), a identidade para o povo concebida pelo Estado cubano, a partir da segunda metade da década de 1960, tem, como um dos traços, a defesa da solidariedade entre os povos com os quais Cuba se relacionava. Nesse sentido, o Terceiro Mundo constitui-se como uma espécie de comunidade imaginada desterritorializada, que compartilha uma luta comum contra a dominação imperialista. A noção de uma luta comum

dos povos oprimidos de todo o mundo se fez bastante presente nos produtos culturais cubanos após a Conferência Tricontinental em janeiro de 1966. Segundo Anne Mahler (2018) em *From Tricontinental to Global South*, após o evento, a ilha se tornou um centro de difusão da mensagem de solidariedade entre os povos do Terceiro Mundo. Mahler defende que um traço comum nos produtos culturais gerados e distribuídos por Cuba, através da Ospaaal, era a noção desterritorializada de poder e resistência. Para a autora,

[...] um texto tricontinentalista é aquele que incorpora o tricontinentalismo, refletindo uma visão desterritorializada do poder imperial e um reconhecimento do imperialismo e da opressão racial como interligados e, frequentemente, usando um significante racial de cor para se referir abstratamente a um amplo conceito de coletividade política transracial (MAHLER, 2018, p. 22, tradução nossa).<sup>61</sup>

O âmago da tese da autora é que os produtos vinculados à Tricontinental se valem dos corpos negros como significante de opressão e resistência em qualquer lugar do planeta, tendo em vista que trazem em si os significados da relação entre império e as lutas de emancipação dos povos oprimidos, que vem das dinâmicas coloniais e se perpetuam nas políticas imperialistas. A discriminação da população negra afro-estadunidense e a conseqüente luta pelos direitos civis eram representados nos produtos da Ospaaal como exemplos de poder e resistência dentro dos Estados Unidos, sendo esta uma marca da colonialidade assim como as opressões dos países imperialistas na Ásia, África e América Latina. Mahler (2018, p. 19) nomeia esta estratégia discursiva de "política metonímica de cor", tendo seu uso plasmado nos filmes, cartazes e periódicos lançados a partir da Tricontinental. Assim, esses produtos se constituem de estratégias de produção de efeito cujo objetivo é produzir o engajamento dos povos do terceiro mundo dentro de uma "coletividade política transracial". Entre 1965-1975, dado o que foi explanado neste capítulo, é possível verificar que alguns signos culturais, como indivíduos usando sandálias *dep lop* e chapéus vietnamitas, eram igualmente apresentados como marcas de resistência imperialista.

Já as canções, como um produto cultural, eram instrumentalizadas para se produzir a coesão nos imaginários em torno desta coletividade política transracial, o que se fazia tanto pela letra quanto pelas características musicais. Nas matérias sobre o Vietnã no NIL, as músicas cantadas, de certo modo, contribuem na construção de uma poética cujo efeito

---

<sup>61</sup> No original: "[...] a Tricontinentalist text is one that incorporates Tricontinentalism by reflecting a deterritorialized vision of imperial power and a recognition of imperialism and racial oppression as interlinked, and often by using a racial signifier of color to abstractly refer to a broadly conceived transracial political collectivity."

presumido é fazer com que os cubanos se informem e se engajem na luta internacionalista terceiro-mundista contra o colonialismo, o neocolonialismo e o imperialismo. E para compreender melhor tais estratégias, faz-se necessário compreender os artifícios inerentes à forma-canção para se produzir uma identificação com o público, como veremos no próximo tópico.

### 3.5 As especificidades da canção

Rick Altman (2001), em seu artigo *Cinema and Popular Song: the lost tradition*, trata da omissão dos estudos acadêmicos quanto aos usos das canções populares nos primeiros anos do cinema, quando ainda não havia tecnologias viáveis de sincronização de imagem e som. Via de regra, as pesquisas privilegiam o acompanhamento musical instrumental que se fazia dos filmes até o advento das tecnologias de reprodução de sons e imagens sincrônicos na passagem das décadas de 1920 para 1930. O silenciamento sobre o tema contribuiu para uma percepção hegemônica limitada de que a música cinematográfica é tributária, quase que exclusivamente, do romantismo sinfônico do século XIX, desprezando, assim, a importância da canção popular na história do som cinematográfico. As melodias cantadas já eram um êxito no alvorecer do século XX, nos espetáculos de lanterna mágica com acompanhamento musical – manifestação que Altman considera uma “tradição perdida”, em razão de sua ausência nas páginas da historiografia do cinema. As projeções aconteciam nos *nickelodeons*, galpões onde se projetavam filmes nos EUA, no princípio do século XX. Consistia basicamente na exibição de lâminas ilustradas contendo imagens acompanhadas de letras de canções simples que eram cantadas e tocadas para que o público acompanhasse em coro, lendo os versos. Esse formato de espetáculo envolvia um mercado de editores de partituras que, muitas vezes, visando a venda das canções, distribuía gratuitamente os *slides* e as cópias das músicas para os exibidores. A partir desta revelação, Altman defende que tal fenômeno pode ser um ponto de partida para compreender melhor a história da música do cinema e a contribuição da forma canção para a estética musical dos filmes.

Rick Altman enumera algumas características que diferenciam a canção popular daquilo que nomeia genericamente de "música clássica", isto é, a música de tradição sinfônica constituinte das narrativas filmicas. Altman faz questão de salientar que o uso das aspas se deve ao fato da expressão ter sido tomada de empréstimo da obra de Royal Brown, que a usa para designar uma tradição de música de câmara extradiegética que tradicionalmente

acompanha os filmes desde o período silencioso. Altman faz questão de ressaltar que o termo não contempla expressões musicais como canções consagradas e ópera que, para o senso comum, também se define como música clássica. Assim, sob a perspectiva estrutural, a composição “clássica” dispõe das seguintes características quando moduladas com a imagem em uma expressão audiovisual:

- *Mudez*: ausência de palavras que acompanham o desenvolvimento da música;
- *Indeterminação*: a música clássica, de maneira geral, necessita da imagem para produzir significados no filme;
- *Imperceptibilidade*: a música clássica para cinema tende a entrar e sair da trilha sonora de modo que seja imperceptível para o espectador comum;
- *Expansividade*: por não estar diretamente atrelada a uma letra, a música clássica pode se valer de recursos rítmicos, harmônicos ou melódicos para melhor se adequar à duração dos planos e aos aspectos dramáticos do filme e, assim, provocar maior coesão com o todo narrado;
- *Escuta quieta e mental*: a música sinfônica convoca uma apreciação quieta, atenta. Diferente de uma peça musical com letra, que faz o ouvinte cantar junto, a música clássica não convida o espectador para uma participação ativa.

Em paralelo aos aspectos da música clássica elencados por Altman para descrever o funcionamento da trilha musical sinfônica nos meios audiovisuais, o autor enumera também cinco atributos da canção popular, observáveis na relação que emerge da música com a imagem cinematográfica. São eles:

- *Dependência da língua*: embora a canção popular também evoque emoções como a música clássica, seu modo de produzir sentido está muito relacionado também à maneira como a letra se insere na música;
- *Previsibilidade*: a música popular se baseia em regularidades e repetições de formas para contemplar a expectativa do ouvinte. A letra, por sua vez, se adequa, métrica e ritmicamente, à música, produzindo uma maior sinergia para a produção de significados.
- *“Cantabilidade”*: a música popular é inserida, muitas vezes, em um intervalo de alturas que facilita o canto, tornando-a mais assimilável para o ouvinte que, mesmo não sendo um cantor profissional, consegue, de algum modo, cantá-la;
- *Memorabilidade*: os padrões repetitivos e curtos que constituem as canções, como versos e refrãos, tornam-nas mais fáceis de serem lembradas;

- *Envolvimento corporal ativo*: por todas as características anteriores, a música popular incita uma participação ativa do público, que segue o fraseado musical executando assovios, batucadas, sussurros, até mesmo cantando a música.

Rick Altman complementa afirmando que a canção popular funciona como um bloco de sentido individual que, ao ser inserido nas imagens, funciona como um bloco de sentido à parte, diferente da música clássica, que parece ser indissociada da imagem que acompanha. Diz o autor:

Quando usadas com imagens, a música "clássica" e as canções populares revelam ainda outra importante diferença. Por conta da sua óbvia coerência, com cada verso claramente conectado com a estrutura geral, com a cadência musical e com as rimas previsíveis, a canção popular nunca permite que ouvintes dissociem uma parte da música do todo. Como tal, a canção popular sempre permanece um bloco coerente que parece ter sido criada separadamente de quaisquer imagens que acompanhe, enquanto a característica sinuosa da música 'clássica' muitas vezes esconde a estrutura geral, implicando que a música é gerada não por alguma visão global, mas pela imagem em questão. Assim, a música "clássica" nos convence mais facilmente de que sua autoria não é de um compositor, mas sim da própria imagem. Nesse sentido, a música popular lembra auditivamente a natureza discursiva de um cinema de atrações, enquanto a música "clássica" se encaixa especialmente bem na narração impessoal do cinema clássico de Hollywood<sup>62</sup>. (ALTMAN, 2001, p. 25-26, tradução nossa).

Ao comparar a natureza discursiva da canção popular com o cinema de atração, Rick Altman remete ao período germinal da constituição da linguagem cinematográfica. Na virada do século XIX para o XX, os filmes ainda consistiam em pequenas narrativas teatralizadas, sem o artifício da montagem, isto é, ainda desprovidos de cortes, mudanças de escalas, planos e elipses. Portanto, cada plano era um bloco narrativo que constituía significados por si próprio. Da mesma maneira, a canção popular segue esta tendência. A música tende a ser percebida como uma construção paralela ao curso das imagens.

É importante frisar que os aspectos básicos das canções aplicadas ao cinema constituem um tipo ideal. Existem usos de música cantada que fogem das características

---

<sup>62</sup> No original: When they are used in association with images, "classical" music and popular song reveal yet another important difference. Because it has an obvious coherence, with each line clearly connected to the overall structure and a universally expected musical cadence and linguistic conclusion, popular song never allows listeners of the song's individual parts to escape from the whole. As such, the popular song always remains a coherent block that appears to be authored separately from whatever images it accompanies, whereas "classical" music's meandering capacity often conceals overall structure, implying that the music is generated not by some global vision, but by the image at hand. "Classical" music thus more easily convinces us that it is authored not by a composer, but by the image. In this sense, the popular song aurally recalls the discursive nature of an early cinema of attractions, while "classical" music fits especially well into the impersonal narration of classic Hollywood cinema.

destacadas pelo autor, como previsibilidade e memorabilidade, pois não se compõem de uma estrutura repetitiva convencional e nem se valem de letras de fácil assimilação. As características que o autor detecta, no entanto, são bastante úteis para balizar as análises para que se possa melhor compreender os padrões e desvios dos usos das canções nos Noticieros.

No que tange aos usos gerais das canções, ampliando as discussões para além dos aspectos formais das músicas cantadas em composição com a dramaturgia audiovisual, Pablo Piedras e Sophie Dufays (2018) reúnem distintos atributos da canção no cinema, conforme apontam diversos autores do campo dos estudos de som. Entre as maneiras como a canção opera dentro dos programas poéticos dos filmes, os autores apontam:

Los efectos específicos de las canciones preexistentes proceden de su calidad de alusión cultural e intertextual (Lanin y Caley 2005), de su capacidad para remitir a la memoria individual y colectiva y a períodos históricos particulares (Smith, 1998), y de volver familiar un pasado no vivido (Wojick y Knight, 2001), lo que explica su potencial tan nostálgico como irónico (Inglis, 2003; Ashby, 2004; Dyer 2012). Tanto sus componentes musicales como evocaciones múltiples que contienen sus letras les permiten activar un fuera de campo y abrir el espacio limitado de la diégesis a otras dimensiones y significaciones. (PIEDRAS; DUFAYS, 2018, p. 9).

Das características reunidas por Piedras e Dufays, por dentro do campo dos estudos de som, pode-se notar como os aspectos ideológicos que permeiam o fazer do cineasta são importantes na escolha de peças do cancionero para integrar os filmes. Ao mesmo tempo, é evidente a importância da carga cultural acumulada nas canções pré-existentes para se evocar o potencial mnemônico, nostálgico e despertar significados extrafilmicos no espectador.

No *NIL*, as canções que se articulam com as imagens de Ho Chi Minh, como será demonstrado adiante, têm por principal característica produzir e reforçar o engajamento dos cubanos com a luta dos vietnamitas, sugerindo que o presidente Ho Chi Minh é um exemplo de dignidade humana. Ao mesmo tempo, as músicas junto às imagens constroem um monumento a um herói da luta de emancipação dos povos do Terceiro Mundo.

### **3.6 Muitas canções para Ho Chi Minh**

É sabido que a música popular e o cinema, de uma maneira geral, são esferas férteis para se perpetuar o imaginário em torno de personagens históricos. No artigo *Representações de Che Guevara na canção latino-americana*, Mariana Villaça (2016, p. 358, grifo da autora) afirma que



Dentre as diversas formas de monumentalização dos heróis nacionais, a *canção* e o *documentário* ocuparam lugar de destaque, por promoverem, com eficácia, a identificação passional do cidadão com o personagem em questão. Cabe ressaltar que a canção, que sempre fora veículo privilegiado em Cuba, ganhou impulso com a implementação da política internacionalista que visava expandir a Revolução para a América Latina, irradiando apoio às guerrilhas. Tal política teve como marco a realização, em 1966, da Conferência Tricontinental, em Havana.

No *Noticiero Icaic*, Ho Chi Minh, assim como as canções que lhe rendem tributo, passaram a ser impressos no celulóide do cinejornal após a Conferência de Solidariedade com os povos de Ásia, África e América Latina. Antes do evento, não foi possível encontrar nenhum registro de uso de imagens de Ho, ou referências a ele em canções populares.

O *Noticiero Icaic* começou a levar às telas imagens de Ho Chi Minh quando ele ainda estava vivo e atuante na vida política do Vietnã do Norte. Tio Ho aparece pela primeira vez no cinejornal na edição 316, de 11 de julho de 1966 – 6 meses após a Conferência Tricontinental –, ao som da canção *Libertação do Sul* (*Giải phóng miền Nam*. Lưu Hữu Phước / Mai Văn Bộ / Huỳnh Văn Tiêng), o hino dos Vietcongs. As imagens foram tomadas no III Congresso da Assembleia Popular da República Democrática do Vietnã. Sobre as imagens do presidente norte-vietnamita, diz o narrador: “bajo cualquier circunstancia el ejército y el pueblo vietnamita serán capaces de derrotar a los imperialistas, dijo el presidente Ho Chi Minh, porque todos los países socialistas y los pueblos amantes de la paz están a nuestro lado”. Logo após as imagens de Ho falando ao microfone, vê-se a plenária inteira levantando os braços em sinal de aprovação ao líder. A reportagem é seguida por outra que se passa em uma praça lotada e, já no plano de abertura, aparece no quadro um cartaz escrito “Todo por Viet Nam”. Imediatamente, soa a voz do narrador que, entre imagens do palanque e do povo que acompanha o ato, declara: “el pueblo cubano está dispuesto a dar su propia sangre en Vietnam”. Em meio à multidão, vê-se faixas de apoio ao Vietnã e falas de diversas lideranças cubanas. A voz do narrador, que sobressai em meio a uma música de teor épico, destaca frases ditas por lideranças como Melba Hernández e o comandante Jesús Montané. Ao final, o povo aparentemente canta de mãos dadas e erguidas uma canção que não se ouve na trilha sonora. Entre as imagens de Ho Chi Minh no púlpito e a multidão de cubanos prestando solidariedade aos vietnamitas, o narrador costura uma unidade da luta tricontinental contra o imperialismo. Ho Chi Minh, ainda em vida, é, ao mesmo tempo, um monumento de

um herói que dedicou a vida à luta em favor dos povos oprimidos e um homem que merece ser imitado.



Figure 10 - Visita do embaixador cubano, Julio García Oliveras, a Ho Chi Minh no Noticiero 395. Fonte: Cinemateca de Cuba.

A edição 395, estreada em 5 de fevereiro de 1967, já no *Año del Vietnam Heroico*, inicia-se com imagens do interior de uma casa, ao som de uma música cuja instrumentalização faz soar como uma música oriental. A voz de Enrique López, então narrador do NIL, explica que se trata de “encenas inéditas filmadas por el *Noticiero Icaic* de la modesta casa en Hanói donde vive el presidente de la República Democrática de Vietnam Ho Chi Minh, Tio Ho, como le llama el pueblo de Vietnam”. E prossegue: “el embajador de Cuba, el comandante Julio García Oliveras, sostiene sin protocolo una amistosa conversación con el insigna guerrillero”.. Em sincronia com a qualificação “sin protocolo”, vê-se os pés descalços do diplomata cubano que senta no chão, diante de Ho Chi Minh, enquanto este, sentado no sofá, conversa serenamente com o companheiro latino-americano como um mestre que fala ao discípulo. Um objeto da casa ganha destaque na tela e na descrição da *voz over* que diz: “Esta mesa, regalo de Fidel a Ho Chi Minh, se encuentra en su próprio dormitorio. De un mismo pensamiento revolucionário y objetivo en la lucha, surge la solidaridad entre Cuba y Vietnam”. A edição, mais do que constituir um monumento à amizade entre Cuba e Vietnã, é uma peça didática para se apresentar a frugalidade da vida do carismático herói. Ho é representado como um modelo de conduta e sacrifício para todos os povos oprimidos.



Figure 11 - Santiago Álvarez e Ho Chi Minh na edição 408. Fonte: ina.fr.

A casa de Ho Chi Minh voltaria a ocupar os frames do *NIL* na edição 408, lançada três meses depois. É também nesta edição que se tem a primeira vez a associação, embora ainda de forma indireta, entre as figuras de José Martí e Ho Chi Minh como heróis fundadores das duas pátrias amigas e solidárias na luta anti-imperialista. Diz o narrador: “19 de mayo de 1895, cae José Martí en Dos Ríos”. Em seguida, ouve-se a voz de Fidel Castro que, sobre imagens da casa onde nasceu Martí e das Canteras de San Lázaro, onde o herói cubano foi preso pela Coroa Espanhola, diz:

Vísperas de su muerte, en carta inconclusa porque una bala española le atravesó el corazón el 18 de mayo de 1895, José Martí, Apóstol de nuestra independencia, escribió a su amigo Manuel Mercado: ‘Ya puedo escribir... ya estoy todos los días en peligro de dar mi vida por mi país y por mi deber de impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América’. (Trecho da edição 408, transcrição nossa).



Figure 12 - Paralelos entre as lutas de soberania dos cubanos e dos vietnamitas no NIL 408. Fonte: Cinemateca de Cuba.

Em seguida, vê-se um trecho do filme *La Rosa Blanca* (Emílio Fernández. Cuba/México, 1954) que trata da vida de José Martí. Assiste-se a um canhão que dispara contra um mambi<sup>63</sup> que cavalga em um cavalo preto. Em seguida, tem-se as cartelas de apresentação da edição, composta por letras sobre as imagens do encontro entre Santiago Álvarez, Julio García Oliveras e Ho Chi Minh. Após a abertura, um avião cruza o céu, portanto, já não se trata mais de representações históricas do século XIX. Artilharias de um exército atiram para cima. O Obus do exército que aparece na tela estabelece um claro paralelo com o antigo canhão do plano retirado do longa-metragem mexicano-cubano. Quando o avião é atingido, escuta-se a canção *La Balada de Ho Chi Minh*, cantada por artista

<sup>63</sup> Modo como se refere aos insurgentes independentistas de Cuba do século XIX.

desconhecido<sup>64</sup>, sendo esta uma versão reduzida de *The Ballad of Ho Chi Minh*, composta pelo escocês Ewan Mccoll em 1954, motivado pelo triunfo dos vietnamitas contra os franceses em Diem Biem Phu. O trecho que se ouve nesta edição é o seguinte:

Allá lejos, cuando los mares,  
 Más allá de la Constanta, vive  
 El hombre que estando el pueblo Indochino  
 Y su nombre és Ho Chi Minh

Ho Ho Ho Chi Minh

Desde Norte al delta del Saigon  
 De las montañas a los bajos llanos  
 Mujeres, viejos, jóvenes y campesinos  
 Todos luchan juntos al Tío Ho

Ho Ho Ho Chi Minh

Ho Chi Minh era marino  
 Por los siete mares navegó  
 Trabajo y penas de los hombres explotados  
 Fueron su primera educación

Ho Ho Ho Chi Minh

Enquanto se ouve a famosa ode ao herói vietnamita, vê-se um *outdoor* onde se lê: “Fuerza del Pueblo / Fuerza Invencible/ Aviones derribados hasta hoy 2921”. O espaço onde se apresenta o número na placa é feito de peças móveis, constantemente atualizadas, demonstrando o interesse que havia de manter os cubanos atualizados dos logros heroicos dos vietnamitas na luta contra o Império. Após um enquadramento em primeiro plano na cifra “2921”, aparece a imagem de um homem que atualiza um outro painel escrevendo “0,02”. No plano seguinte a este, fica claro que se trata de uma grande tabela com os números da “Gran Siembra de Primavera”, etapa do projeto “Cordón de La Habana”, que foi uma tentativa de se cultivar diferentes plantações no cinturão verde ao redor da cidade a fim de torná-la autossuficiente em produtos como: café, frutas tropicais e madeira<sup>65</sup>. A referência ao programa do governo fica mais evidente quando, na sequência seguinte, surge o então

<sup>64</sup> Não foi possível identificar qual a versão que se ouve na edição 408. Embora haja uma versão em espanhol gravada por Rolando Alarcón em 1969, a letra e o arranjo não são os mesmos que se ouvem na gravação do chileno no álbum *El mundo folklórico* de Rolando Alarcón. A canção foi interpretada por diferentes artistas em diversas línguas, como se pode notar nesta compilação postada no Youtube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LtGLiVql>.

<sup>65</sup> O polêmico curta-metragem *Coffea Arabica* (Nicolás Guillén Landrián. Cuba, 1968) trata do projeto de forma irônica. No momento reservado ao discurso de Castro sobre o plano de se tornar o cinturão verde da capital cubana um lugar produtivo, o cineasta introduziu a música *The fool on the Hill* (John Lennon/Paul McCartney) com uma cartela que traduz o título da música, isto é, *O Tolo no Monte*.

embaixador norte-vietnamita em Cuba, Ngo Mao, em imagem noturna, trabalhando a terra com uma enxada ao lado de cubanos, como o comandante Jesús Montané. De repente, interrompe-se *La Balada de Ho Chi Minh* e começa a tocar *Up Cherry Street*, de Herb Alpert's Tijuana Brass. A música substitui o tom épico do canto dedicado a Tio Ho, conferindo uma atmosfera descontraída a imagens de trabalhadores que labutam à luz do dia nas lavouras havanesas. No meio do campo, veem-se *outdoors* com mensagens como “Gran Siembra Gigante de Primavera” e “La agricultura para el revolucionário es lo que la montaña para el guerrillero”, este último ilustrado com o famoso retrato de Che Guevara capturado por Alberto Korda.



Figure 13 - O Comandante Jesús Montané e o embaixador norte-vietnamita Ngo Mao. Fonte: Cinemateca de Cuba.

Do cinturão de Havana, a edição segue com imagens do Palácio Presidencial de Hanói, em que se vê uma mão batendo a ponta de um cigarro em uma caixa de fósforo. Quando finalmente se acende um palito, sabe-se que se trata da mão de Ho Chi Minh que, na ocasião, se reunia com Santiago Álvarez e o embaixador cubano Júlio Garcia Oliveras. Toca-se o refrão da música italiana *Creare due, tre, molti Vietnam*, na voz de Ivan Della Mea. Em meio à música, o narrador informa: “19 de mayo de 1890 nace Ho Chi Minh”. Levando em consideração a referência à data da morte de José Martí no início da edição, tem-se aqui uma primeira associação entre Martí e Ho Chi Minh na edição 408, pois este nasceu no mesmo dia do mês em que faleceu aquele. Para além da coincidência histórica, os paralelos entre os dois

personagens ficariam mais frequentes nas edições posteriores, com a 559 e a 651 lançadas, respectivamente, em 1 de junho de 1972 e 4 de abril de 1974.

A canção descontraída cantada por Ivan Della Mea soa empática com as imagens serenas de Ho Chi Minh que, em meio ao encontro, serve açúcar gentilmente na xícara de Santiago Álvarez. Em seguida, os cubanos caminham com Tio Ho pelo jardim do Palácio. Ouve-se, na banda sonora, uma conversa entre Álvarez e Ho, que corre sem sincronismo com a imagem enquanto também se ouve a tradução do vietnamita para o espanhol por uma intérprete. O presidente termina seu discurso enviando saudações al “sobrinho” Fidel, às mulheres cubanas, aos pioneiros e a todo povo cubano. Em seguida, retoma-se a música de Della Mea. Certamente, os cubanos não entenderam o conteúdo completo da letra, mas o estribilho é facilmente associado ao lema guevarista que ficou conhecido desde 1967: “Criar dois, três, muitos...Vietnãs”.

O que marca o programa poético desta edição – e de muitas outras - é a criação de nexos entre a história corrente de Cuba e do Vietnã. O primeiro nexo dá-se na passagem das imagens do tiro de canhão contra um mambí na luta de independência no século XIX para o disparo do obus vietnamita contra o avião inimigo estabelecendo, portanto, uma comparação de que no século XIX o imperialismo triunfou, mas no presente estava sendo derrotado. Em seguida, uma nova associação é feita entre o número de aeronaves norte-americanas abatidas exposto no outdoor e os números do plantio no Cordón de La Habana. E, por fim, há um paralelo entre as datas da morte de José Martí, pronunciada por Fidel Castro no início, e a data do nascimento de Ho Chi Minh, dita pelo narrador na segunda metade do programa.

As músicas, por sua vez, são inseridas como um elemento de agitação, como cantos que celebram o heroísmo vietnamita e o apresentam como um exemplo a ser seguido pelos cubanos. As duas canções presentes, *La Balada de Ho Chi Minh* e *Creare due, tre, molti Vietnam*, nas imagens do ministro Ngo Mao e de Ho Chi Minh, tem muitas das características que Rick Altman enumera para as canções. Primeiro, a importância da letra para a construção da mensagem. No caso de *La Balada de Ho Chi Minh*, as três estrofes que soam no *Noticiero* apresentam o personagem central da edição 408, Ho Chi Minh. A letra destaca o apoio popular ao líder vietnamita que lidera “mujeres, viejos, jóvenes y campesinos” e defende que a luta de Ho em prol das minorias é fruto da sua própria experiência de vida, pois sua educação provém do “trabajo y pena de los hombres explotados”. Já em *Creare due, tre, molti Vietnam*, embora cantada em italiano, os versos repetem um lema que estava muito vivo em Cuba naquele momento a partir do manifesto de Che Guevara. Inspirado na noção de fala-

emanação<sup>66</sup> de Michael Chion para definir as falas parcialmente inteligíveis que não contribuem para o avanço da narrativa, mas que revelam traços do personagem que enuncia, é possível entender a música de Della Mea como uma “canção-emanação”. Embora não seja possível compreender a íntegra do texto, a semelhança da língua italiana com o espanhol, e a conjugação com as imagens de Ho Chi Minh, considerando ainda que a reportagem circulou em um momento em que estava muito vivo o lema guevarista, engendram a mensagem de luta guerrilheira e internacionalista em proveito da libertação dos povos oprimidos.

Voltando aos elementos apontados por Altman, as duas canções populares aqui apresentadas também se baseiam em estruturas previsíveis, seja *La Balada de Ho Chi Minh*, que repete constantemente o nome do herói indochinês no refrão, seja a música interpretada por Della Mea que, no trecho inserido na reportagem, basicamente repete o lema de Che Guevara: “Criar dois, três, muitos Vietnãs”. Ao mesmo tempo, as canções, principalmente no que diz respeito aos refrãos, são facilmente memoráveis.

A canção de Della Mea, em tonalidade maior, confere uma atmosfera de alegria e celebração condizente com o caráter heroico de Ho Chi Minh – apresentado, na edição 408, como um monumento vivo da luta anti-imperialista e um exemplo a ser imitado pela simplicidade, sabedoria e vida dedicada à luta em favor da libertação de seu povo. Já *La Balada de Ho Chi Minh*, embora composta em tom menor, começa com a melodia do refrão executada por um naipe de metais, seguindo assim um clichê do cinema clássico hollywoodiano para se criar uma atmosfera épica. Segundo Kathryn Kalinak (1992, p. 98, tradução do autor): “Instrumentos de metal, com suas conotações de militarista, são uma clássica convenção que caracteriza atos heróicos”<sup>67</sup>.

Meses mais tarde, as imagens do encontro de Santiago Álvarez com Ho Chi Minh voltariam às telas no *Noticiero* 428, de 4 de novembro de 1968, que trata do II Simpósio contra el genocídio Yanqui en Vietnam. Como epígrafe do programa, tem-se o *cantautor* Cesar Portillo de la Luz cantando *Oh, valeroso Vietnam* cuja letra é um declarado apoio à solidariedade dos povos do mundo para com o Vietnã:

Cuando alcances la victoria final  
Oh, valeroso Vietnam  
De todas partes del mundo vendrán  
Oh, valeroso Vietnam  
Brazos amigos para ayudarte

<sup>66</sup> No original “parole-émanation”. Disponível em: <<http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>>. Acesso em: 19 jul. 2020.

<sup>67</sup> No original: “Brass instruments with their connotations of the military are a classic convention for the heroic”.



Oh, valeroso Vietnam  
 Piedra por piedra de sur a norte  
 A restaurarte, Vietnam

Cuando alcances la victoria final  
 Oh, valeroso Vietnam  
 Un nuevo curso la historia tendrá  
 Oh, valeroso Vietnam  
 Porque tu ejemplo de ese momento  
 Marca el comienzo ya del futuro  
 Oh, valeroso Vietnam

Após a canção, Haydée Santamaría, diretora da Casa de las Américas, abre o evento de solidariedade ao Vietnã. Enquanto ela se dirige à plateia, veem-se imagens de Santamaría em viagem pelo Vietnã. Após falar em favor da dignidade vietnamita e contra a ingerência norte-americana, surge uma cartela com o lema “La dignidade hoy se llama Vietnam”, e a canção *Su nombre puede ponerse en verso*, cantada por Pablo Milanés, começa a soar. Enquadra-se, então, Pablo Milanés, no mesmo palco antes ocupado por Cesar Portillo de la Luz. A performance é entrecortada por planos filmados pela equipe de Santiago Álvarez, nos quais se vê Ho Chi Minh passeando nos jardins do Palácio Presidencial. Milanés canta a íntegra da letra da música, escrita pelo poeta Félix Pita Rodríguez, que diz:

Porque usted presidente Ho Chi Minh,  
 Poeta Ho Chi Minh,  
 Sereno campesino vietnamita Ho Chi Minh,  
 Tiene setenta y siete años de lucha en vida entera.

Y porque usted ha dejado de ser todo,  
 Sus nombres, y una voz, un aliento, una mirada,  
 Para ser solamente y nada menos,  
 Que tierra y sangre y huesos de la Patria.

Por todas esas cosas y por muchas otras,  
 Que es difícil encerrar en jaulas de palabras,  
 Y porque para usted la dignidad del hombre es  
 Más alta que el pan, más alta que la gloria,  
 Más alta que la propia supervivencia,  
 Su nombre Ho Chi Minh puede ponerse en verso.

A usted puede cantársele  
 Como se canta al mar y a las montañas,  
 Porque cantarle a usted presidente,  
 Poeta, campesino,  
 Es cantarle a la tierra hermosa y atormentada de Vietnam,  
 Que no tiene ya la forma de la vara de bambú  
 Con una cesta en cada extremo,  
 Sino la forma gloriosa de la única puerta  
 Por la que puede entrarse al mundo del futuro.



Figure 14 - Na edição 428, Pablo Milanés cantando *Su nombre puede ponerse en verso*. Fonte: Cinemateca de Cuba.

A edição ainda traz mais um número musical com Omara Portuondo cantando *La Era está Pariendo un Corazón* (Silvio Rodríguez). A performance da cantora seria incluída no documentário *79 primaveras*, lançado no ano seguinte. Segundo o documentarista e pesquisador cubano Jorge Fraga (1972), as músicas usadas na edição 428 seguem uma lógica dramática. Para o pesquisador, a canção de Portillo está em um nível mais abstrato, e embora as imagens de Ho Chi Minh caminhando pelo jardim tenham um nível maior de concretude, destaca “[...] las connotaciones simbólicas de la imagen de Ho” (FRAGA, 1972, p. 29), sinalizando, portanto, a presença de um alto nível de abstração. Após as denúncias sobre a violência e abusos dos EUA no Vietnã, o tema interpretado por Omara se coloca como uma “apelación a la lucha” (FRAGA, 1972, p. 30).

A canção mais cara a esta análise é a de Pablo Milanés, *Su nombre puede ponerse en verso*, visto que é dedicada a Ho Chi Minh. Segundo texto do livreto que acompanhou o disco *Cuba Va!* (1971), coletânea de canções compostas pelos artistas do Grupo de Experimentación Sonora del Icaic, lançado pelo selo estadunidense Paredón,

Seu nome, Ho Chi Minh [Su nombre puede ponerse en verso] é uma colaboração de artistas de duas gerações amplamente separadas em Cuba. Félix Pita Rodríguez é um poeta nascido em 1909, que fez parte do

movimento pré-revolucionário de poesia de "vanguarda" durante os anos 20 e 30. Ele viveu na Europa, América Latina e visitou recentemente o Vietnã. A música foi escrita por Pablo Milanés, agora com vinte anos e é uma bela ilustração da mistura de uma base rítmica decididamente cubana; nesse caso, a Trova e o Son, e a inovação de Pablo em adicionar mudanças de acordes barrocos europeus. Ele a interpreta de maneira inconfundivelmente cubana, que apela muito ao povo cubano, e o conteúdo da música expressa a identificação e o apoio à luta do povo vietnamita que todos os cubanos sentem. Além dessa música, Pablo escreveu um ciclo inteiro de canções baseadas nos poemas de Ho Chi Minh escritos por ele equato estava preso, que foram apresentados em especial de Televisão com leituras simultâneas da poesia feita por estudantes vietnamitas atualmente estudando em Cuba<sup>68</sup>.

Na edição 454, de 26 de maio de 1969, o *Noticiero* celebra os 78 anos de Ho Chi Minh e *Su nombre puede ponerse en verso* volta a soar na trilha do NIL. O *Noticiero* começa mostrando o presidente do Vietnã do Norte em atos públicos. A música sai para se mostrar arquivos de um encontro de Ho com membros da comissão de armistício em 1954, após a Guerra Franco-vietnamita. Em seguida, a melodia entoada por Pablo Milanés volta a cobrir as imagens que celebram a vida do “presidente, poeta y sereno campesino”. A narração destaca uma fala do presidente que simboliza a amizade entre Vietnã e Cuba e trata, de modo anedótico, do quão afinados ideologicamente são os cubanos e os vietnamitas. Segundo a *voz over*, Ho Chi Minh teria dito a Melba Hernández que “entre él y Fidel hay una grande diferencia que [...] se consiste que mis barbas son más pequeñas que las de él”. Assim, o homem que construiu para si a imagem de um sábio herói de barbas longas endossa o signo da rebeldia do jovem cubano no propósito comum que é a luta anti-imperialista. A edição se encerra com cenas dos abatimentos de aviões estadunidenses por vietnamitas ao som da canção *3000 pájaros*, de Silvio Rodríguez. O tema musical se refere ao abatimento da terceira milésima aeronave inimiga, evento que rendeu comemorações em Cuba, apresentada na edição 414, de 5 de julho de 1968.

---

<sup>68</sup> No original: “Your name, Ho Chi Minh (Su Nombre, Ho Chi Minh) is a collaboration of artists from two widely separated generations in Cuba. Félix Pita Rodríguez is a poet born 1909, who was part of pre-revolutionary “vanguard” poetry movement during the ‘20s and ‘30’s. He has lived in Europe, Latin America, and recently visited Vietnam. The music was written by Pablo Milanés, now in his twenties and is a beautiful illustration of the blending of a decidedly Cuban rhythmic base, in this case the music of the Trova and the Son, and Pablo’s innovation of adding European baroque chord changes. He performs it in an unmistakably Cuban manner, which appeals very strongly to the Cuban people, and the contents of the song express the identification with and support for the struggle of Vietnamese people which all Cubans feel. Apart from this song. Pablo has written an entire cycle of songs based on the poems of Ho Chi Min from prison, which has been presented in a television special with simultaneous readings of the poetry done by Vietnamese students presently studying in Cuba.”



Figure 15 - No NIL 454, Ho Chi Minh compara a sua barba à de Fidel Castro. Fonte: Ina.

Já a canção *En camino*, interpretada por Pablo Milanés e Sara González, é escutada nas edições 651, 674 e 768, lançadas respectivamente em 4 de abril de 1974, 12 de setembro de 1974 e 1 de julho de 1976. A música é um poema de Ho Chi Minh publicado nos *Diários de Prisión*, traduzido em Cuba por Félix Pita Rodríguez. Dizem os versos:

Una cuerda amarraron a mis piernas y los brazos  
me ataron  
Pero el suave perfume de las flores y el canto  
de los pájaros,  
desde el bosque me llegan. ¿Cómo impedir podrían  
que esta dicha  
me acompañara? Ahora, ni es tan largo el camino,  
ni estoy solo.

Todas essas edições do NIL em que se ouve *En camino* são posteriores ao falecimento do presidente norte-vietnamita, e soam muito mais como uma intenção monumentalizante do que mimetizante. O modo como a música se articula com as imagens, geralmente, é para se referir ao legado moral e político do líder vietnamita para a humanidade. No NIL 651, por exemplo, após trecho do discurso em que Fidel Castro explica a importância de Ho para a organização do processo revolucionário no Vietnã, a canção passa a soar em imagens de Ho Chi Minh datilografando em meio ao campo, como se escrevesse o texto cantado por Pablo Milanés. Já na edição 674, a música aparece sobre imagens de Ho Chi Minh no aniversário de 24 anos de independência da República Democrática do Vietnã, em que ele saúda o povo e interage com crianças. Por fim, na edição 768, vê-se Ho Chi Minh caminhando no campo com um cajado, ao som do dedilhado de um violão. Em uma montagem paralela, fica evidente que a música vem de uma performance de Pablo Milanés e Sara Gonzalez que cantam *En Camino*. O *Noticiero* termina com uma breve reportagem sobre a reunificação do Vietnã, destacando a importância do legado de Tio Ho na condução do processo. Tudo indica que o poema já era

conhecido dos cubanos anos antes das entradas da canção no *Noticiero*. Em 1969, os versos do poema já apareceriam no filme *79 primaveras*, associadas aos planos das pernas de Ho Chi Minh caminhando no jardim do Palácio Presidencial, imagens que surgem, primeiramente, na edição 408 do NIL. O conhecimento prévio da letra da canção, de certo modo, torna-a mais passível de uma identificação por associação, conforme define Anahid Kassabian (2001).

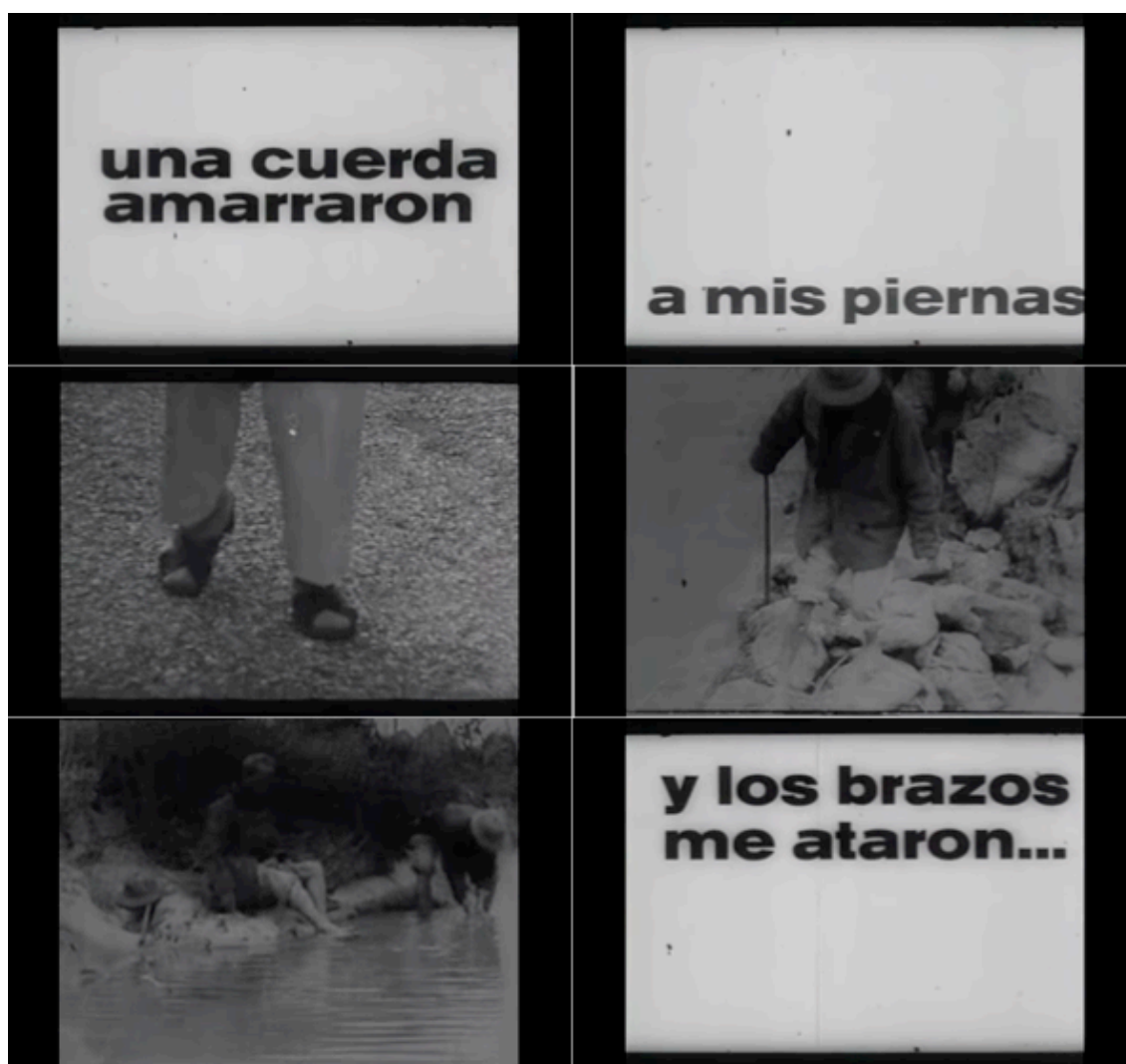


Figura 16 - Trecho do poema En camino no documentário 79 Primaveras. Fonte: Youtube.

A última aparição de Ho Chi Minh acompanhado por canções dá-se na edição 1169, estreada em 24 de março de 1984. Na ocasião, o *Noticiero* homenageia a Casa de las Américas, apresentando os principais eventos sediados na instituição desde 1959, quando foi criada. Na parte dedicada à relação da Casa com o Vietnã, tem-se Haydée Santamaría, já falecida na ocasião, falando de quando conheceu Ho na sua viagem ao Vietnã. Em seguida, temos trechos das edições 408 e 428, nas quais se vê o concerto em que Pablo Milanés apresenta *Su nombre puede ponerse en verso*. A música atravessa as imagens das duas edições

lançadas 16 anos antes. Escuta-se, igualmente, trecho da conversa entre a comissão cubana e o presidente norte-vietnamita, presente na edição 408, em que Tio Ho manda saudações para o “sobrinho” Fidel. A guerra do Vietnã já havia terminado há quase uma década e, neste contexto, há uma explícita monumentalização de um passado de luta e glória que, segundo a retórica apresentada, se reflete na soberania conquistada a duras penas por cubanos e vietnamitas.

As canções que sonorizam as imagens de Ho Chi Minh estão diretamente vinculadas a um momento histórico, da virada da década de 1960 para a década de 1970, em que os temas anti-imperialistas e antibélicos foram constantes na canção popular estadunidense, europeia e latino-americana. Em Cuba, em especial, o heroísmo vietnamita penetrou fortemente o imaginário político no intuito de se produzir uma identidade internacionalista no povo cubano. As canções que se ouvem nas edições do *Noticiero* aqui consteladas são de artistas cubanos que estavam presentes nos festivais promovidos na Ilha durante a década de 1960. *Su nombre puede ponerse en verso* seria gravada *a posteriori* em coletânea do Grupo de Experimentación Sonora do Icaic. Ivan Della Mea, que canta *Creare due, trè, molti Vietnam*, esteve presente no *Encuentro Internacional de la Canción Protesta*, de 1967, bem como Ricardo Alárcon que, embora não se tenha confirmação de que é dele a voz que interpreta *La Balada de Ho Chi Minh* na edição 408, sabe-se da sua presença em Cuba no encontro realizado em Havana, onde se germinaria o GESI e a Nueva Trova. Já *En Camino* é uma canção feita a partir de um poema conhecido do público cubano, publicado em livros e texto de cartela de filme no fim da década de 1969. O programa poético que marca esse *Noticiero* se vale, como já foi dito anteriormente, de uma constante criação de nexos históricos com o Vietnã e, ao mesmo tempo, do uso de canções, e outros elementos sonoros, que conferem um sotaque cubano e latinoamericanista para as imagens de luta do povo vietnamita.

#### 4 DA RÁDIO REBELDE AO CINEMA URGENTE

As imagens dos barbudos da Sierra Maestra marcariam profundamente o imaginário das lutas de libertação do Terceiro Mundo, e seguem alimentando utopias até os dias de hoje. Ao mesmo tempo, como tratamos no primeiro capítulo, há muitos registros de áudio que compõem este universo simbólico, a exemplo das emissões da Rádio Rebelde cuja circulação nos circuitos midiáticos se restringe mais ao território cubano. Dentro deste universo, a voz de Fidel Castro é uma peça-chave na construção do imaginário social em torno da luta revolucionária dos cubanos. Passados mais de 60 anos do triunfo da Revolução, o reconhecido timbre vocal do comandante em chefe ainda é escutado diariamente na programação de rádio e televisão da ilha, que se valem do extenso arquivo dos 49 anos em que esteve à frente do Estado caribenho, ocupando as funções de primeiro-ministro e presidente.

A relação de Fidel Castro com a oratória é um elemento indelével da persona pública do líder cubano. Um dos biógrafos de Castro, o jornalista Tad Szulc (1986), salienta que o interesse em desenvolver a habilidade de falar em público já estava presente em Fidel na adolescência. Não obstante, o autor resgata uma entrevista dada pelo mandatário cubano na revista *Bohemia*, na qual confessa a dificuldade que o acometia toda vez que está diante de uma multidão nos discursos que proferia na Praça da Revolução, principal cenário das grandes cerimônias públicas na capital cubana. Segundo Szulc (1986, *ebook*, tradução nossa):

Castro é fascinado pela arte de falar em público. Ele lembra que quando era estudante do ensino médio fez amizade durante as férias de verão com um espanhol bem-educado no Oriente<sup>69</sup>, que lhe disse que, para superar suas dificuldades de fala, Demóstenes costumava colocar uma pedra debaixo de sua língua. Isso levou Fidel a contar que, ainda no ensino médio, começou a colecionar discursos de outros grandes oradores clássicos, mas que posteriormente concluiu que não gostava de sua oratória porque "era muito retórica e grandiloquente, dependendo muito do jogo de palavras". Além disso, diz ele, hoje Demóstenes e Cícero "teriam grandes problemas se tivessem que enfrentar realidades concretas e explicar sua sociedade", o que Castro queria dizer é que deixou de admirar a democracia de Atenas quando entendeu que isso significava que um "pequeno grupo de aristocratas se reuniam em locais públicos para tomar decisões." O orador favorito de Fidel, ao que parece, era Emilio Castelar, o brilhante estadista e pensador espanhol que chefiou a curta Primeira República da Espanha em 1873, mas por mais "maravilhosos" que tenham sido os discursos parlamentares de Castelar, "hoje ele teria sido um fiasco completo em qualquer parlamento." No final,

---

<sup>69</sup> Antiga província localizada a leste da Ilha de Cuba. Em 1976, foi dividida em quatro, formando quatro outras regiões administrativas. São elas Granma, Holguín, Santiago de Cuba e Guantánamo.

Castro decidiu praticar o oposto exato do que todos os grandes oradores da história haviam feito, criando seu próprio estilo impetuoso e falador.<sup>70</sup>

O estilo “falador” a que Szulc se refere renderia a Fidel Castro o recorde no *Guinness Book* de maior discurso já pronunciado na Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas, em 26 de setembro de 1960<sup>71</sup>, com duração de 4 horas e 29 minutos, marca insuperável pelo menos até 1976. Segundo números levantados pelo jornal *El País* em torno da vida do comandante, estima-se que Castro proferiu cerca de 2500 discursos ao longo de sua vida pública (CANTÓ, 2016)<sup>72</sup>. Alguns dos discursos mais célebres de Fidel, como a primeira Declaración de La Habana e o discurso de encerramento do Congresso da Federação de Mulheres Cubanas de 1974, foram lançados em LP e vendidos no mercado cubano.



Figura 17 - LP com discurso de FC no encerramento do Congresso da Federación de Mujeres Cubanas de 1974. Fonte: Biblioteca Nacional de Cuba.

<sup>70</sup> No original: “Castro is fascinated by the art of public speech. He has reminisced that when he was a high-school student he became friendly during summer vacations with a well-educated Spaniard in Oriente who told him that in order to overcome his speech difficulties, Demosthenes used to place a pebble under his tongue. This led Fidel to recount that, still in high school, he began collecting speeches by other great classical orators, but that he subsequently concluded that he disliked their oratory because “it was too rhetorical and grandiloquent, depending too much on wordplay.” Moreover, he says, today Demosthenes and Cicero would “have great problems if they had to face concrete realities and explain their society,” Castro’s point being that he ceased to admire Athens’ democracy when he understood that it meant that a “tiny group of aristocrats met in public place to make decisions.” Fidel’s favorite speaker, it turns out, was Emilio Castelar, the brilliant Spanish statesman and thinker who headed Spain’s short-lived First Republic in 1873, but as “marvelous” as Castelar’s parliamentary speeches had been, “today he would have been a complete fiasco in any parliament.” In the end, Castro decided to practice the exact opposite of what all the great orators in history had done, creating his own fiery yet chatty style.”

<sup>71</sup> Disponível em: <https://unric.org/pt/qual-foi-o-discurso-mais-longo-alguma-vez-proferido-nas-nacoes-unidas/>. Acesso em: 21 set. 2020.

<sup>72</sup> Parte significativa de seus pronunciamentos foi transcrita e alocada no site oficial disponível para acesso público em: fidelcastro.cu.





Figura 18 - Disco com a gravação da Primeira Declaração de Havana, discurso de FC de 1960. Fonte: Biblioteca Nacional de Cuba.

O esforço em preservar e propagar as palavras do ex-presidente da República de Cuba demonstra o lugar ocupado por Castro como mentor da Revolução. O desejo de monumentalizar a vasta compilação de palavras pode ser encarado como parte de uma estratégia discursiva definida por Lillian Guerra (2012) como a grande narrativa da história da Revolução, engendrada por produtos culturais que circularam em Cuba e no exterior, em que Fidel Castro é apresentado como o grande redentor do povo cubano diante do domínio neocolonial dos Estados Unidos, apoiado pelas elites locais.

A tamanha presença da voz de Fidel Castro no cotidiano midiático da Ilha fez com que fossem impressas fortes marcas no imaginário social sobre a Revolução Cubana. Um bom termômetro deste fenômeno são os usos que se faz dela nos filmes ficcionais cubanos e sobre Cuba. Em *Memória do Subdesenvolvimento* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968), ouve-se Fidel Castro discursando sobre a Crises dos Mísseis em outubro de 1962. Já *Candelaria* (Jhonny Hendrix Hinestroza, Colômbia, Cuba, Alemanha, Noruega, 2017) e *Sérgio e Sergei* (Ernesto Daranas, Cuba, 2017) tomam trechos de discursos do líder que tratam do “período especial” para situar o espectador no tempo histórico da narrativa. Outro exemplo é *Memórias do Desenvolvimento* (Miguel Coyula, Cuba, 2010), onde a voz de Castro soa em um diálogo delirante entre o protagonista e uma bengala, de empunhadura em formato de cabeça de

cachorro, nomeada pelo personagem como Fiddle<sup>73</sup>. A última película, assim como a primeira aqui citada, são adaptações de livros homônimos do cubano Edmundo Desnoes. No filme de 2010, os diálogos mentais entre o personagem e a bengala são acompanhados por sons de arquivo das falas públicas de Fidel; já no livro, Desnoes narra como eram os diálogos com o metafórico objeto, uma muleta na qual se apoia a subjetividade do personagem, a quem atribui características tímbricas da voz que é imaginária, mas que toma como referência o registro anasalado de Castro. Diz o personagem (DESNOES, 2013, ebook, tradução nossa):

Fiddle me acompanha agora no exílio. *El máximo* líder escuta em silêncio todos os meus pronunciamentos - e às vezes eu invento uma resposta, coloco palavras em sua boca. Tudo ao contrário do que realmente acontecia na ilha. Desenvolvi um estilo, uma voz pomposa e anasalada para sustentar minha conversa com Fiddle.<sup>74</sup>

Evidenciada a importância e a ampla difusão da voz de Fidel Castro, neste capítulo analisaremos como ela é arranjada nas trilhas sonoras das reportagens sobre o Vietnã para compor estratégias de produção de efeitos sensoriais, afetivos e cognitivos no público. Antes das análises, faremos uma explanação sobre os temas mais recorrentes nos discursos de Fidel Castro ao longo de sua vida pública, apontando as principais ferramentas retóricas de que se vale, e trataremos da presença da voz de Fidel Castro no *Noticiero Icaic* de uma maneira geral para que se possa estabelecer um quadro comparativo para nossos escrutínios. Ao final, analisaremos duas edições do cinejornal, dentro do universo de 166 edições sobre o Vietnã que inventariamos. As edições eleitas para análise possuem uma característica comum, são inteiramente estruturadas a partir de extratos da voz de Fidel Castro retirados de discursos públicos proferidos por ele. A primeira, a edição 291, de 17 de janeiro de 1966, tem como espinha dorsal o discurso de encerramento da Conferência Tricontinental, no Teatro Chaplin, dois dias antes do lançamento da reportagem. A segunda é um *Noticiero* monotemático, estreado em 4 de abril de 1974, cujos fios condutores da reportagem são um discurso de Fidel Castro pronunciado na Praça da Revolução, no Ato de Solidariedade e Amizade com o Povo Vietnamita, no dia 26 de março de 1974, e os registros da visita de uma comitiva da República Democrática do Vietnã, liderada pelo primeiro-ministro Pham Van Dong.

<sup>73</sup> Segundo informações do romance, Fiddle é o apelido dado a Fidel Castro pelo mafioso estadunidense Santo Trafficante Jr (1914-1987). É curioso que em inglês Fiddle significa "rabeça". A menção a um instrumento musical nos leva a questionar se a alcunha diz respeito à personalidade falante de Castro.

<sup>74</sup> No original: "Fiddle accompanies me now in exile. El máximo líder listens in silence to all my pronouncements—and sometimes I invent a response, put words in his mouth. Everything contrary to what really used to happen on the island. I developed a style, an orotund but nasal voice to sustain my conversation with Fiddle."

Interessa-nos apreender não apenas aspectos semânticos das falas com as imagens, mas também nuances da performatividade vocal de Castro que, associadas ao todo narrado, compõem os dois regimes poéticos que atravessam a cobertura cinejornalística do Vietnã: o *mimetizante* e o *monumentalizante*.

#### 4.1 Considerações sobre a voz no cinema

Para além do NIL, o que fala Fidel Castro tem sido de interesse acadêmico desde a década de 1960, ainda nos primeiros anos do seu processo de iconização. Entre os primeiros estudos que se debruçaram sobre a matéria, está a dissertação *Persuasive elements in speeches of Fidel Castro* (JOYNER, 1964) e o artigo *Charismatic authority and the leadership of Fidel Castro* (FAGEN, 1965). Ao longo das décadas seguintes, outros pesquisadores (BELISARIO, 2010; REYES, 2011; PEIGNIER e ZAPATA, 2019) também empreenderam esforços para compreender as estratégias persuasivas que atravessam os discursos do comandante cubano. De modo geral, essas pesquisas se preocupam com o conteúdo semântico dos pronunciamentos do comandante, sem levar em consideração as distintas estratégias para a produção de efeito dentro das especificidades dos diferentes meios em que circularam seus discursos, tais como: jornais, revistas, discos, rádio, televisão, filmes ficcionais e/ou documentais.

Em *Analysis of Fidel Castro Speeches enhanced by Data Mining*, Sergio Peignier e Patrizia Zapata (2019) aplicam um modelo algorítmico associado a ferramentas teórico-metodológicas propostas por Patrick Charaudeau, visando detectar as principais estratégias discursivas presentes em 1018 pronunciamentos de Castro. Em linhas gerais, os autores concluem que:

[...] Castro se apresenta como uma autoridade, um especialista comprometido com suas funções e identificado com seu público. Seus discursos são organizados em torno de um cenário triádico da Guerra Fria, seu governo e os movimentos socialistas em todo o mundo são apresentados como heróis que protegem as pessoas contra a fonte de todos os problemas, ou seja, o inimigo que é representado pelos EUA e pela burguesia. Nesse contexto, ele se apresenta para o público como um potencial herói e beneficiário, e faz alusão aos avanços de seu país. Esses elementos evocam sentimentos fortes como heroísmo, orgulho, esperança e medo. Por fim, Castro tende a incluir muitos detalhes para aumentar a veracidade de seus

discursos. (PEIGNIER & ZAPATA, 2019, p. 3, tradução nossa).<sup>75</sup>

No entanto, interessa-nos aqui dar atenção a outros aspectos que não apenas o texto, uma vez que nosso objeto consiste em expressões audiovisuais, nas quais a materialidade da voz se escuta na banda sonora. Isso faz com que levantemos as seguintes indagações, para além do conteúdo semântico: quais os possíveis efeitos sensoriais, cognitivos e afetivos que a voz é capaz de despertar no ouvinte.? Como os extratos do discurso de Castro são rearranjados nas edições do *Noticiero Icaic* para atender a uma “documentalurgia” no cinejornal? Diante da carga cultural incorporada pelo timbre e pelo estilo retórico de Fidel Castro, de que maneira o uso da voz do mandatário cubano se articula, no *Noticiero Icaic*, no intuito de mobilizar o público cubano em direção a um engajamento anti-imperialista e internacionalista?

A voz, nos modelos hegemônicos de narrativa audiovisual, já é o elemento que mais se destaca na trilha sonora. Como bem observa Chion (2008), o cinema clássico, desde os primeiros anos do cinema sonoro, desenvolveu um padrão vococêntrico ou, sendo mais preciso, o som cinematográfico, nas suas expressões hegemônicas, opera dentro de um padrão verbocêntrico em que as tecnologias de registro, assim como as técnicas de mixagem privilegiam a intensidade e inteligibilidade em relação aos demais elementos sonoros, sendo o conteúdo semântico mais destacado que os sons vocais não-verbais. Tal característica se deve a uma necessidade de o cinema comercial garantir a narratividade dos filmes, o que era feito pelo uso de cartelas com textos quando o cinema ainda era silencioso. O texto falado, desta maneira, quando presente na banda sonora do filme, direciona a percepção do espectador. Em *Carta da Sibéria* (*Lettre de Sibérie*. França/URSS, 1958), Chris Marker propõe uma reflexão sobre o direcionamento de sentido que a voz dá ao filme. Em dado momento, o diretor usa a mesma sequência de planos, montados com três narrações diferentes, produzindo assim diferentes significados para as mesmas imagens.

Para pensar os modos como a voz opera dentro da trilha sonora da maioria dos filmes, Michel Chion (2011) estabelece analogias entre a expressão visual e a sonora. Na perspectiva do autor, a dinâmica do campo visual consiste em esconder e revelar objetos, seja pelo que se enquadra em cada plano, pelo fluxo de imagens ocasionado pelo movimento de câmera, seja

---

<sup>75</sup> No original: “Castro presents himself as an authority, an expert committed to his duties and identified with his audience. His speeches are organized around a Cold War triadic scenario, his government and socialist movements worldwide are presented as heroes that protect people against the source of all problems, i.e. the enemy which is represented by the USA and the bourgeoisie. In this context, he shows the audience as a potential hero and beneficiary, and he alludes to the progress made by his country. These elements evoke strong feelings such as heroism, pride, hope and fear. Finally, Castro tends to include many details to increase the veracity of his speeches.”

pelas luzes e sombras que tornam o que se filma visível ou invisível. Já no que concerne aos sons, as vozes passam a ocupar um lugar de destaque na banda sonora desde o advento das tecnologias de som e imagem síncronos. Em nome de uma narratividade pautada nas palavras dos personagens ou de narradores, os filmes passam a ser atravessados por vozes com a maior inteligibilidade possível. Antes do som sincrônico, as cartelas, como suporte das palavras, interrompiam o curso da história – visto que eram justapostas aos planos dramáticos – e o texto, frequentemente, ia além dos diálogos, trazendo muitas vezes comentários, indicações de elipses, juízos de valor, entre outras informações que corroboravam a narratividade. Para Chion, os filmes sonoros tratam o conteúdo semântico da trilha de modo regular. De maneira resumida, o autor categoriza as falas cinematográficas em três modos, são eles: fala-teatro, fala-texto e fala-emanção.

A fala-teatro opera em uma “função dramática, psicológica, informativa e afetiva” (CHION, 2011, p. 134). Como o nome dado à categoria sugere, esse modo diz respeito ao texto dramaturgicamente propriamente, que se ouve na boca das personagens durante a ação, sempre assegurando o máximo de inteligibilidade. A fala-texto, por sua vez, é a que se sobrepõe às imagens e provoca uma “redundância ilusória”, isto é, faz com que o espectador associe o que vê ao que ouve. Este regime é o que, de certo modo, tem os limites questionados por Chris Marker em *Carta da Sibéria*. O texto, que se materializa geralmente em vozes inteligíveis, nunca apreende a imagem por completo. Assim, o texto narrado direciona a percepção do espectador que sempre será parcial. Por fim, a fala-emanção é um modo no qual a inteligibilidade das palavras não é o mais importante, e sim, o que os sons vocais agregam aos possíveis significados da ação. Vozes noutros idiomas postas de forma deliberada para que os espectadores não decodifiquem o texto, assim como vozes intencionalmente ininteligíveis estão associadas a esse modo que relativiza a inteligibilidade da fala na evolução da narrativa.

Chion (2011) argumenta que a trilha sonora não pode ser tomada como uma categoria de análise por si só, tendo em vista que os sons devem ser compreendidos pela sua relação interna – a partir da interação de diferentes camadas sonoras – e pela relação do conteúdo auditivo com as imagens. Para Altman, Jones e Tratoe (2000), em consonância com Chion, as já mencionadas limitações técnicas nos primeiros anos de cinema sonoro, juntamente com o desejo de narratividade presente na indústria hollywoodiana, fizeram emergir parâmetros para compor sons nas obras audiovisuais que conformam o que os autores chamam de *mise-en-bande*. Trata-se, resumidamente, de escolhas dramáticas de organização dos sons no intuito de alcançar a expressividade almejada pelos realizadores. O verbocentrismo é, portanto, uma

tendência de constituição de *mise-en-bande* hegemônica.

#### 4.2 O Castrovocentrismo no *Noticiero Icaic Latinoamericano*

Muito embora os autores aqui convocados se ocupem mais de filmes de ficção, o que dizem sobre a expressão vocal do som cinematográfico serve também para pensarmos os funcionamentos da voz de Fidel Castro na trilha sonora do *Noticiero Icaic Latinoamericano*. Partimos do pressuposto de que, assim como os filmes ficcionais se valem de estratégias para produzir efeitos, os Noticieros também se baseiam em uma “documentalurgia”, visto as informações de cada reportagem se arranjam em uma trama dramática cuja finalidade é impactar a formação de subjetividades afinadas com os propósitos da Revolução.

Na *mise-en-bande* da voz de Fidel Castro no NIL, nota-se que esta sempre ocupa o primeiro plano sonoro. Mais do que propriamente um vococentrismo, o que se percebe é uma espécie de “castrovocentrismo”, em que a voz do mandatário invariavelmente está em destaque em meio aos outros sons mixados.

Quando não se vê Castro nos seus trajes militares, sua voz aparece acusmatizada. No NIL, Castro não é *stricto sensu* um acúmetro (CHION, 2009, 2011), isto é, um personagem exclusivo ou predominantemente reconhecido pela voz que, em um regime ficcional, funciona como um recurso de produção de expectativa. Seria como a misteriosa voz d'*O Mágico de Oz* (*The wizard of Oz*, EUA, 1939) ou da mãe do personagem Norman Bates em *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, EUA, 1960). No NIL, o timbre inconfundível da voz do comandante, que soa quase invariavelmente como se propagada *on the air* (CHION, 2011, p. 64), conformada em um estreito espectro de frequência dos alto-falantes e com a reverberação típica de um amplo espaço aberto rodeado por barreiras que fazem as ondas sonoras refletirem, soa como que endereçada para todos os cubanos. Ademais, a voz de Castro é o principal legitimador do conteúdo apresentado pelo cinejornal. Assim é que a presença vocal de “El Caballo<sup>76</sup>”, mesmo quando imagneticamente ausente, atesta os poderes que Chion reconhece como próprios do acúmetro, quais sejam: “[...] a habilidade de estar em qualquer parte, de ver tudo, de conhecer tudo e de ter poder absoluto. Em quatro palavras: ubiquidade, panopticismo, onisciência e onipotência” (CHION, 2009, p. 24)<sup>77</sup>. Castro fala dos temas mais diversos, de economia a artes, de esporte a geopolítica; faz análises de conjuntura sobre o país e aponta as

<sup>76</sup> Um dos apelidos atribuído a Fidel Castro em Cuba.

<sup>77</sup> No original: “[...] the ability to be everywhere, to see all, to know all, and to have complete power. In other words: ubiquity, panopticism, omniscience, and omnipotence”.

conquistas, fala nos avanços do país rumo à superação do subdesenvolvimento e na vocação internacionalista dos cubanos em contribuir para a soberania dos povos "terceiro-mundistas". É, portanto, uma voz que encarna a Revolução e a própria vocalidade que agrega valor à mensagem, independentemente de ter seu corpo em quadro.

Segundo a historiadora Nancy Berthier<sup>78</sup>, muito embora a Lei nº 174, de 20 de março de 1959, tenha proibido monumentos de personalidades não falecidas em Cuba, a constante presença de Fidel Castro nos meios de comunicação já o conduzia para um processo de iconização a partir dos anos de 1960. Tal assertiva se confirma no fato de o nome de Fidel Castro aparecer como o nome próprio mais frequente na ferramenta de busca do *Inamediapro*, com 869 ocorrências. A título de comparação, tem-se 144 menções a Che Guevara, 173 a José Martí e 282 a Raul Castro.

Ao debruçarmo-nos sobre os arquivos do *Noticiero Icaic Latinoamericano*, percebemos como a voz de Fidel Castro é recorrente em toda a coleção e soa como a voz oficial da Revolução. A constatação não é extraordinária, mas o interessante são os diferentes modos como a voz do líder é articulada às imagens. Para citar alguns exemplos rápidos que nos permitem ter uma noção dos empregos diversos do uso da voz de Castro, na edição 218, de 10 de agosto de 1964, Castro explica a ideologia colonialista subjacente aos filmes de *Tarzan*, enquanto vemos imagens de uma das versões cinematográficas da história do personagem branco que cresceu na selva africana. Na edição 328, lançada em 3 de outubro de 1966, a voz de Castro acompanha imagens de uma versão fílmica de *Dom Quixote*, em que ele compara os sonhos do cavaleiro andante com a audácia revolucionária do povo cubano. Já no *Noticiero* 276, lançado no dia 20 de setembro de 1965, um trecho do discurso de Fidel Castro que critica o excesso de velocidade no trânsito se reproduz juntamente com imagens de carros trafegando por Havana.

Fazendo uma breve arqueologia de como a voz de Fidel vai ganhando espaço nas trilhas sonoras, retornamos ao momento pouco antes da estreia do registro vocal de Castro no cinejornal. As imagens do jovem hirsuto em suas vestes militares aparecem no *Noticiero Icaic* já na edição de estreia do cinejornal, que foi às telas cubanas no dia 6 de junho de 1960. Na ocasião, o então primeiro-ministro Fidel Castro – ao lado de seu irmão Raul Castro – levava os votos de boa viagem ao então presidente da República, Osvaldo Dorticós, que partiria para uma viagem diplomática por países da América Latina em busca de apoio para a Revolução em curso na ilha caribenha. Não se ouve ainda o timbre icônico do comandante, já bastante

---

<sup>78</sup> Em texto, ainda inédito, a ser publicado em livro sobre o *NIL* que sairá pelo INA.

presente nas mídias cubanas da época. Todo o conteúdo semântico, que conduz à significação do que se assiste, fica a cargo da voz do narrador, acompanhada de uma marcha militar e do som das ovações da massa que se despede dos dirigentes revolucionários. As palmas e gritos, acrescidos na montagem, conferem materialidade às multidões que se vê nas imagens, sugerindo o apoio popular à agenda do novo governo.



Figura 19 - Primeira aparição de Fidel Castro na edição de estreia do *Noticiero Icaic*. Fonte: Inamediapro.

O modo de representação expositivo (NICHOLS, 2010), em que a narração conduz a percepção, valendo-se de uma prosódia solene e pretensa onisciência, traço comum ao documentário clássico, era muito presente nas primeiras edições do *NIL*. Contudo, quando o *Noticiero Icaic* passou a ocupar as telas cubanas, estava em curso uma virada tecnológica no cinema que ressoaria nos debates éticos e estéticos. A convergência de tecnologias como as películas de 16 mm de alta sensibilidade à luz, as câmeras leves e silenciosas e os gravadores portáteis de fita-magnética, como o Nagra, capazes de registrar sons possíveis de serem sincronizados às imagens na pós-produção, impactaram fortemente a estética dos filmes do real, assim como dos cinemas independentes ao redor do mundo. Filmes como *Primárias* (*Primary*. Robert Drew. EUA, 1960) e *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, Edgar Morin e Jean Rouch, França, 1961) trariam discussões acerca do fazer documental,



levantando questões éticas em torno da possibilidade de captação do real, prescindindo de qualquer intervenção por parte da equipe cinematográfica, ou sobre as muitas verdades que a interação entre o documentarista e os atores sociais fazem emergir. As vozes de pessoas comuns, desconhecidas do público cinematográfico, até então, passam a soar em sincronia com os movimentos labiais. Em Cuba, já em 1959, o projeto de poder do novo regime estava ciente da importância de criar as condições objetivas para forjar a subjetividade do “homem novo”. Contudo, já na primeira compra de equipamentos para o Icaic, deu-se prioridade ao cinema de estúdio, para realizar filmes de ficção, e as novas tecnologias que começavam a surgir eram vistas com desconfiança pelos cubanos. Segundo Dailey Fernández (2018, p. 56),

La primera compra de equipos partió de la concepción de un cine industrial y no de equipos ligeros, mucho más efectivos en la grabación de sonido durante la filmación. La nueva tecnología usada en Europa por la vanguardia cinematográfica (cámara de 16mm y grabadora de sonido sincrónico) era vista en Cuba como poco profesional, propio del aficionado común, del cine documental de bajos recursos o de materiales destinados a la televisión. Debido a esos prejuicios, los defensores del equipamiento ligero que querían explorar las posibilidades artísticas expuestas por el *free cinema* británico y la nueva ola francesa, entre ellos, Tomás Gutiérrez Alea (Titón), fueron ignorados durante los primeros cinco años.

As discussões sobre as novas técnicas e estéticas, que ganhavam o campo teórico e o fazer documental no alvorecer da década de 1960, parecem não ter impactado a forma do Noticiero Icaic naquele período. Fabián Nuñez (2019), no artigo “Esse obscuro objeto incômodo: o “Cinema direto” nas reflexões cubanas (e latino-americanas) no documentário”, aponta, ainda que de maneira inconclusa, a pouca ressonância sobre o tema nas páginas da revista *Cine Cubano*, principal publicação cubana especializada em cinema. Segundo o autor, ao analisar artigos de realizadores como José Massip e Sérgio Muniz sobre o tema, os documentaristas se preocupavam mais com o comprometimento ideológico das obras do que com o distinto potencial expressivo oferecido pelos equipamentos leves e sincrônicos. No entanto, como nos revela em entrevista Jerónimo Labrada, engenheiro de som que trabalhou no *Noticiero Icaic* a partir da segunda metade da década de 1960, havia uma preocupação especial em registrar e sincronizar a voz de Fidel Castro. Segundo Labrada,

[...] los discursos de Fidel se montaba con una o dos cámaras. Generalmente había una cámara que era máster, con un lente 600 mm que había en Icaic, que daba un plano cerrado en las tarimas donde estaba la prensa. Era toda una Odisea. Santiago iba para esas filmaciones. Entonces montaba los rollos de película y él anotaba las primeras palabras que iban estar filmadas y cuando iba a apagar la cámara, cortar porque la parte del discurso no le

interesaba, anotaba las palabras finales. Entonces tenía, de cada fragmento, las palabras iniciales y las palabras finales. Al otro día, cuando salía en el *Granma* el texto de discurso, él ponía una secretaria a identificar dentro del texto, esos inicios y finales. Cuando iba a editar, él tenía el Granma y los pedazos del discurso que tenían imágenes. [...] Todos los discursos públicos de él se filmaban y se guardaban [...] Con el sonido, lo que pasaba era lo siguiente. Cómo se transmite por la radio los discursos, en el departamento de sonido, que era de transfer, esas cosas. A ese lugar llegaba una conexión telefónica desde la compañía telefónica, entonces en esa noche del discurso uno llamaba a un lugar, y decía: “hace falta que en la línea tanto me ponga la emisora que va transmitir el discurso. Entonces, llegaba la señal por una línea telefónica ahí y se grababa en máquinas de cinta perforada. Eran cosas que se hacían independientes y el sonidista que iba allá lo que se hacía era captar ambientes, aplausos, gritos de la gente y el sonido del discurso estaba grabando allá. (Entrevista concedida no dia 15 de janeiro de 2020).

Como esclarece a declaração de Labrada, a preocupação em registrar a voz do comandante, de modo a garantir uma boa inteligibilidade, somada à preocupação em captar os sons das reações do público em um segundo gravador, revela uma possível intenção de destacar a voz de Castro, ao passo em que se assegura também que o arranjo dos demais sons articulados às imagens possam contribuir na construção de uma *mise-en-bande* que leve a efeitos catárticos, tendo em vista o modo como são inseridos os sons na representação que se faz do público que assistiu ao discurso *in loco*.

Contudo, podemos observar que, mesmo quando ainda não se ouvia a voz de Fidel nas trilhas do *Noticiero*, já havia uma preocupação em incluir na narração destaques dos pronunciamentos do comandante sincronizados com imagens nas quais se vê movimento labial. Tal desejo de sincronicidade se nota na edição 3, lançada em 20 de junho de 1960, em que a voz do narrador se articula como a de um ventríloquo com imagens de Fidel Castro falando no alto do palanque. A narração parece reproduzir as palavras do primeiro-ministro: “Los pueblos hermanos de América no sólo han demostrado su solidaridad, sino han demostrado también que a los pueblos ya no se les puede engañar fácilmente”. Paralelamente ao que teria dito Fidel Castro, ouve-se em segundo plano sons ovações que soam como se emanassem da multidão que aparece enquadrada em *plongée*. Tal padrão se repete continuamente ao longo das edições do *Noticiero*.



Figure 20 - Fidel Castro fala para multidão no regresso de Dorticós após viagem pela América Latina na edição 3. Fonte: Cinemateca de Cuba.

Na edição 10, de 14 de agosto de 1960, ainda sem uso de som sincrônico, ocorre um fato curioso: em meio ao discurso de encerramento do Primeiro Congresso Latino-americano de Juventudes, Castro interrompe o discurso, após um pedido de seu irmão Raul e do presidente Osvaldo Dorticós para que não continue a fala, dada a sua afonia. Assim, Raul segue discursando na tribuna. Poucos instantes depois, o narrador enuncia: “mientras el comandante Raúl Castro habla, el primer-ministro recupera su voz y vuelve a ocupar los micrófonos en el momento de más extraordinaria emoción”. Fidel, então, lê a resolução que nacionaliza empresas estadunidenses que atuavam em Cuba. Em seguida, em uma espécie de discurso indireto livre, não sendo possível identificar se o texto da narração é parte do discurso, diz a *voz over* sobre as imagens do líder cubano que articula os lábios: “La verdadera independencia cubana se consolida de este modo. Como homenaje a los pueblos que aún son explotados y saqueados por el imperialismo, cada central azucarero nacionalizado llevará el nombre de una república latinoamericana”. Vê-se então, em meio à multidão, pessoas levantando cartazes com nomes de diferentes países do subcontinente. E o narrador conclui: “el 6 de agosto de 1960, marca el inicio de segunda independencia de América”. É interessante notar nesta reportagem como a perda da voz de Fidel constitui uma situação dramática. Aparece em cena o herói, o próprio Castro, um conflito, a afonia que o acomete, e a resolução do conflito que conduz para um fim catártico, isto é, o reestabelecimento da voz

que anunciará um triunfo protagonizado por Cuba em benefício de toda América Latina subjugada pelo Imperialismo.

A edição 18, estreada em 3 de outubro de 1960, é o primeiro registro da voz de Fidel Castro que localizamos curiosamente já sincronizada com a articulação labial, o que é raro nos primeiros *Noticieros*<sup>79</sup>. Trata-se do já citado discurso do comandante na Assembleia Geral da ONU no dia 26 de setembro de 1960. Em uma montagem paralela, enquanto Castro se pronuncia na plenária em Nova Iorque, denunciando as agressões estadunidenses a Cuba, veem-se televisores que transmitem o evento em diversos pontos da Ilha. Em frente aos aparelhos, cidadãos cubanos assistem ao pronunciamento muito atentos. A reportagem se vale de estratégias poéticas para expressar o grande alcance da voz de Fidel Castro no mundo e, em especial, dentro de Cuba.

Do primeiro registro da voz de Castro no cinejornal, faremos um salto para as edições que abordam temas relativos ao Vietnã, nos quais a voz de Fidel desempenha um importante papel, soando em pelo menos 38 edições do *Noticiero*<sup>80</sup> das 166 que compõem nosso inventário.

---

<sup>79</sup> Suspeitamos que este registro sincrônico não foi feito por uma equipe cubana, tendo em vista que o episódio foi filmado nos EUA e não é comum vozes sincrônicas nas primeiras edições do *Noticiero*. A primeira edição em que encontramos a voz do comandante sincronizada, em tomadas feitas em Cuba, é a de nº 60, lançada em 31 de julho de 1960, que apresenta as comemorações do primeiro 26 de julho depois de declarado o caráter socialista da Revolução.

<sup>80</sup> Não podemos ter um número exato de vezes em que se ouve ou se faz menção a trechos dos discursos de Fidel Castro no *Noticiero Icaic*. As descrições da plataforma Inamediapro, onde foi consultada a maior parte do corpus aqui reunido, muitas vezes não oferece a descrição da trilha sonora com precisão o que nos obrigou a rastrear os elementos sonoros assistindo a cada um dos *Noticieros*. Como se trata de corpus extenso e as análises aqui realizadas serão de edições que selecionamos, o inventário dos noticieros sobre o Vietnã em que se ouve Fidel Castro terão a função de construir um quadro referencial para nos oferecer parâmetros de comparação entre as edições aqui estudadas dentro da vasta coleção que estão inseridas.

### 4.3 Fidel retorna à terra dos Anamitas

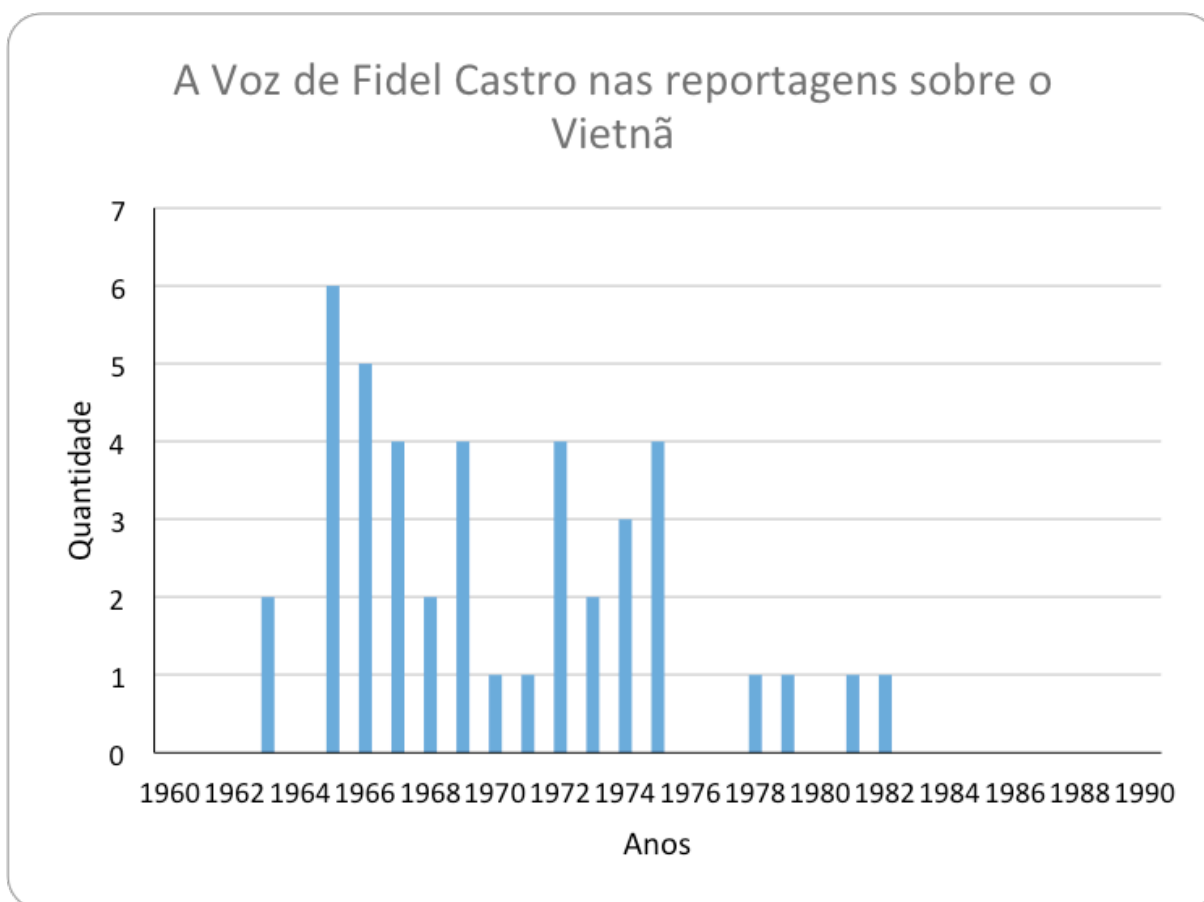


Gráfico 2 – A voz de Fidel Castro nas reportagens sobre o Vietnã. Fonte: elaborado pelo autor.

Ao longo das primeiras três décadas, após o triunfo da Revolução Cubana, a voz de Fidel Castro se fez fortemente presente nas trilhas do *Noticiero Icaic Latinoamericano*. Nas reportagens dedicadas especificamente ao Vietnã, ouve-se recorridas vezes o comandante em chefe denunciar as agressões estadunidenses a Cuba e ao Vietnã, declarar apoio incondicional ao povo vietnamita, exaltar o heroísmo do povo indochinês, dar boas-vindas às lideranças vietnamitas em Cuba e defender a causa patriótica e nacionalista da reunificação vietnamita.

O primeiro registro que localizamos, no qual Castro faz menção ao Vietnã, encontra-se na edição 137, lançada em 21 de janeiro de 1963. No discurso de encerramento do Congresso de Mulheres de Toda América, Fidel Castro ressalta o modo como os vietnamitas organizam as massas para a luta anti-imperialista no Vietnã do Sul como exemplo a ser seguido. Em meio a imagens de arquivo, nas quais se vê guerrilheiros em meio à tiros e explosões, ouve-se Castro afirmar:

Y ese es el deber de los dirigentes y de las organizaciones revolucionarias, echar andar las masas. Las masas al combate. Y eso fue lo que hicieron en Argelia. Eso es lo que están haciendo los patriotas en Vietnam del Sur. Ha lanzado a las masas a la lucha, con métodos y con tácticas correctas y ha arrastrado la mayor cantidad de masas posibles a la lucha. (Trecho da edição 137, transcrição nossa).

O discurso, nesse primeiro momento, enquadra-se dentro de um regime *mimetizante*. Ao sul do paralelo 17, iniciava-se, desde os primeiros anos da década de 1960, intensas atividades guerrilheiras contra a intervenção estadunidense no Vietnã e pela reunificação do país, dividido em 1954 na Conferência de Genebra. A *mise-en-scène* da voz de Castro, juntamente com imagens de arquivo de vietnamitas que coletivamente se organizavam para vencer um inimigo com força militar infinitamente superior, é posta como um exemplo para Cuba. Conforme abordamos no primeiro capítulo, a partir de 1965, quando os EUA ampliaram a ação militar no Vietnã, o *Noticiero* passa a abordar mais o desenrolar dos conflitos, pautando o tema com mais assiduidade até 1975, quando a Guerra chega ao fim com a expulsão dos norte-americanos e a reunificação do território vietnamita. Como demonstra o gráfico, é também entre 1965 e 1975 o período em que mais se ouve a voz de Fidel Castro nas trilhas das reportagens sobre o Vietnã.

O segundo registro da voz de Fidel Castro encontra-se na edição 248, lançada em 15 de março de 1965, portanto, já dentro do decênio no qual ela se torna mais frequente. Em evento que celebrava o expressivo número de um milhão de toneladas de cana-de-açúcar colhidas pela brigada Julio Antonio Mella, em voz síncrona, Castro aventa, no palanque, a possibilidade de envio de armas e homens para o Vietnã, e afirma que o povo vietnamita ensina aos cubanos que não se deve baixar as armas diante das agressões do Imperialismo. Nesse momento, vemos arquivos com imagens de Ho Chi Minh no campo em meio a crianças.

Como vimos no capítulo dois desta tese, uma estratégia discursiva muito comum nas reportagens sobre o Vietnã é a criação de nexos da história entre os dois países. Na edição 340, lançada em 22 de dezembro de 1966, a fala de Castro é bem exemplar desta tendência. Diz o comandante:

Y vemos en Vietnam, el pueblo que lucha hoy la más heroica de las luchas. El pueblo cuya lucha tiene un significado extraordinario para toda la humanidad. Porque en Vietnam se enfrenta dos concesiones. En Vietnam, se enfrenta lo mejor que tiene la humanidad con lo peor que tiene la humanidad. Y pocos pueblos como nosotros, también pequeños, también amenazados, situados a 90 millas del monstruo imperialista. Ningún otro

pueblo como el nuestro puede apreciar cuanto vale. Ningún otro pueblo como nuestro para comprender todo su heroísmo, para agradecer todo que su lucha significa, para prestar de todo su corazón nuestra solidaridad. Nosotros, que en más de una ocasión, hemos tenido que dejar los libros o dejar los instrumentos de trabajo para empuñar las armas. Nosotros que tenemos también de ser un pueblo de soldados y además que un pueblo de trabajadores e además de un pueblo de estudiantes. ¡Patria o muerte, venceremos! (Trecho da edição 340, transcrição nossa).

Castro, no afã de convencer os cubanos da importância da causa internacionalista e, principalmente, da luta anti-imperialista, confere à luta dos vietnamitas um “significado extraordinario para toda la humanidad” e se vale de comparações para afirmar que, mesmo sendo uma luta com grande disparidade de forças, vietnamitas e cubanos compartilham uma superioridade moral diante do Imperialismo “yanki”.

Nos minutos finais da edição 257, estreada no dia 10 de maio de 1965, há uma breve reportagem com imagens do cotidiano no Vietnã que se prepara para enfrentar as agressões dos norte-americanos contra o povo indochinês. Após uma sequência em que se vê o cotidiano pacífico dos vietnamitas sendo rompido por uma sirene e guerrilheiros se posicionando em trincheiras, assiste-se a modernos aviões norte-americanos decolando de um porta-aviões, assim como cenas de uma exposição pública na qual o secretário de Defesa dos EUA de então, Robert McNamara, aponta para a fronteira entre os Vietnã do Norte e do Sul como se estivesse apresentando uma estratégia bélica. Em seguida, corta-se para imagens de Fidel Castro falando em uma tribuna, em Cuba, cercado por membros do Exército Revolucionário. Nas palavras de ordem de Castro, ele afirma a necessidade de se “partir la siquitrilla a los imperialistas”, ou seja, derrotar os “yankis” é um imperativo. O discurso de Fidel segue com imagens de bombardeios aéreos e abatimento de aviões. É curioso como a voz de Castro é mixada com os sons dos motores das aeronaves, de explosões e disparos de armas. Notamos que, após Castro pronunciar que é necessário converter o Vietnã do Norte “en un cementerio de aviones yankis”, vemos aviões sendo destruídos em pleno voo. Castro ainda clama pela solidariedade internacional do campo socialista em favor do Vietnã e contra o imperialismo estadunidense. Tal apelo ao engajamento à causa dos vietnamitas, assim como a declaração de que Cuba se dispõe a enviar homens e armas para o sudeste asiático, também está presente no discurso do comandante na edição 287, lançada no dia 13 de dezembro de 1965.

Na edição 291, lançada em 17 de janeiro de 1966, o discurso de encerramento da Conferência Tricontinental é montado ao longo do programa monotemático. A voz de Fidel

Castro se sobrepõe às falas de outras lideranças cubanas e internacionais, como se fosse Castro a voz oficial do Terceiro Mundo na luta anti-imperialista. Ao longo da edição, vemos mensagens de apoio ao Vietnã em faixas que adornam o auditório do Teatro Charles Chaplin. Esta edição será mais bem escrutinada a seguir.

No *Noticiero* n° 342, que foi às telas no dia 9 de janeiro de 1967, na segunda edição do ano, observamos imagens do grande ato público em comemoração aos 8 anos do triunfo da Revolução Cubana. Fidel Castro pede que a multidão que o assiste aprecie e vote, como em uma assembleia de grandes proporções, o nome oficial para o ano que se iniciava, o qual sugere chamar de “Vietnam Heroico”. O ano de 1967, como vimos no capítulo um, foi o ano em que se houve mais menções ao Vietnã no *Noticiero Icaic*. Vale destacar pelo menos duas outras edições deste mesmo ano, dado o modo como as imagens e voz de Castro são compostas na narrativa.

No *NIL* n° 357, de 24 de abril de 1967, que trata do sexto aniversário da vitória em Playa Girón, Castro comenta o encontro da Aliança para o Progresso em Punta del Este que contou com a presença do então presidente estadunidense Lyndon Johnson. Fidel declara solidariedade ao Vietnã e são mostradas cenas de apoio dos estudantes vietnamitas à luta da Frente de Libertação do Vietnã do Sul. Ao final da reportagem, Castro tece comentários sobre Che Guevara que, a esta altura, se preparava para a última investida guerrilheira nas selvas bolivianas, da qual não saiu vivo. Em meio ao discurso, Castro, folheia a *Revista Tricontinental* e vê-se uma cartela onde se lê o lema do argentino: *Crear dos, tres, muchos vietnams, es la consigna*.

Outro momento significativo do *Noticiero Icaic Latinoamericano* encontra-se na edição 379, de 25 de setembro de 1967. Após uma reunião diplomática entre cubanos e vietnamitas – em montagem paralela aos focos de guerrilha no Vietnã –, os asiáticos presenteiam Castro com um fuzil AR-15, que pertenceu a um soldado yanqui abatido na Guerra. Em seguida, vê-se Castro atirando com a arma em um campo aberto, planos estes muitos similares à abertura da sequência de Fidel Castro no filme *Longe do Vietnã*, citado no primeiro capítulo. Embora não se escute a voz de Fidel Castro na referida reportagem, trata-se de um exemplo de construção poética que se localiza na fronteira entre os regimes *monumentalizante* e *mimetizante*. Ao mesmo tempo em que se apresenta o protagonismo dos norte-vietnamitas e da FNL na reunificação do Vietnã na primeira parte da reportagem, é como se a performance de Castro atirando com o fuzil fosse uma monumentalização da guerrilha, inspirada nos vietnamitas como solução para a libertação dos povos periféricos subjugados pelas potências.





Figura 21 - Fidel Castro em meio aos "mancheteros" vietnamitas na edição 478.

No *NIL* n° 478, lançado no dia 29 de dezembro de 1969, em meio a euforia em torno da safra dos 10 milhões, a voz de Fidel Castro assíncrona soa sobre imagens de “mancheteros” norte-vietnamitas (Figura 21) convidados para contribuir na colheita daquela que prometia ser o passo fundamental para se superar o subdesenvolvimento. Castro explica que o convite é também festivo para os vietnamitas, pois a Frente Nacional de Libertação do Vietnã do Sul faria, então, 10 anos de fundação contra o Imperialismo. Uma característica rara da voz de Castro nesta reportagem é não soar como *on the air*. Ao que indica pelas marcas acústicas do registro, a tomada foi feita em meio ao ambiente de trabalho do canavial, onde se escuta, ao fundo, o som de máquinas agrícolas e a voz de Castro soa como se estivesse sendo captada por um microfone diretamente conectado no gravador, e não por uma conexão de linha como nos discursos proferidos em tribuna. O registro com espectro de frequência mais amplo que o habitual e com a presença da voz de um interlocutor que interage com o primeiro-ministro confere uma horizontalidade no trato com os cortadores voluntários que ali estavam, com destaque aos estadunidenses e vietnamitas mencionados por Castro. O próprio Fidel Castro aparece colhendo cana entre os trabalhadores. A campanha objetivava a construção de uma nação próspera e soberana. Castro, aqui, muito mais associado a um regime mimetizante, refere-se ao valor moral da presença vietnamita naquela brigada que há dez anos enfrentava “el Imperialismo con todas sus armas modernas”.



Figura 22 - Fidel Castro em visita ao Vietnã do Sul na edição 626. Fonte: Cinemateca de Cuba.

A edição 626, estreada no dia 27 de setembro de 1973, comemora os 10 anos do Comité Cubano de Solidaridad con Vietnam del Sur, mostra momentos da viagem de Fidel Castro em sua visita à República Democrática do Vietnã e sua passagem por partes do Vietnã do Sul, este já sob o domínio do governo provisório revolucionário a mando do Vietnã do Norte. O *Noticiero* inicia-se com imagens da chegada de Castro no Vietnã do Sul e o narrador enunciando que se trata da primeira visita de um chefe de estado à região. Em seguida, uma breve fala de Melba Hernández sobre o aniversário de uma década do comitê. A reportagem prossegue com uma rápida retrospectiva que privilegia tópicos importantes da história da relação entre Cuba e Vietnã. temos, na metade da edição, uma fala de Che Guevara, cenas da Conferência de Paris, onde foi negociada a paz no Vietnã, e, por fim, uma sequência com cenas da visita diplomática de Castro ao Vietnã. O segmento final do NIL apresenta a chegada de Fidel Castro em Hanói, onde é recebido por autoridades vietnamitas. Em um primeiro momento, o discurso de Fidel Castro é assíncrono e traduzido simultaneamente para o

vietnamita. Castro compara as Revoluções cubanas e vietnamitas, enquanto vemos imagens da recepção ao primeiro-ministro cubano. Em uma segunda parte, em que ouvimos a voz do mandatário, sem a tradução simultânea, ele declara sua admiração ao povo vietnamita e lastima não ter conhecido Ho Chi Minh, que aparece, em imagens de arquivo, falando que os vietnamitas lutariam até a vitória. A reportagem é finalizada ao som de *Libertação do Sul*, hino da FNL, e com Fidel Castro carregando uma bandeira dos vietcongs em meio a lutadores vietnamitas (Figura 22). A reportagem, assim como a voz de Fidel Castro que compõe a trilha, já está mais próxima de um regime monumental. A guerra, nesse momento, dava sinais de que caminhava para o fim com a vitória dos comunistas do Vietnã. A voz de Castro, em consonância com esse momento triunfante, arranja-se com as imagens obviamente encenadas para a câmera, edificando um monumento ao heroísmo terceiro-mundista.

O conteúdo da fala de Castro na edição 709, lançada em 15 de maio de 1975, também tem um caráter monumentalizante. Nessa edição, em que se comemora o trigésimo aniversário do triunfo das tropas soviéticas sobre o exército nazista na Batalha de Berlim, Fidel Castro explana sobre a importância da URSS no combate aos regimes nazifascistas europeus e destaca o quanto a ajuda dos soviéticos é importante para o enfrentamento cubano ao imperialismo. Após a inserção de uma imagem de arquivo em que Ho Chi Minh profetiza a vitória dos socialistas vietnamitas no sul, a voz de Castro entra em *cross fade* com as imagens de Tio Ho, dizendo: “La victoria del pueblo vietnamita constituye también una de las más grandes proezas de la historia humana, unos de los más grandes reveses del imperialismo” (Trecho da edição 709, transcrição nossa). Enquanto o primeiro-ministro fala, vemos imagens de arquivo dos desfiles na URSS, de soldados lutando na Guerra e de batalhas no Vietnã do Sul, todas montadas em paralelo às imagens de Fidel Castro na tribuna. Em suma, a edição 709 é um ato monumentalizante a partir de estratégias poéticas que levam a entender que o triunfo dos vietnamitas contra a ocupação estadunidense corresponde aos feitos heróicos dos soviéticos contra os regimes totalitários na Segunda Guerra Mundial, sendo, portanto, conquistas dignas da reverência do povo cubano.

Dando um salto para a última edição na qual localizamos a voz de Fidel Castro associada ao Vietnã, sete anos depois do fim da Guerra, percebemos o caráter monumental por excelência no modo como Castro se refere ao país do sudeste asiático. A edição 1096, lançada em 23 de outubro de 1982, trata da visita de Truong Chinh, dirigente do Partido Comunista do Vietnã, que condecora Fidel Castro com a Estrela de Ouro, comenda da República Socialista do Vietnã. No discurso em que agradece a concessão da insígnia, declara o líder cubano:

Queridos compañeros vietnamitas y cubanos. Como pequeños ríos que nacieron distantes y corrieron al largo tiempo por cauces accidentados y solitarios, así marcharon en la historia nuestros pueblos hasta encontrarse un día en un río ancho e impetuoso de la revolución socialista. (Trecho da edição 1096, transcrição nossa)

A condecoração junto à imagem metafórica evocada por Castro são aspectos que direcionam para uma monumentalização. Fica mais uma vez evidente, ao inventariarmos e debruçarmo-nos sobre as reportagens cinematográficas do *Noticiero Icaic*, que a voz de Fidel Castro, nos anos de 1960, estava mais associada a um apelo para a mobilização. Castro é o porta-voz dos cubanos, é ele quem legitima a importância da luta anti-imperialista. No calor da Guerra do Vietnã, Castro não só destaca – com a oratória que lhe é particular – o modo exemplar como o povo vietnamita se posicionava ante a ingerência estadunidense, ele também posa para as câmeras com armas, incorporando o caráter internacionalista e guerrilheiro defendido pelo regime cubano como meio de se construir a soberania nas periferias do planeta. A partir da década de 1970, assistimos mais ao Castro que narra os feitos triunfantes dos povos do passado e mostra como o sacrifício de outrora já se reflete nos avanços das sociedades que se emanciparam das interferências externas. Eis aqui uma tendência de se estabelecer monumentos se valendo do cinema como uma das “praças” que os abriga.

#### 4.4 Castro entre a mimese e o monumento

Como mencionado anteriormente, serão analisadas nesta seção as edições 291 e 651 do NIL. Partimos da hipótese, a ser aferida, de que a primeira se alinha mais a um regime *mimetizante*. Temporalmente localizado no calor da intervenção norte-americana no Vietnã, o discurso de Fidel Castro carrega as marcas da retórica Tricontinental, a qual apresenta a articulação entre os países do então chamado Terceiro Mundo como uma alternativa de enfrentamento ao imperialismo, sendo o povo vietnamita destacado como exemplo máximo neste contexto. Já o segundo exemplo, a edição 651, parece-nos estar *a priori* fundada no interior de um regime monumentalizante. Ho Chi Minh já havia morrido quatro anos antes do NIL n° 651 ir às telas e a Segunda Guerra da Indochina se encaminhava para o final, após os Acordos de Paz de Paris. Assim, a voz de Fidel Castro, juntamente com as imagens de arquivo de Tio Ho e dos registros da visita de Pham Van Dong a Cuba, edifica um

monumento da vitória dos povos do Terceiro Mundo em face da ingerência dos Estados Unidos nas periferias do Mundo.

#### 4.4.1 NIL 291 – Fidel, o porta-voz<sup>81</sup>

Ao som de congas e cantos afro-cubanos, milhares de pessoas festejam a “*noche vieja*” e a chegada do ano de 1966 em Cuba. A ocasião é triplamente festiva. Além da tradicional celebração do réveillon, a data passou a ser significativa na narrativa oficial revolucionária, pois, sete anos antes, os barbudos protagonizaram a queda do regime de Fulgencio Batista e assumiram postos de destaque no governo da Ilha. O terceiro elemento que tornou a efeméride ainda mais singular foi a chegada dos delegados latino-americanos, africanos e asiáticos para participar da Conferência de Solidariedade com os povos da Ásia, África e América Latina, que começaria em Havana no dia 2 de janeiro. Assim inicia-se a primeira edição ano do *Noticiero Icaic Latinoamericano*, a de nº 290, lançada um dia depois, em 3 de janeiro. Ao som de uma versão instrumental do “Himno de la Tricontinental” (Agustín Díaz Cataya), o Primeiro-Ministro Fidel Castro, ao lado do presidente Osvaldo Dorticós e do ministro Raúl Roa, recebem os representantes de Estado e movimentos revolucionários do Terceiro Mundo (Figura 23). A imagem e a voz de Fidel Castro protagonizam a reportagem, sendo Castro apresentado como anfitrião do povo cubano neste momento singular.

---

<sup>81</sup> Parte desta análise está presente no artigo “Internacionalismo e Mimeses Política na Edição 291 do Noticiero ICAIC Latinoamericano” (LACERDA, 2019), publicado na revista **Doc On-line** em setembro de 2019.



Figura 23 - Fidel Castro, Osvaldo Dorticós e Raúl Roa recebendo os delegados internacionais na Conferência Tricontinental no NIL n° 290. Fonte: Inamediapro.

O protagonismo de Castro segue na edição seguinte, a de n° 291, lançada duas semanas mais tarde, que analisaremos em seguida. Nessa reportagem única do *Noticiero Icaic* 291, o Vietnã não é o tema diretamente abordado, nem mesmo aparece de maneira explícita no conteúdo do pronunciamento de Fidel Castro que estrutura a edição. O tema, no entanto, faz-se presente de forma transversal. Como vimos no capítulo anterior, o segundo quinquênio da década de 1960 foi marcado pela constância de reportagens sobre a luta pela reunificação do território vietnamita como uma bandeira anti-imperialista urgente. Ademais, o apoio à República Democrática do Vietnã e à Frente Nacional para a Libertação do Vietnã soa em trechos da trilha sonora, como na voz do comandante guerrilheiro guatemalteco Luis Turcios Lima atravessada pelo discurso de Fidel, assim como em elementos visuais no quadro, como a faixa “Viva el heroico Pueblo de Vietnam”, que compõe a ornamentação do Teatro Charles Chaplin, onde Castro profere o discurso de encerramento da Conferência Tricontinental.<sup>82</sup> A maneira singular como a voz de Fidel Castro arranja-se entre as demais falas, assumindo uma centralidade absoluta, foi o aspecto inicial que levou à escolha desta edição para a presente análise.

<sup>82</sup> Teatro Charles Chaplin, visível por volta de 00:07:02.



Figura 24 - Sequência de Abertura da edição 291 do NIL. Fonte: ina.fr.

Pode-se dizer que o *Noticiero* 291 se divide em cinco sequências, são elas: 1) abertura (Rádio Habana Cuba); 2) Fidel-acúsmetro; 3) Festividades de encerramento; 4) Plenária; 5) Finalização catártica do discurso de Fidel Castro.

A sequência “1” (*Figura 24*) começa com a melodia da *Marcha al 26 de Julio* (Agustín Díaz Cartaya) tocada em uma versão lenta e monofônica de modo que soa como vinheta de rádio. Observamos grandes carretéis de fita magnética girando em um gravador. Em seguida, uma voz feminina fala em uma língua estrangeira e, no meio da locução, ouvimos em espanhol: “Radio Habana Cuba”. Concomitantemente a uma lâmpada cintilante que reluz, ouvimos mais uma frase da melodia da *Marcha*. Em seguida, vemos trabalhadores da rádio, equipamentos e mapas fixados na parede ao som de uma música oriental – possivelmente do Vietnã – e uma polifonia de vozes, em diversos idiomas, que se sobrepõem. Em meio a esta paisagem sonora babélica, e em conjunção com a imagem de um mapa do Caribe fixado na parede, soa a voz de Fidel Castro. Entre as imagens da rádio, na primeira sequência, e da plenária lotada, na sequência “2”, ouvimos as primeiras palavras de Castro, ainda sem que ele seja visto no enquadramento. Diz o comandante:

Nuestro país ha hecho el máximo para ser agradable a instancia de las delegaciones aquí. Ha desbordado todo entusiasmo, y toda la hospitalidad y todo el calor de que es capaz. Miles de cubanos, incesantemente, sin atender

a descanso, sin atender a vacaciones, han trabajado para el éxito de esta conferencia, han trabajado por atender las representaciones de los pueblos hermanos. Nuestro pueblo todo ha vivido en estos grandes días la gran fiesta de la solidaridad internacional. (Trecho da edição 291, transcrição nossa).<sup>83</sup>

Nesse primeiro momento, não se vê Castro, apenas sua voz soa em imagens de um auditório lotado. O então primeiro-ministro está, neste primeiro momento, acusmatizado. Na sequência anterior, a voz de Castro soando no interior de um estúdio da Rádio Habana sugere o alcance transnacional das palavras do líder da Revolução. Desde o ano de 1961, a emissora tinha uma programação poliglota, em nove línguas, a fim de atender ao caráter internacionalista da Revolução e era transmitida por ondas curtas para toda a América do Sul, como um suporte propangandístico dos ideais revolucionários<sup>84</sup>. O último plano da sequência de abertura localiza o espectador sobre o lugar onde está acontecendo a conferência, Cuba (Figura 24). Ao alinhar a voz do principal líder político ao mapa da ilha, depois de mostrar mapas de outras partes do mundo, o cinejornal sugere que Cuba é o centro dos debates em torno da luta anti-imperialista e Fidel Castro parece ser o porta-voz da mensagem de “solidariedade internacional” entre os povos periféricos.

A voz de Fidel Castro obedece a um modelo verbocêntrico (CHION, 2011, p. 13). Na hierarquia dos sons, o conteúdo verbal ocupa o topo da pirâmide. Portanto, privilegia-se, na mixagem, a inteligibilidade da voz em detrimento dos demais sons. Isto se deve ao poder das palavras na condução de uma narrativa. Na ausência de imagens e sons que conduzam determinada narrativa, são as vozes que guiam a atenção do espectador. Nessa edição do *Noticiero*, a voz do comandante atravessa todo o programa. Aparece entre 00:00:46 e 00:01:34, e de forma intermitente entre 00:04:35 e 00:07:00, depois entre 00:07:18 e 00:09:16. Portanto, ao longo dos nove minutos e meio do noticiário, quase cinco e meio são preenchidos pela voz dele.

Na sequência “3”, o elemento que mais se sobressai é a música. Mostra-se uma cerimônia de encerramento ou abertura da Conferência e uma confraternização no centro histórico de Havana onde se vê Fidel Castro pela primeira vez. Na cerimônia, vemos imagens do guerrilheiro vietnamita Van Troi projetadas no telão e uma grande coreografia em que observamos pessoas com bandeiras da Frente Nacional para a Libertação do Vietnã ao som do *Himno al Guerrillero Heroico* (José Rabaza Vázquez/Enrique González Manti). Muito

<sup>83</sup> O discurso original, proferido no encerramento da Conferência Tricontinental no dia 15 de janeiro de 1966, está disponível em: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1966/esp/f150166e.html>>. Acesso em 14 dez. 2020. Percebe-se, ao comparar com a transcrição, que esse trecho em especial é edição de uma parte do discurso em que se faz supressões para melhor adequar as palavras de Fidel ao propósito da reportagem.

<sup>84</sup> A programação da Rádio Habana Cuba é transmitida em espanhol, inglês, francês, português, árabe, quéchua, guarani, crioulo haitiano e esperanto.



embora Jane Gaines centre a sua elaboração do conceito de mimeses política em elementos realistas dos filmes de não-ficção, ela admite que elementos outros, que fogem ao realismo, corroboram o mimetismo. É o caso da música. Em toda reportagem, além da já citada, há uma série de entradas musicais que exaltam a Revolução - como a *Marcha al 26 de Julio*, a canção asiática da abertura, a música percussiva africana que se toca na festa em frente a Catedral de Havana e o *Himno de la Tricontinental* que encerra o programa.



Figura 25 - Desacusmatização de Fidel Castro na Sequência 3. Fonte: ina.fr.

Voltando ao verbocentrismo, o fenômeno é mais evidente – e tem certa singularidade – na segunda entrada da voz de Fidel, na sequência “4”, entre 00:04:35 e 00:07:00, logo após a primeira aparição de Castro no quadro. Seria algo próximo ao que Michel Chion denomina como desacusmatização (CHION, 2011, p. 104), isto é, a revelação da fonte sonora, no caso, o dono da voz (Figura 25). Contudo, vale destacar que, sendo a expressão vocal de Castro muito conhecida do público cubano, não se tem aqui o mesmo impacto dramático de uma ficção, como *O Mágico de OZ* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, EUA, 1939), em que a revelação do dono da voz tem uma relevância para o desfecho da história. Não obstante, só na sequência seguinte se vê a imagem de Castro falando para a mesma plenária que aparece na sequência “2”.

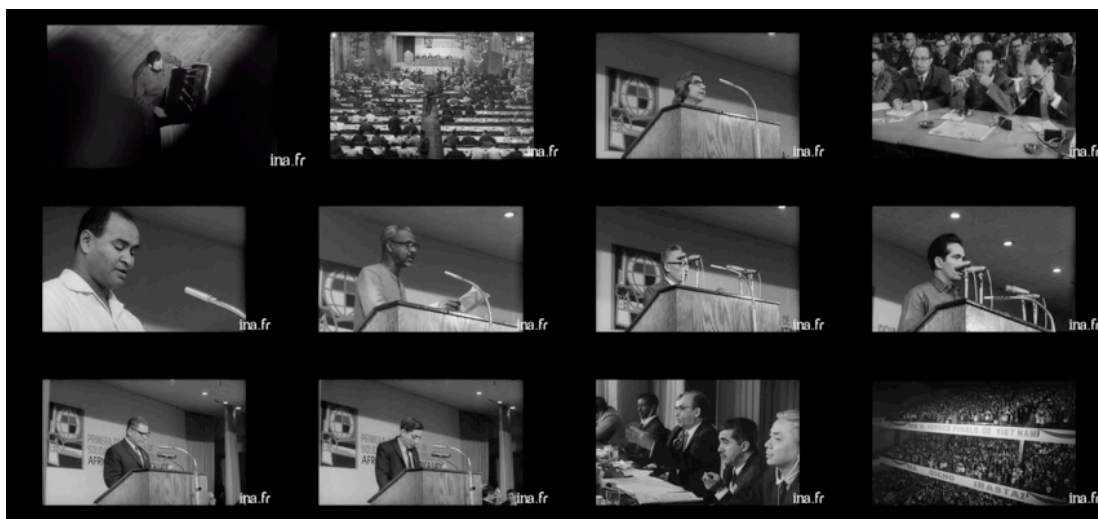


Figura 26 - A voz de Fidel Castro cruza as falas das lideranças internacionais. Fonte: ina.fr.

Na sequência “4” (Figura 26), Castro segue falando do sucesso da Conferência, mesmo havendo forças contrárias atuando para que o encontro fracassasse. A fala do líder é entrecruzada por várias outras vozes em idiomas diferentes. É importante destacar que as falas dos estrangeiros não são traduções daquilo que diz Fidel Castro, porém o público presente nas imagens usa fone de tradução simultânea, como se a fala de Castro fosse a tradução do que falam os demais presentes. Após a fala em inglês de uma delegada – seguida da participação de outras lideranças como o egípcio Youssef El Sibai e o guatemalteco Luis Tucios Lima –, a câmera se desloca em direção à plateia. A polifonia de vozes se aproxima da ideia de fala-emanção de Chion (2011), que seria o uso de vozes em que o contexto no qual são utilizadas e a sonoridade geral agregam mais significado à narrativa do que o conteúdo semântico. Neste caso, é possível que o público cubano não decodifique todos os idiomas, mas certamente interprete o caráter internacionalista da Conferência e o papel central de Cuba, representada por seu líder maior, nesta articulação terceiro-mundista. Assim como na abertura do *Noticiero*, a Tricontinental é apresentada como uma Babilônia harmonizada. E a voz do protagonista só está absolutamente ausente em dois momentos, quando é atravessada pela fala de dois outros cubanos. O primeiro é Osmany Cienfuegos, presidente da recém-criada Ospaaal. O conteúdo da fala de Cienfuegos segue o mesmo viés ideológico do que diz Castro quando sua voz sai em *fade out*. O comandante-em-chefe afirma que, naquela ocasião, seria criado um organismo internacional envolvendo os três continentes e, então, fala aquele que foi designado para presidir o novo organismo. Cienfuegos saúda os delegados de África, Ásia e América Latina: “Combatientes de los tres continentes, la delagación cubana saluda a todos los combatientes antiimperialistas que integran esta conferencia como representantes genuinos

de los pueblos hermanos de África, Asia y América Latina” (Trecho da edição 291, transcrição nossa). Por fim, há um *crossfade* entre a voz de Fidel, que sai aos poucos da trilha, e a de Raúl Roa, ministro de Relações Internacionais de Cuba, que entra gradativamente. Este novo agente parafraseia um lema utilizado por Castro no fim dos seus discursos desde 1960 e que é utilizado, até os dias de hoje, nas declarações e nas peças oficiais de propaganda do governo cubano: “Patria o Muerte! Venceremos!”. Seguindo a mesma ideia, Roa brada “Patria o muerte para África, Asia y América Latina!”. O auditório lotado o aplaude.

As palmas revelam a aprovação do público ao discurso. Na montagem, a ênfase dos aplausos é manipulada para colaborar na construção dos arcos dramáticos da narrativa. A construção da expressividade das ovações é bem visível na fala de Fidel Castro que antecede a fala de Roa. Diz o comandante:

Sin alardes, sin alardes, sin modestias de ningún tipo, así entendemos, los revolucionarios cubanos, nuestro deber internacionalista. Así entiende nuestro pueblo sus deberes, porque entiende que nuestro enemigo es uno. El mismo que nos ataca a nosotros, en nuestras costas, en nuestras tierras, el mismo que ataca a los demás. Y, por eso, decimos y proclamamos que con combatientes cubanos podrá contar el movimiento revolucionario en cualquier rincón de la tierra. (Trecho da edição 291, transcrição nossa).



Figura 27 - A ênfase nas palmas após Fidel declarar apoio dos cubanos ao movimento revolucionário mundial

Quando Castro afirma que todo o movimento revolucionário mundial pode contar com o apoio dos cubanos, ouvimos aplausos e vemos imagens de mãos que são construídas com o uso de diversas escalas de planos, passando uma mensagem de apoio unânime do auditório (Figura 27). Se, para Jane Gaines, a mimeses política é uma espécie de contaminação da audiência com as emoções presentes na tela, a ovação da plateia no encerramento da Conferência decerto colabora para suscitar o apoio dos cubanos à Tricontinental, ao assistirem ao *Noticiero* nas salas de cinema do país. A própria retórica de Fidel Castro, no encerramento

do evento, conjectura sobre a recepção dos cubanos aos povos amigos e como seguirá a relação a partir de então:

Nuestro Pueblo ha sentido como suyos, todos y cualquier problema de los demás pueblos. Como les dije, el 2 de enero, los recibí de brazos abiertos, y los despido de brazos cerrados como símbolo de lazos que no se romperán más. Y como símbolo de sentimientos fraternales y solidarios hacia los demás pueblos que luchan, por los cuales está dispuesto a dar también su sangre. ¡Patria o muerte! ¡Venceremos! (Trecho da edição 291, transcrição nossa).



Figura 28 - Fidel em primeiro plano no fim da edição 291. Fonte: ina.fr.

Na sequência “5”, Fidel Castro é visto em primeiro plano no fechamento do discurso, o que não ocorre noutra momento da edição do *Noticiero*. Os afetos demonstrados no rosto e o conteúdo da fala em tom de exortação apelam para a adesão do público cubano aos ideais internacionalistas defendidos pela Revolução. Ao fim, a catarse – e, conseqüentemente, o efeito mimético desta emoção – é construída por imagens em *plongée* do auditório lotado que aplaude Castro ao som do *Himno de la Tricontinental* (Agustín Díaz Cataya). Na sua letra, a marcha dedica três das suas estrofes a cada um dos continentes da aliança e seus respectivos heróis. A Ásia aparece com um herói impessoal, o Vietnã; a África é representada por Patrice Lumumba; já a América aparece com Cuba e Fidel como vanguarda. É importante destacar o trecho que protagoniza Cuba e que soa na edição 291. Assim diz a letra:

América, África y Ásia,  
Tres continentes unidos por un ideal.

Pueblos que jamás vencidos  
Unen sus armas de libertad.

América, su lucha se agiganta  
¡Cada vez más valiosa junto a Cuba y Fidel!  
Que siga sin cesar hacia adelante,  
¡Que viva la Tricontinental!

Como o *Noticiero* era um produto voltado para o público cubano e a música foi composta por um cubano, é de se esperar que exalte o líder máximo da Revolução e o seu protagonismo na articulação revolucionária internacionalista. Este poder de contaminação das emoções que se supõe nos filmes políticos, como bem destaca Gaines (1999), depende de aspectos exteriores às obras. No estágio da Revolução em que a edição 291 foi lançada, a imagem heroica de Fidel Castro vinha sendo edificada e o impacto esperado de suas palavras está diretamente associado ao imaginário construído em torno do personagem histórico.

Para Marcelo Prioste (2014), ao analisar os documentários de Santiago Álvarez, Fidel Castro é representado, nos primeiros filmes, como *Ciclón* (1961) e *Muerte al Invasor* (1963), em meio à massa, como um herói coletivo que seria o próprio povo cubano. Após a primeira década da Revolução, e já estabelecida a nova ordem social e uma maior aproximação com o modelo socialista soviético, Castro é representado como um herói romântico, individualizado, a quem se rende culto, como se vê em *Mi hermano Fidel* (1977). Valendo-se desta perspectiva e do fato de Álvarez estar a frente do *NIL*, notamos que, na edição 291, embora esta seja de meados dos anos 1960, o Comandante é colocado como o representante do povo cubano, e já se percebe o culto à sua personalidade na canção. Dessa maneira, inferimos que o programa poético da edição pressupõe uma contaminação dos espectadores pelo ímpeto revolucionário presente nas palavras e nas emoções de Fidel Castro e nas ovações da plateia que o assiste durante a Tricontinental.

#### 4.4.2 *NIL 651 – Castro, o narrador*



Figura 29 - Epígrafe da edição 651 do *NIL*. Fonte: Cinemateca de Cuba.

Quando tem início a projeção da edição 651, vemos apenas o monumento a José Martí, esculpido por José Juan Sicre, em que o herói nacional é representado sentado com olhar sereno fixo no horizonte. Quebrando a estabilidade do enquadramento, ouvimos a voz de Fidel Castro que pronuncia “Ho Chi Minh...” e o ângulo da câmera se abre em um *zoom out* tornando possível ver o público presente na Praça da Revolução, palco dos grandes atos cívicos cubanos desde os primeiros anos após o triunfo da Revolução em 1959. Depois de revelada a multidão presente, há um corte para um primeiro-plano de Fidel Castro falando na tribuna como se estivesse no contracampo de Martí, contando para este as façanhas do líder e pensador vietnamita que, assim como o apóstolo da independência cubana, resistiu duramente à ingerência estrangeira. Do palanque, Castro segue falando:

Ho Chi Minh, fiel hijo de la clase obrera, supo aplicar especialmente esos principios a las condiciones de Vietnam, y lo primero que hizo para llevar adelante la lucha por la independencia fue la creación de un Partido marxista-leninista para dirigir al pueblo. Fundó en 1930 el Partido Comunista. Pero comprendió genialmente que en las condiciones de los países coloniales y dependientes había que combinar la lucha por la liberación nacional con la lucha por la liberación social. Comprendió que solo la clase obrera podía llevar adelante esa lucha hasta sus últimas consecuencias, estrechamente aliada al campesinado y a todos los sectores oprimidos del pueblo por la independencia nacional y por la liberación social. Eso constituyó un extraordinario aporte de Ho Chi Minh al pensamiento revolucionario universal (Trecho da edição 651, transcrição nossa).

A epígrafe do NIL nº 651 termina com planos de detalhe de Ho Chi Minh seguidos de um primeiro plano em que se vê Tio Ho datilografando e os créditos iniciais do cinejornal. Sobre as imagens do presidente norte-vietnamita, falecido cinco anos antes da estreia da edição, ouvimos a canção *El camino*, tema composto por Pablo Milanés a partir do poema homônimo de Ho Chi Minh que citamos no capítulo anterior. Junto ao tema musical, observamos imagens líricas e nostálgicas do poeta-guerrilheiro vietnamita que ora caminha pelos campos alagados do Vietnã, ora cavalga em meio à selva.



Figura 30 - Crédito inicial da edição 651 que surge ao som de *El Camino*. Fonte: Cinemateca de Cuba.

O mote da edição é a visita do, então primeiro-ministro da República Democrática do Vietnã, Pham Van Dong. O fio condutor da narrativa são trechos do discurso de Fidel Castro proferido na Praça da Revolução em 26 de março de 1974. Após a epígrafe que descrevemos, o *Noticiero* segue dividido em blocos temáticos, que definiremos como: 1) Ho Chi Minh e a organização das Massas, chegada de Pham Van Dong; 2) visita de Pham Van Dong a Santiago de Cuba; 3) a ocupação estadunidense no Vietnã; 4) pronunciamento de Ho Chi Minh; 5) o acordo de Paris; 6) a vitória vietnamita e, por fim, 7) a despedida de Pham Van Dong. Com exceção do momento da recepção do mandatário norte-vietnamita e do trecho de imagens de arquivo de Ho Chi Minh, toda a reportagem, cerca de 20 minutos, é estruturada por trechos do pronunciamento de Castro na Praça da Revolução.

Chama atenção o modo como as imagens de arquivo se articulam com as palavras de Fidel Castro no intuito de se edificar um monumento sobre a Guerra do Vietnã. Nesse momento, em 1974, a Guerra se encaminhava para seu fim, os acordos de paz de Paris já haviam sido assinados em 1973 e os Estados Unidos já tinham iniciado a retirada das tropas do território sul-vietnamita. O sentido *monumentalizante* na voz de Fidel Castro é bem perceptível na segunda sequência em que o primeiro-ministro cubano trata das estratégias de que se valeu Ho Chi Minh para organizar as massas. Diz Castro:

Ho Chi Minh señaló el camino, señaló la estrategia y señaló la táctica, y no calculó demasiado cuántas armas tenían los vietnamitas; sabía que tenían un

Partido, que tenían sus organizaciones de masas, que tenían su patriotismo y que tenían la razón. Y por eso, cuando en 1946 los imperialistas franceses completaban de nuevo la ocupación de Vietnam, dijo: "Quien tenga un fusil, que lo utilice; quien tenga un sable, que lo utilice; quien no tenga fusil ni sable, que tome las palas, las guatacas, los palos, ¡que todos se levanten contra el colonialismo por la defensa de la patria!" (Trecho da edição 651, transcrição nossa)



Figura 31 - A voz de Castro produz uma aparente redundância com as imagens, como podemos observar na relação dos fotogramas e trechos do seu discurso. Enquanto vemos os planos correspondentes ao primeiro frame, ouvimos o comandante dizer: "Ho Chi Minh señaló el camino...", no segundo: "no calculó demasiado cuántas armas armas tenían los vietnamitas..."; e, no terceiro: "...que tenían sus organizaciones de masas...". Fonte: Cinemateca de Cuba.



Após o tom entusiasmado de Fidel Castro citando indiretamente a convocação de Ho Chi Minh ao povo vietnamita para pegar nas armas de que dispunham para defender o país, notamos uma série de imagens de arquivo de campo de batalha, na qual se assiste a guerrilheiros mobilizados ao som de uma música vietnamita cantada em coro, soando como um hino. Em meio a este momento catártico, ouvimos mais uma vez a voz de Fidel Castro, mixada com a música, em que ele explica do que trata o momento histórico ali narrado. Diz o comandante:

Iniciándose así, por un pueblo virtualmente desarmado, la lucha que ocho años después culminaría con la trascendental victoria de Dien Bien Phu que tanto asustó al imperialismo, que tanto atemorizó a los yankis, (Trecho da edição 651, transcrição nossa).



Figura 32 - Supostas cenas da luta contra os franceses no NIL nº 651.

Como podemos constatar já neste primeiro momento, o conteúdo semântico do discurso de Fidel Castro, mesmo que este não se conforme como um narrador convencional em voz *over*, funciona como fala-texto (CHION, 2011) dentro da montagem da reportagem. Observamos continuamente que, quando se tem imagens de arquivo, elas estão inseridas dentro de uma redundância aparente em que a voz de Fidel Castro parece demandar o que se vê em quadro, seguindo um fenômeno denominado por Chion (2009, p.479) de “voz iconogênica”. As imagens, portanto, associam-se ao texto como um todo orgânico, por sua vez, as palavras de Fidel Castro, neste sentido, foram articuladas no *mise-en-bande* sempre no topo da mixagem, fazendo jus ao que nomeamos aqui de castrovococentrismo.

A sequência seguinte trata da recepção de Pham Van Dong em Havana. Embora não haja a voz de Fidel Castro neste bloco temático, temos a marcante presença física dele no

quadro. Castro aparece no rito de inauguração da escola Secundário Básica del Campo Ho Chi Minh conduzindo o jipe que transporta o primeiro-ministro norte-vietnamita e o acompanha quando este profere algumas palavras para os estudantes da referida instituição de ensino. Quando o anfitrião e o convidado chegam ao lugar onde acontecerá a cerimônia, ouvimos a multidão que entoia o lema “Cuba, Vietnam, unidos vencerán” ao som de tambores tocados em ritmo de marcha militar.



Figure 33 - Fidel Castro conduz o carro aberto que tranporta Pham Van Dong. Fonte: Cinemateca de Cuba.

Em seguida, observamos imagens aéreas e escutamos o piloto do avião falando ao rádio, dizendo que o voo se destina a Santiago de Cuba, onde, mais uma vez, embora não se ouça a voz de Fidel Castro, o espectador vê o barbudo ao lado de Pham Van Dong em visita ao Quartel Moncada. Corta-se novamente para as imagens de Castro na tribuna montada na Praça da Revolução, onde segue narrando as lutas dos vietnamitas contra dois impérios. Diz o comandante:

Es entonces cuando el imperialismo yanqui, que ya venía apoyando enérgicamente a los imperialistas franceses en su guerra de represión, interviene en Viet Nam del Sur, sustituye a los imperialistas franceses, apoya al gobierno títere y se adueña prácticamente del país. (Trecho da edição 651, transcrição nossa).

Entram, mais uma vez, imagens de arquivo em que militares estadunidenses arregimentam soldados vietnamitas, acompanhadas de uma música que imprime tensão dramática às imagens. Ouvimos de novo Fidel Castro que, logo em seguida, aparece discursando na Praça. Diz ele: “Pero todos los esfuerzos fueron inútiles. El empleo masivo de la aviación y el empleo de los B-52 fueron inútiles frente a la firme y decidida voluntad del pueblo vietnamita de resistir”. Seguem-se imagens de obuses vietnamitas alvejando os aviões estadunidenses. Na banda sonora, os sons de metralhadora atravessam não apenas as imagens do contra-ataque militar vietnamita, mas também cenas de uma assembleia popular no Vietnã na qual a plenária, em unanimidade, levanta as mãos demonstrando concordância com os dirigentes norte-vietnamitas, construindo uma metáfora audiovisual que se alinha à resiliência que Castro atribui ao povo indochinês, isto é, a “decisiva voluntad del Pueblo vietnamita de resistir”. Na sequência, Tio Ho, falando em francês e traduzido em legendas, seguido por imagens de arquivo do herói vietnamita, endossa o que Castro diz:

Los americanos se equivocan si creen que el bombardeo en el Norte ganarán la guerra en el sur. Nunca, nunca ganarán esta guerra. Nunca, nunca capitularemos porque nuestra guerra es una guerra patriótica, porque es una guerra justa. Estamos decididos a seguir luchando cinco, diez, veinte años, más aún, y ganaremos (Trecho da edição 651, transcrição nossa).

Há então um corte para um retrato de Ho pintado em um *outdoor* na Praça da Revolução. O discurso de Fidel Castro segue falando dos Acordos de Paris ao mesmo tempo em que vemos imagens de arquivo da assinatura do tratado. Quando o comandante afirma que o pacto obrigava os norte-americanos a retirarem todas as tropas do Vietnã do Sul, acompanhamos imagens de militares estadunidenses sendo capturados por vietnamitas. Já encaminhando para o fim, de volta às imagens de Castro na Praça da Revolução, diz o primeiro-ministro do país caribenho:

El imperialismo llegó a Viet Nam prepotente, soberbio, altanero, considerándose superior a todo y a todos; y de allí salió vencido, de allí salió desmoralizado.

[...] Es por eso que Viet Nam merece la solidaridad, la confianza y el apoyo de todos los revolucionarios del mundo. Es por eso que la Dirección del Partido y del Gobierno de Viet Nam cuentan con el apoyo más absoluto e incondicional del Partido y del Gobierno Revolucionario de Cuba.

[...] Un día dijimos: "Por Viet Nam estamos dispuestos a dar hasta nuestra propia sangre". ¿Y qué cubano revolucionario y patriota no habría estado dispuesto a dar su sangre por Viet Nam? ¡Que levanten la mano los

voluntarios que tiene Viet Nam aquí para cualquier cosa! (Trecho da edição 651, transcrição nossa).

Enquanto Fidel Castro profere as palavras de apoio ao Vietnã, registros da visita de Pham Van Dong ocupam o quadro de modo a forçar uma aparente redundância entre o que o mandatário cubano afirma e o que é visto. Se bem observarmos o conteúdo da fala de Castro, e como este se articula com os demais sons e com as imagens, percebemos que a montagem desta edição parte da seleção de trechos do discurso do primeiro-ministro, proferido no dia 26 de março de 1974,<sup>85</sup> para narrar a luta do povo vietnamita contra o domínio colonial francês e a intervenção imperialista e anticomunista estadunidense, e também trazer como exemplo a coragem, a resiliência e o patriotismo dos indochineses, algo a ser admirado e seguido pelos cubanos.

Já encerrando a reportagem, Fidel Castro se despede de Pham Van Dong no aeroporto. Enquanto são projetadas imagens dos líderes, ao som de uma música com arranjo orquestral e canto coral, ouve-se a última entrada da voz de Castro: “Compañero Pham Van Dong: ¡trasmítale al pueblo vietnamita estos sentimientos fraternales y solidarios, profundos e indestructibles, del pueblo cubano!”. Em seguida, o avião decola e desaparece no horizonte.

O timbre da voz também segue um padrão hegemônico em relação ao que se escuta nas reportagens de um modo geral, com um espectro de frequências estreito, típicas dos altofalantes da época e, possivelmente, filtradas pela linha telefônica que transmitiu a emissão para ser gravada, conforme nos informou Jerónimo Labrada sobre os métodos utilizados para registrar os discursos públicos do comandante. Ao mesmo tempo, percebe-se um longo tempo de reverberação sugerindo, mesmo não havendo imagens do ato público de onde se extraiu tal registro, que a gravação teria ocorrido em um espaço rodeado de superfícies sólidas e compactas que refletissem o som, como uma praça pública. A voz de Fidel Castro, espécie de narrador histórico do *Noticiero*, no sentido de que parte do mundo histórico para as salas de cinema, desempenha uma onisciência sobre o processo que vive Cuba e os países da periferia global, típica da voz *over* do documentário observacional clássico. Contudo, diferente das marcas acústicas do modo clássico da “voz de Deus” – vozes masculinas graves desprovidas de reverberação –, a voz de Castro é preñe de características do mundo real. Ao mesmo tempo, o universo icônico convocado na montagem para se articular aos signos evocados pelo primeiro-ministro cubano surge como tijolo mnemônico na edificação de um monumento

---

<sup>85</sup> Disponível em: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1974/esp/f260374e.html>>. Acesso em: 8 dez. 2020.

sobre o passado glorioso do Vietnã refletindo em um porvir promissor de uma nação que, então, vencia os Estados Unidos e caminhava para a reunificação do seu território.

\*\*\*

Ao compararmos os dois Noticieros, ficam patentes as diferenças entre os modos de arranjo da voz de Fidel Castro nas distintas *mise-en-bandes*. Para compreendermos as particularidades de cada um dos exemplos, há de se levar em consideração os momentos históricos em que as duas edições circunscrevem-se.

Na edição 291, a ideia de constituição de uma terceira via de emancipação do Terceiro Mundo, a partir da Conferência Tricontinental, era uma pauta em destaque na agenda da Revolução Cubana. A luta pela reunificação do Vietnã foi, entre meados das décadas de 1960 e 1970, um dos principais exemplos de resistência anti-imperialista no cenário bipolarizado da Guerra Fria, sendo apoiado por diversos movimentos de esquerda ao redor do mundo. Tal atmosfera internacionalista já estava presente na primeira sequência da edição monotemática, na sobreposição de idiomas e canções com sonoridades que remetem a territorialidades diversas, momento em que a voz do mandatário cubano entra na trilha sonora e atravessa todo o programa. O castrovocentrismo, característica predominante nas edições sobre o Vietnã e, possivelmente, uma marca estilística do NIL, é o que une todas as outras vozes que soam na trilha sonora, como se a fala do comandante sintetizasse os anseios emancipatórios dos povos de Ásia, África e América Latina, ao passo que legitima tal luta para a audiência cubana, a quem o cinejornal se endereçava. A voz de Fidel Castro, aí, tem um tom de exortação, visto que encoraja o público que o assiste presencialmente – e obviamente os espectadores do NIL – a se alinharem à luta internacionalista, anti-imperialista e terceiro-mundista da Tricontinental. Paralelamente, as imagens em torno do evento em Havana – onde notamos pessoas com os mais diversos fenótipos e indumentárias estranhas ao cotidiano cubano – sugerem o protagonismo de Fidel Castro, perceptível em seu traje verde oliva, e a posição central que Cuba vinha ocupando entre os povos da periferia global naquele momento.

Quando comparamos a reportagem da edição 291 com a da edição 651, percebemos diferenças fundamentais no modo como a voz se insere nas imagens. Fidel Castro, mais do que um agente envolvido nas demandas da luta anti-imperialista de então, é um narrador que edifica uma história monumental da luta emancipatória liderada por Ho Chi Minh no Vietnã.

No princípio da década de 1970, Cuba vinha passando por um intenso processo de sovietação. Como forma de resistir às restrições comerciais decorrentes do embargo econômico imposto pelos EUA, o governo revolucionário estreitou suas relações com a URSS, o que impactou profundamente as estruturas das instituições cubanas. A máxima expressão desse período foi a Constituição de 1976, diretamente inspirada na carta magna soviética. Não à toa é o destaque que Fidel Castro dá no meio da edição 651 à filiação de Ho Chi Minh ao leninismo-marxismo e ao modo como isso influenciou o líder vietnamita no processo de organização da classe trabalhadora para a Revolução que, naquele momento, estava a um passo do triunfo final.

A voz de Fidel Castro, na reportagem de 1966, é imbuída de um *ethos* de guerrilheiro, como alguém que está em plena luta de libertação dos povos oprimidos pelo imperialismo. O Vietnã, nesta reportagem, não é um tema diretamente abordado, mas se apresenta como um tópico transversal. São poucas as menções ao país Indochinês, como no breve extrato do discurso do guatemalteco Luis Turcios Lima ou na faixa que exalta o heroísmo do povo vietnamita no Teatro Charles Chaplin. Contudo, fica clara a mensagem de insurreição terceiro-mundista no discurso de Castro e como os comunistas vietnamitas resistiram de maneira exemplar ao império. Percebemos, portanto, que a solidariedade defendida por Castro figura-se na trama narrativa da reportagem como digna de imitação, razão pela qual a edição pende para o regime mimetizante. Ao mesmo tempo, a reportagem lançada em 1974, no momento final da Segunda Guerra da Indochina, traz a voz de Castro como narrador da luta de Ho Chi Minh pelo triunfo do povo vietnamita frente ao colonialismo e ao imperialismo – mesmo que as últimas tropas norte-americanas só tenham se retirado do Vietnã no ano seguinte, 1975. É válido destacar a sobreposição de tempos históricos presente na reportagem. Enquanto Fidel narra a história do Vietnã sob o viés daquele presente, assistimos imagens de arquivo e da viagem diplomática de Pham Van Dong ao país antilhano intercaladas entre si.

Dessa maneira, o NIL não só eterniza e monumentaliza a luta dos povos oprimidos pelo imperialismo, mas também apresenta a Cuba revolucionária como solidária a esses logros. Ao mesmo tempo, a sequência final, na qual aparece a imagem do avião que conduz o primeiro-ministro norte-vietnamita de volta para casa, após Castro enviar suas saudações fraternais aos vietnamitas, é construída por uma música vietnamita composta por um coro solene, apontando para um portentoso porvir dos povos que lutam por emancipação. Assim, diferente da edição 291, em que Fidel Castro parece ser aquele que comanda a luta anti-

imperialista em curso, a inserção da voz do comandante na tessitura audiovisual da edição 651 é a de quem relata a vitória já consumada e, por conseguinte, monumentalizada.

## 5 OS RUÍDOS DO CAMPO HARMÔNICO TERCEIRO-MUNDISTA

Havana, 13 de março de 1957. Enquanto os Barbudos organizavam e promoviam a guerrilha no Oriente cubano, o Diretório Revolucionário (DR), liderado por José Antonio Echeverría, organizava uma ação armada na capital do país. Os planos consistiam em tomar o Palácio Presidencial, seguido de pontos estratégicos da cidade: assassinar o ditador Fulgencio Batista e convocar, através da Radio Reloj, a população cubana para que se sublevasse contra o poder estabelecido. Supondo o sucesso do assalto à sede do governo cubano, José Antonio Echeverría entrega alguns despachos na emissora da Radio Reloj, supostamente emitidos por oficiais do governo, informando sobre o motim em curso e a destituição de importantes quadros do regime. Em meio à transmissão, os locutores anunciam que Echeverría entraria no ar. Então, o estudante e presidente da Federação Estudantil Universitária (FEU) profere um discurso emocionado, noticiando a morte de Batista, como era planejado – mal sabia ele do fracasso da estratégia. O programa foi tirado do ar em meio ao acalorado pronunciamento, antes mesmo de se convocar a população cubana a se insurgir. Retirando-se da emissora, o estudante disparou diversos tiros no máster da estação. Fugindo da polícia após o audacioso ato, Echeverría foi assassinado nas ruas de Havana, a alguns quarteirões da emissora. A ação resultou em mais de 40 mortes e estima-se que cerca de 400 pessoas foram presas (SWEIG, 2002).

Saigon, 31 de janeiro de 1968. O Exército Popular da República Democrática do Vietnã e a Frente Nacional do Vietnã levam a cabo uma grande ofensiva no Vietnã do Sul. O episódio ficou conhecido como Ofensiva do Tet. Em meio ao cessar-fogo do ano novo lunar no Vietnã, o Tet, os rebeldes vietnamitas iniciaram uma série de ataques na capital sul-vietnamita e em outras cidades da região. As ações foram planejadas durante o ano anterior, 1967. Dentre os alvos escolhidos, destaca-se a embaixada saigonesa dos EUA. Ao redor da representação norte-americana, estavam as sucursais dos grandes veículos de imprensa que cobriam a Guerra. A transmissão ao vivo dos acontecimentos no Vietnã provocaria grande comoção internacional. Contrariando as declarações do presidente Lyndon Johnson, que sugeriam o fim próximo da Guerra com a vitória dos EUA e aliados, as cenas no Vietnã do Sul revelavam para o mundo a determinação dos comunistas vietnamitas em vencer a Guerra e reunificar o país, livre da interferência estadunidense (WILLBANKS, 2007). Mesmo com uma vitória militar norte-americana, a propagação das imagens da Ofensiva pelo mundo faria crescer o descontentamento em torno da presença estadunidense no Vietnã. O incidente influenciou a saída de Lyndon Johnson da corrida presidencial, que pleiteava o segundo



mandato como chefe da Casa Branca, e o início da “vietnamização”, ação implementada pelo presidente Richard Nixon que consistia na retirada do exército estadunidense do Vietnã e na transferência gradual do comando militar norte-americano para o exército sul-vietnamita.

Havana, 13 de março de 1969. Estreava nas principais salas de cinema da capital cubana a edição 444 do *Noticiero Icaic Latinoamericano*. Onze anos separavam a tentativa de tomada do Palácio Presidencial e a Ofensiva do Tet, porém, imagens dos dois episódios históricos apareciam na tela como se fossem a continuação uma da outra. Os sons de disparos de fuzis e artilharias militares, assim como os arquivos sonoros da intervenção de Echeverría na Radio Reloj, formam a liga que une as imagens dos dois eventos.

Chamou-nos a atenção como as composições audiovisuais que constituem o *NIL* n° 444 unem os dois fatos históricos por ruídos. Constelamos as diferentes edições sobre o Assalto ao Palácio Presidencial e a Ofensiva do Tet e, ao compará-las com os usos dos ruídos nos *Noticieros* sobre o Vietnã, questionamo-nos: quais os padrões e desvios dos usos dos ruídos no *NIL* que retratam a Guerra do Vietnã? Existem, nas edições que abordam os dois fatos históricos, uma produção de nexos históricos entre a Revolução cubana e a luta pela reunificação do Vietnã? As estratégias poéticas em torno da trilha sonora - destacando o emprego dos ruídos - atuam em direção a uma monumentalização ou um contágio mimético?

### **5.1 As batalhas e seus ruídos**

Desde o advento do som no cinema, o arranjo da trilha sonora se baseia em três grandes troncos: as vozes, as músicas e os efeitos. Na maioria das vezes, o que se convencionou chamar de ruído diz respeito ao que não é contemplado nem como voz nem como música, sendo, portanto, parte do que se denomina genericamente de “efeitos sonoros”. Contudo, como bem aponta Samuel Larson Guerra (2010), uma obra audiovisual é compreendida como um todo orgânico, e a decomposição dos seus elementos só serve para fins analíticos. Assim, ao decompor a edição 444 do *NIL*, destacamos dois conjuntos sonoros sobre os quais centraremos nossa investigação: os sons de guerra e a emissão da Radio Reloj. É digno de nota que o enlace dos sons da locução de rádio em Havana e de rajadas de metralhadora no Vietnã do Sul produz um paralelo entre dois momentos históricos que, supostamente, conduziram à redenção de cubanos e vietnamitas em face da opressão estrangeira em épocas distintas. Portanto, investigamos, aqui, como os efeitos sensoriais,

afetivos e cognitivos são programados nesta edição no sentido de se construir uma unidade de luta anti-imperialista e internacionalista seja na ilha caribenha, seja no sudeste asiático.

A polissemia em torno do termo ruído, que entre as suas acepções pode significar falha na comunicação, faz com que seu uso não seja consensual no campo dos estudos de som cinematográfico. Usaremos, no entanto, como Michel Chion (2011) o faz em *A Audiovisão - Som e imagem no Cinema*. O autor considera ruído o que não se enquadra nem como diálogo nem como música. Compreendemos que a locução de Echeverría, na Radio Reloj, embora seja constituído de fala, tem uma dimensão de ruído na trilha da edição 444. Não é necessariamente o conteúdo semântico do discurso de Echeverría que interessa e, sim, a dimensão simbólica do registro, levando em conta, inclusive, os ruídos da transmissão radiofônica, que corrobora com o caráter monumental do registro.

No ensaio *Noises of Cuban Revolutionary Cinema*, Dylon Robbins (2019) trata das ressemantizações do ruído em Cuba na década de 1960. O autor argumenta que os critérios orientadores da percepção daquilo que é ruído, ou não, na sociedade cubana está muitas vezes diretamente relacionado ao processo de racialização. Assim, a partir da análise de algumas sequências de filmes da década de 1960, Robbins infere os diferentes sentidos que os ruídos adquirem em distintas obras filmicas. Apoiado em marcas de recepção na imprensa e em dados historiográficos, o ensaísta indica como as *comparsas*, agremiações carnavalescas cubanas, chegaram a ser alvo de um decreto de 1925, principalmente por conta da presença do som das congas – e outros emissores de “ruídos” – que maculavam a tranquilidade pública. A Revolução, não obstante, passa a prestigiar artistas afro-cubanos que não se vinculavam à Cuba dos cassinos da fase pré-revolucionária. Um exemplo é Pello, el Afrokán, artista que não era associado nem às salas de concerto nem aos cabarés e que ganha notória popularidade nos meios de comunicação e nas festividades revolucionárias. O escrutínio de Robbins centra-se no modo como os aspectos sônicos da política transbordam nas discussões do que pode ser considerado “ruído” em diferentes filmes. Por exemplo, em *Primero Carnaval Socialista* (Alberto Roldán. Cuba, 1962), as congas, antes marginalizadas, passam a embalar a alegria dos trabalhadores que são vistos organizados em alas em meio às *comparsas*. Em sentido oposto, em *Memórias do Subdesenvolvimento* (Memorias del subdesarrollo. Tomás Gutierrez Alea. Cuba, 1968), a câmera e o lugar de escuta de Sérgio, que assiste uma celebração ao som das congas de Pello, el Afrokán, revela a subjetividade deslocada do protagonista. O personagem pequeno-burguês não se percebe como pertencente àquele grupo, ao mesmo tempo em que não se identifica com os seus parentes que partiram para o exílio após a Revolução. Por fim, na análise de *Desde La Habana; 1969!* (Nicolás Guillén Landrián. Cuba,

1969), Robbins alega que a “ruidosa” música do percussionista cubano soa como uma reivindicação da presença negra na história oficial do país narrada pela Revolução. O curta-metragem contesta a narrativa oficial do regime revolucionário que considerava os anos desde o triunfo de 1959 como uma continuação das lutas pela independência iniciadas em 1868, excluindo os negros do protagonismo. A reivindicação da presença de afro-cubanos se faz notar no filme de Guillén Landrián na inserção de planos da sequência de abertura de *Memórias do Subdesenvolvimento*, como se o som das congas de Pello fosse um ruído necessário – ainda que ausente da grande narrativa – dentro da “colagem” de referências diversas que estruturam o discurso oficial das lutas de emancipação em Cuba.

Já os “ruídos” relativos à Guerra do Vietnã, no NIL, chamam atenção não por aspectos concernentes à racialização, mas pela geopolítica da Guerra Fria. De maneira geral, os *Noticieros* sobre a guerra no país asiático apresentam um padrão recorrente em relação aos sons que definem os guerrilheiros vietnamitas e o exército da RDV, distintos daqueles que caracterizam os estadunidenses e o exército sul-vietnamita. As rajadas de metralhadora e de artilharia antiaérea sonorizam a luta dos comunistas em favor da reunificação do Vietnã. Antagonicamente, a presença inimiga é usualmente marcada pelo som de aviões e, eventualmente, por explosões de bombas lançadas do ar.

Fazendo um apanhado das edições sobre o Vietnã, na edição 141, de 18 de fevereiro de 1963, sobre imagens de camponeses vietnamitas trabalhando a terra, ao som de uma música que remete ao continente asiático, o narrador fala sobre as agressões ao povo sul-vietnamita. Em seguida, agora com uma peça sinfônica que confere uma atmosfera de “crueldade” às imagens, vemos cenas de corpos mutilados pelas armas químicas lançadas pelos aviões estadunidenses. Finalizando a nota cinejornalística, a voz *over* declara: “Frente a eso, está la firme voluntad del pueblo sudvietnamita que pelea por su liberación”. Neste momento, retira-se a música e passamos a ouvir sons de rajadas de metralhadoras e imagens de guerrilheiros vietnamitas que disparam seus fuzis (Figura 34).



Figura 34 - Na edição 141, ouvimos sons de tiros junto a imagens de guerrilheiros disparando seus fuzis.  
Fonte: Cinemateca de Cuba.

No *Noticiero* 242, de 25 de janeiro de 1965, a associação já é menos literal. Não há, em nenhum momento, imagens de vietnamitas apertando o gatilho de suas armas. No entanto, observamos soldados norte-americanos se retirando do campo de batalha em um helicóptero sob os sons de uma fuzilaria (Figura 35), como se, naquele momento, fugissem das balas. Contudo, a velocidade com que realizam a manobra de subir na aeronave para se deslocar não condiz com a chuva de balas inimigas sugerida na trilha sonora, o que revela o truque de montagem. Mas é no *Noticiero* 245, de 15 de fevereiro de 1965, que registramos pela primeira vez o dualismo entre aviões e fuzis. Nos instantes finais do programa, civis vietnamitas correm em um campo aberto como se estivessem em busca de um abrigo. Ao som de aviões – que não se fazem presentes no quadro –, observamos os rostos desesperados de homens, mulheres e crianças. Logo em seguida, ao apresentar a cartela de encerramento, onde lemos “Fin -1965, año de la agricultura”, escutamos disparos e aviões em movimento.



Figura 35 - Na edição 242, os tiros soam fora de quadro sugerindo que são disparados contras os estadunidenses. Fonte: Cinemateca de Cuba.

A derrubada de aviões estadunidenses pelas forças anti-imperialistas vietnamitas ganhou uma dimensão simbólica no *Noticiero Icaic Latinoamericano*. Existem pelo menos duas reportagens dignas de nota. Uma delas na edição 364, lançada em 12 de junho de 1967, trata da derrubada do avião “yanqui” número 2000. Pouco mais de um ano depois, na edição 414, estreada em 5 de julho de 1968, outra nota discorre sobre o abatimento de 3000 aeronaves no Vietnã. O peso dado às cifras dos aviões derrubados, dentro da épica revolucionária vietnamita propagada pelo NIL, reitera a metáfora da vitória que o pequeno Davi asiático vinha construindo em face do Golias norte-americano. No NIL n° 414, em celebração na escalinata da Universidade de Havana, autoridades cubanas e vietnamitas, como a diplomata Melba Hernández e o embaixador norte-vietnamita Ngo Mao, comemoram a cifra redonda de 3000 aviões derrubados. Ao som de turbinas de avião e, logo depois, do hino vietcongue *Libertação do Sul*, vemos um grupo de vietnamitas em meio aos cubanos e uma maquete de avião, na qual lemos “3000”, que explode com fogos de artifício. Escutamos, então, a voz do narrador que diz: “Dos maneras de contar. Una, la de los vietnamitas, aumentando cada vez más el número de aviones enemigos derribados, ya son más de 3000. Otra, la de los yanquis, a quienes sus computadores electrónicos solo les sirven para contabilizar sus infinitos fracasos” (Trecho da edição 414, transcrição nossa).

O som dos aviões como um significante de ameaça inimiga pode ter ganhado camadas novas de sentido a partir da Operação Rolling Thunder. Entre 1965 e 1968, os EUA iniciaram uma série de bombardeios em pontos estratégicos do Vietnã do Norte a fim de forçar a RDV a se abrir para negociação, ao passo que também elevaria o moral do exército sul-vietnamita. Contudo, na medida em que as forças comunistas foram se valendo de defesas antiaéreas que receberam da URSS e da República Popular da China, os objetivos dos EUA e aliados foram minados (WARD; BURNS, 2017). No contexto do NIL, os aviões são, para além de uma máquina de guerra, um signo da superioridade técnica dos EUA e os disparos de artilharia antiaérea, um significante de determinação dos vietnamitas em vencer a Guerra.

Durante a década de 1960, período sobre o qual mais nos detivemos, encontramos excertos em que os usos de sons de avião são mais metafóricos que figurativos. O *Noticiero* 282, estreado em 8 de novembro de 1965, por exemplo, encerra a exibição com uma nota sobre o protesto contra a Guerra do Vietnã nos Estados Unidos. Ao apresentar imagens de policiais armados com cassetetes reprimindo o movimento, escutamos o som de aviões. O efeito sonoro, neste momento, é um signo do imperialismo não só no Vietnã, mas também no seio da sociedade estadunidense. Já na edição 362, lançada em 29 de maio de 1967, ao apresentar uma escola rural infantil no interior da República Democrática do Vietnã, o narrador denuncia os “criminales bombardeos de la aviación yanqui” testemunhados pelas crianças todos os dias (Figura 37). As crianças, então, se escondem nas galerias cavadas no campo para servir de refúgio e, enquanto as vemos com as mãos no ouvido, percebemos o som de aviões que, supostamente, bombardeavam aquela região. Não vemos, contudo, nenhuma aeronave. Para encerrar os exemplos de uso simbólico do som de aviões, a edição 381, lançada em 9 de outubro de 1967, apresenta um piloto estadunidense, capturado pelos norte-vietnamitas, exposto publicamente nas ruas de Hanói. Segundo o narrador, o militar foi levado aos lugares que teriam sido alvo de seus bombardeios aéreos. Na primeira vez em que vemos o piloto, escutamos um ruído que remete a um caça. De maneira análoga, ao mostrá-lo sendo transportado por um carro militar norte-vietnamita, acompanhado por protestos de civis, ouvimos silvos agudos típicos do que convencionamos entender como sons de mísseis antiaéreos, aludindo à hostilidade da população local contra o aeronauta norte-americano.



Figura 36 - Na edição 282, imagem de policiais sonorizadas por sons de avião. Fonte: Cinemateca de Cuba.



Figura 37 - Na edição 362, imagem de crianças vietnamitas sob o som do bombardeio por aviões. Fonte: Cinemateca de Cuba.



Figura 38 - Na edição 381, sons de mísseis antiaéreos e de avião em protestos em Hanói contra piloto estadunidense capturado. Fonte: Cinemateca de Cuba.

Além dos exemplos citados anteriormente, gostaríamos de salientar outros excertos do NIL que merecem destaque. Uma vez estabelecido o uso simbólico de tiros nas produções do NIL desse período, eles são omitidos ou acrescentados em reforço à retórica revolucionária renunciada pela montagem. A edição 330, 17 de outubro de 1966, é encerrada com uma reportagem sobre os dois anos do fuzilamento do herói norte-vietnamita Nguyen Van Troi. O vietcongue foi um dos idealizadores de um atentado para assassinar o secretário de Defesa dos EUA, Robert McNamara e o diplomata estadunidense Henry Cabot Lodge Jr. Na reportagem, a cena da execução do mártir comunista é representada por uma foto estática, seguida de outra fotografia, na qual vemos McNamara sorrindo. Na imagem em que assistimos à execução da pena capital, não escutamos sons de armas de fogo. Em continuidade, ouvimos uma ponte sendo explodida, como alusão ao atentado planejado pelos vietcongues para eliminar McNamara e Lodge Jr. Surgem, então, guerrilheiros armados em meio ao campo e, em seguida, corta para uma bandeira da FNL flamejando. Os 50 segundos finais são preenchidos por imagens das guerrilhas e sons de rajadas de metralhadora. Notamos, portanto, que, enquanto as armas dos executores de Van Troi são silenciadas, os disparos dos vietcongues soam extensamente como o prenúncio de uma vitória porvir. O mesmo recurso de animação de fotografias *still* está presente na edição 335, de 21 de novembro de 1966. Após apresentar o número de vítimas vietnamitas e de armamentos estadunidenses empregados na guerra do



Vietnã, vemos uma sequência de tiros de uma artilharia antiaérea intercalada com fotos de civis vietnamitas vivos (Figura 40). O som dos tiros vaza sobre as fotografias produzindo um efeito de continuidade, conformando uma mensagem de esperança na luta anti-imperialista em proveito da reunificação do Vietnã. Outro uso notavelmente simbólico de sons de tiros encontra-se na edição 379, de 25 de setembro de 1967, já citado anteriormente, quando Fidel Castro, que se reunia com uma comitiva vietnamita, ganha um fuzil AR-15 “como troféu de guerra”, como salienta o narrador, tomado dos “yanquis” nos campos de batalha sul-vietnamitas. Nos planos finais da edição, observamos Castro disparando<sup>86</sup> com uma metralhadora em um campo aberto sobre uma montanha. Os sons de tiros sobrepõem as cartelas de encerramento do programa onde lemos “1967 – Año del Vietnam Heroico”.



Figura 39 - Na edição 330, não se ouve o som das armas no fuzilamento de Nguyen Van Troi. Fonte: Cinemateca de Cuba.

<sup>86</sup> A título de curiosidade, a arma com a qual Castro atira no campo não é mesma que lhe foi regalada pelos vietnamitas. Trata-se de um fuzil AK-47.



Figura 40 - Na edição 335, sons de tiro sobre fotografias *still* de civis vietnamitas. Fonte: Cinemateca de Cuba.



Figura 41 - Na edição 379, Fidel Castro atira com fuzil supostamente presenteado pelos vietnamitas. Fonte: Cinemateca de Cuba.

Antes de adentrarmos nossa análise central, trataremos dos significados das transmissões de rádio como instrumento de luta social na Cuba dos anos de 1950 e 1960.

## 5.2 Rádio, arma invisível

Conforme tratamos no primeiro capítulo, a rádio foi, desde as guerrilhas que precedem 1959, um instrumento de luta utilizado pelo Movimento 26 de Julho. No seu *Guerra de Guerrilhas*, Che Guevara reconhece as ondas de rádio como um recurso fundamental para mobilizar as massas e a ele se deve a iniciativa de criação da Radio Rebelde em 1958 (PASQUALINO, 2016). Robbins (2018) afirma, em sua análise da banda sonora de *Desde La Habana ¡1969!*, de Nicolás Guillén Landrián, que o cineasta cubano reconhece o rádio como parte da “paleta tonal do discurso revolucionário” (ROBBINS, 2018, p. 229). Tal constatação condiz com o arranjo sonoro da edição 444, que coloca o arquivo da fala apaixonada de Echeverría transmitida pelo rádio em paridade com os tiros dos guerrilheiros vietnamitas.

A historiadora da mídia Alejandra Bronfman (2016), em seu livro *Isles of Noise*, que reúne ensaios sobre a história da radiodifusão no Caribe, analisa com mais detalhes o evento protagonizado pelo Diretório Revolucionário, em março de 1957. O uso da radiodifusão como um meio de sensibilizar a população em favor de um levante político não se inaugurou em Cuba com a tentativa de tomada do Palácio Presidencial, em 1957. Anos antes, no dia 5 de agosto de 1951, o político anti-imperialista Eduardo Chibás atirou em si próprio, em plena transmissão do seu programa na Radio CMQ. A autora aponta que a comoção em decorrência da morte de Chibás – que veio a falecer onze dias depois do atentado – pode ter inspirado os membros do DR na tentativa de convocar uma insurreição por meio de um espetáculo radiofônico. Outro precedente da tentativa de sublevação midiaticizada comandada por Echeverría aconteceu em dezembro de 1955 quando, em um jogo de beisebol entre as equipes Almendares e Habana, membros da FEU invadiram o estádio com cartazes, protestando contra o regime de Fulgencio Batista. Imediatamente, as câmeras de televisão que transmitiam o jogo se voltaram para o levante, revelando para os cubanos cenas de repressão policial que resultaram em mais de 20 feridos e na prisão de operadores de câmera que registraram o acontecimento. Como desdobramento do ato, ampliou-se o controle estatal sobre a mídia.

Dois anos após a ação político-midiática no evento esportivo, os estudantes elaboraram planos mais ousados valendo-se da rádio como suporte para mobilizar os cubanos. A poucas quadras da Universidade de Havana, localiza-se o edifício da Radiocentro, que abrigava a Radio Reloj e o canal de televisão CMQ-TV, fato que supostamente mobilizaria mais facilmente os estudantes em caso de um levante. A precisão e a constância com que a

estação informava as horas, assim como a programação jornalística, faziam da rádio uma das mais ouvidas em Cuba, tendo o seu sinal replicado por outras emissoras no território da Ilha.

A assinatura sônica da Radio Reloj é singular. Comumente, neste gênero radiofônico, as vozes são acompanhadas, em segundo plano, por um perene “tic-tac” e um som de telégrafo que pontua determinadas entradas, como no momento em que se informa a hora certa. A ampla penetração da Radio Reloj na sociedade cubana faria da emissora um potencial instrumento para que o DR convocasse um levante geral. Contudo, antes mesmo de chamar a população para tomar as ruas, Echeverría foi assassinado durante sua fuga, ao sair da rádio. Frustrada a tentativa de tomada de poder pelos estudantes, acentuou-se a censura à imprensa em Cuba. Segundo Bronfman (2016), o aumento do cerceamento da liberdade de expressão fez surgir muitas emissoras de rádio piratas voltadas para a militância anti-Batista. Este é o contexto em que surge a Radio Rebelde, que foi um instrumento de propaganda dos rebeldes da Sierra Maestra.

### 5.3 Índices Sonoros Ideologizantes

É importante destacar que a escuta do *Noticiero* é condicionada pela capacidade técnica de que dispunha o Icaic de gravar, mixar e reproduzir os sons. Os programas são monofônicos<sup>87</sup> e suas trilhas sonoras se conformam dentro de uma dinâmica limitada, com estreita capacidade de reprodução de sons menos e mais intensos, e de um espectro de frequência reduzido, o que restringe a reprodução de uma gama de sons entre mais graves e mais agudos preservando a inteligibilidade das diferentes camadas sonoras.

Para Michel Chion (2011), o cinema clássico das primeiras décadas optou, com raras exceções, por privilegiar diálogos e músicas em detrimento dos ruídos. O autor também salienta que somente as inovações técnicas da Dolby, na década de 1970, proporcionaram efetivamente ao cinema uma experiência auditiva com maior possibilidade criativa para os efeitos sonoros. A companhia estadunidense tornou comercialmente viável um sistema de redução de ruídos indesejáveis na banda sonora – como chiados agudos inerentes ao próprio registro de som óptico da película, o chamado “hiss” –, assim como criou tecnologias de

<sup>87</sup> Diz respeito à técnica de gravação e/ou reprodução de som em um único canal. Já os sistemas estereofônicos, a partir de um registro, reproduzem sons diferentes em falantes distintos, produzindo assim uma sensação de espacialidade.

finalização e reprodução sonora em multipista capaz de emitirem sons distintos em alto-falantes devidamente posicionados em pontos diferentes da sala.

O *Noticiero* não chegou a gozar das inovações tecnológicas que impactaram profundamente as trilhas sonoras na década de 1970, principalmente no cinema hollywoodiano. Na edição 910, lançada em 21 março de 1979, na qual são comemorados 20 anos do Icaic, Santiago Álvarez narra um pouco como era o trabalho de sonorização dos Noticieros. Dentro do laboratório, em frente a uma ruidosa copiadora de película, o diretor diz que aquela era a “atmosfera sonora” nos anos iniciais do cinejornal e segue descrevendo o trabalho.

Nosotros editábamos con una moviola que habíamos recibido de los EEUU aquella época, una moviola solamente de imágenes y el sonido lo hacíamos a parte. En aquel momento eran platos de discos que se usaban para musicalizar las novelas radiales, una especie de consola de disco. Muchas veces, el sincronismo, un cañonazo, nos volvimos locos poniendo el disco, el cañonazo para que sincronizara con la imagen. Era poner el disco y ver la imagen. (Trecho da edição 910, transcrição nossa).

Complementando o que diz Álvarez, Jerónimo Labrada<sup>88</sup> atesta que a precariedade técnica nos anos de 1960, quando começou a trabalhar como “sonidista” no Icaic, era entendida como uma via que conduzia a soluções narrativas criativas. Diz o técnico de som e professor cubano:

[...] el cuarto donde Santiago empezaba a trabajar la edición era un cuarto en que las paredes estaban llenas de percheros. Era sencillamente una cesta de madera donde se colgaba plano por plano de la película que se iba a utilizar. Él zafaba el plano y empezaba a mirar. Aquello tenía cien pies de largo. Entonces él miraba las imágenes y iba seleccionando el material que tenía ahí, que se había prefabricado este con una señora, Norma Torrado [...] Ella tenía una moviola que sólo tenía imagen. Norma con él hacían como un primer montaje de la imagen. Después se pasaba al cuarto al lado donde estaba Idalberto [Gálvez], que tenía una moviola con sonido. Una moviola vertical que tenía la imagen y al lado podías montar una pista de sonido. Cuando él pasaba para ahí, ya había un premontaje de la imagen. Pero en el cuarto de Idalberto lo que había eran toneladas de cintas magnéticas con música, discos. Había en el cuarto un tocadiscos de vinilo, una grabadora donde se podían oír las cintas. Ahí empezaba un proceso muy lindo de probar algunas músicas que tuvieran que ver con el montaje. De pronto, aparecía algo interesante. Subía yo a copiar en material perforado esa música que estaba en una cinta. Con la música en perforado, se montaba en la moviola y empezaba el juego con la imagen y empezaba a cortarse la imagen. De pronto, a intercalar otra cosa que se les ocurría en medio de ese proceso. [...] De pronto entraban ahí los efectos como de LBJ. El águila que

<sup>88</sup> Em entrevista realizada por Glauber Lacerda em San Antonio de los Baños, Cuba, no dia 16 de janeiro de 2020.

mira y los disparos. Esas cosas preciosas que tienen esos documentales de interacción entre la imagen y el sonido iban apareciendo ahí. Y, de pronto, la imagen pedía una alteración de la música, la aparición de un efecto de sonido. Es decir, se iba conformando la imagen y el sonido como un todo.

Segundo Labrada, tal processo evitava o uso figurativo dos sons, ou melhor, nas palavras do próprio cubano, citando o “sonidista” francês Michel Fano, evitava o uso do som como mero “certificado de presencia de la imagen”.

É evidente que a Guerra do Vietnã apresentada no *Noticiero Icaic* não soa como em *Apocalypse Now!* (Francis Ford Coppola. EUA 1979), um dos filmes pioneiros no uso de *surround* (LARSON, 2010), com uma mixagem envolvendo diversas pistas de áudio endereçadas a diferentes alto-falantes. A composição da banda sonora do *Noticiero* contava com poucos recursos, conforme relatos de Álvarez e Labrada, sendo as possibilidades de sobreposição de sons infinitamente mais limitadas. Para assegurar a inteligibilidade das trilhas sonoras dos Noticieros, música, voz e ruído se sobrepõem bem menos que no filme de Coppola. Dessa maneira, as distintas camadas sonoras não disputam espaço na escuta do público.

Sem embargo, mesmo que os filmes – independente da tecnologia – não soem como no mundo histórico, a fruição de uma película só é possível se levarmos em conta o “contrato audiovisual” (CHION, 2011, p. 11), isto é, a suspensão da incredulidade para se apreciar como natural a junção daquilo que vemos com aquilo que ouvimos. Mesmo que, com o avançar das tecnologias de registro e reprodução sonora, o cinema tenha alcançado uma sonoridade com maior definição, não quer dizer que ao soar verossimilhante soe, necessariamente, verídico. Diversos sons do mundo, no entanto, conhecemos muito mais por uma experiência midiática do que por um contato com eles em uma situação não midiaticizada. Por este ângulo, reflete Chion (2011, p. 87),

Para apreciarmos a veracidade de um som, referimo-nos muito mais a códigos difundidos pelo próprio cinema, pela televisão e pelas artes representativas e narrativas em geral, do que à nossa hipotética experiência vivida. Muito frequentemente, de resto, não temos qualquer recordação pessoal a que possamos recorrer quanto à cena mostrada: por exemplo, num filme de guerra, num filme exótico ou sobre uma tempestade no mar, que ideia temos nós, em geral, do som que os acompanha antes daquela que o filme nos comunica?

Como desdobramento da questão levantada, o autor diferencia a “reprodução” da “representação”. A primeira noção proposta diz respeito à definição do programa sonoro de um dado produto audiovisual, da capacidade técnica de reproduzir um som com mais ou

menos nuances em relação ao que naturalmente emana da fonte correlata desde um dado lugar de escuta. Já a segunda diz respeito a como os sons, dentro das convenções das diversas expressões que os usam – seja teatro, cinema, rádio ou televisão – representam determinadas sensações. Mais do que representar as fontes sonoras às quais se conectam, os ruídos sugerem significações associadas à sua sonoridade. Chion (2011, p. 89) exemplifica esse fato com um diálogo do filme *A Noiva estava de preto* (*Le mariée était en noir*. François Truffaut. França/Itália, 1968), em que um dos personagens, referindo-se a uma gravação de uma senhora que cruza as pernas, diz que o som da meia de nylon, por aquilo que representa, evoca mais do que ouvimos, que seria a reprodução sonora da fricção de uma meia de seda. Para o autor, o personagem sugere que a qualidade sônica do que se ouve no roçar da meia traduz efeitos de sensualidade, erotismo, intimidade e contato. Por conseguinte, enquanto a reprodução do som diz respeito às possibilidades técnicas que o viabiliza, sua representação tem a ver com uma “bola de sensações” – nos termos do próprio Chion (2011, p. 90) –, isto é, um complexo de efeitos sensoriais potencialmente despertado no público. Esses efeitos, por sua vez, têm o significado atravessado pelo contexto sociocultural da escuta.

Michel Chion define os diversos traços que caracterizam determinados sons como “índices sonoros materializantes”. Tais aspectos do som produzem a sensação de materialidade da fonte que supostamente o emite na narrativa. A indexação dos sons pode ser feita de uma maneira minimalista ou complexa o suficiente para que identifiquemos o material que constitui o objeto que emite o som. Os sons de passos, por exemplo, podem ser representados por ruídos com um andamento condizente com o movimento do personagem – um simples toc-toc, em termos onomatopaicos –, como também pode ser tão definido ao ponto de identificarmos se o solado do calçado é de couro ou de madeira. No caso do *NIL*, os sons de tiro dispõem de índices materializantes que nos remetem obviamente a armas de fogo. Levando em consideração a propaganda em defesa do uso revolucionário da violência presente no cinejornal, consideramos que o espectador ideal cubano também associou esses sons às chamadas “lutas de libertação” que o programa cobriu, como é o caso da Guerra do Vietnã.

Assim como os disparos, os sons de avião, dado o uso metafórico constante, também apela para uma escuta que não é necessariamente causal, como demonstram os exemplos que elencamos. Quando a síncrese é uma “dissonância audiovisual” (CHION, 2011, p. 37), isto é, quando os índices sonoros não remetem diretamente às fontes que sugerem o quadro, o entrelace de som e imagem assume, como dissemos, uma dimensão simbólica. É o caso de quando, na edição 381 do *NIL*, ouvimos um jipe que soa como um avião ao transportar um

piloto estadunidense, prisioneiro de guerra norte-vietnamita. Para além de uma composição literal, temos aí uma satirização da derrota da aeronáutica norte-americana, tecnicamente superior aos seus adversários, os norte-vietnamitas.

Tendo em vista o que argumentamos até agora, e tomando de empréstimo a noção de índice sonoro materializante, de Michel Chion, definiremos os sons depositários de um significado cultural que demarca os pólos de poder da Guerra Fria - os disparos de armas de fogo e o som de aviões - como “índices sonoros ideologizantes”.

Para compreender melhor a edição 444 do *Noticiero Icaic* e como seus elementos sonoros e visuais são compostos, inventariamos as edições que tratam do assalto ao Palácio Presidencial e da memória dos seus mártires, assim como edições que reportam a Ofensiva do Tet. O propósito, aqui, é cartografar as edições a fim de compreender padrões e desvios nos usos dos ruídos nas suas respectivas trilhas.

#### **5.4 De Havana a Saigon**

Durante a década de 1960, a ação dos mártires de 13 de março de 1957 foi tema de reportagem em todos os anos<sup>89</sup>. Já na primeira passagem da efeméride, após a criação do cinejornal, na edição 42<sup>90</sup>, lançada em 20 de março de 1961, assistimos a um ato no cemitério na cidade de Cárdenas, na província de Matanzas, com uma peregrinação à sepultura de José Antonio Echeverría. A reportagem finaliza com um discurso de Fidel Castro na Colina Universitária em Havana, cerimônia esta que se repete em anos posteriores. Segundo a narração, que fala em nome de Castro, estavam em curso planos dos imperialistas para formar um governo contrarrevolucionário no exílio, no intuito de restabelecer em Cuba as antigas agressões contra as quais os mártires do 13 de março deram suas vidas.

---

<sup>89</sup> A memória dos mártires de 13 de março, com destaque para José Antonio Echeverría, é tema de reportagem nas seguintes edições: 41, de 13 de março de 1961; 42, de 20 de março de 1961; 93, de 19 de março de 1962; 145, de 18 de março de 1963; 197, de 16 de março de 1964; 250, de 22 de março de 1965; 299, de 14 de março de 1966; 352, de 14 de março de 1967; 401, de 20 de março de 1968; 444, de 13 de março de 1969; 600, de 22 de março de 1973; 805, de 15 de março de 1977.

<sup>90</sup> Esta é a primeira ocorrência do tema que encontramos entre os noticiários já restaurados. Nas sinopses gerais que tivemos acesso na Cinemateca de Cuba, consta que a primeira celebração em memória dos mártires de 13 de março está na edição 41, lançada no dia 13 de março de 1961.





Figura 42 - Na edição 93, as imagens da contraofensiva das forças militares do regime de Batista contra os insurgentes de 13 de março de 1957. Fonte: Cinemateca de Cuba.

Um ano depois, no NIL n° 93, lançado no dia 19 de março de 1962, vemos, pela primeira vez, imagens da contraofensiva da polícia que atacou os rebeldes que assaltaram o Palácio Presidencial (Figura 42). Sob uma música que confere uma atmosfera de tensão às imagens, diz o narrador: “El 13 de marzo de 1957, un grupo de valientes se lanzó a un ataque al palácio presidencial en un intento de derrocar al tirano Batista”. Neste mesmo ano, 1962, o incidente completou cinco anos. Como comemoração, membros do Exército Rebelde inauguraram uma placa em homenagem a Echeverría nas instalações da Radio Reloj e depositaram flores no lugar onde ele foi assassinado em Havana. A reportagem se encerra, novamente, com um discurso de Fidel Castro na Colina Universitária.



Figura 43 - A edição 145 apresenta Fulgencio Batista junto a executivos estrangeiros. Fonte: Cinemateca de Cuba. Fonte: Cinemateca de Cuba.

As mesmas imagens dos agentes do Estado armados pelas ruas de Havana são utilizadas na edição do ano posterior, 1963, estreada no dia 18 de março. O *Noticiero 145*, no entanto, antes de narrar o que seria o ato heroico de José Antonio Echeverría, vale-se de um arco dramático com novos elementos. A reportagem inicia com registros de atos protagonizados por Fulgencio Batista com a presença de autoridades estadunidenses (Figura 43), como a inauguração de parquímetros na capital cubana e a abertura de uma nova refinaria de petróleo estrangeira. A narração, por sua vez, produz uma coesão entre os diferentes acontecimentos, que seguem em paralelo com uma música sinfônica que confere aos personagens apresentados uma condição de antagonistas. Diz o narrador:

Año 1957. Tal vez los visitantes extranjeros, como el campeón automovilista argentino Fangio, creían que la vida en Cuba transcurría normalmente, en paz. Pero la tiranía, sobre un río de sangre y un amontonamiento de cadáveres, imponía sus medidas anti populares. Y el tirano recibía representaciones municipales de sus amos. O inauguraba una refinería de los monopolios. Esos mismos monopolios que agredían el país egipcio que solo aspiraba vivir libremente. De esa y de otras noticias hablaba la Radio Reloj el 13 de marzo de 1957.

Enquanto Batista discursa em uma cerimônia de inauguração de uma nova indústria da petroleira Shell, segundo sugere a voz *over*, ouvimos o “tic-tac” da Radio Reloj, mixada com a narração. Neste momento, a emissora radiofônica dava uma nota sobre os desdobramentos

da crise do Canal de Suez em 1956. Corta-se, então, para imagens no interior de um automóvel em que o motorista sintoniza uma estação de rádio. Mais um corte, e assistimos uma sequência através de uma câmera subjetiva que adentra um edifício. Enquanto a câmera transita pelos corredores do prédio, escutamos três informes da programação da Radio Reloj. O primeiro comenta a detenção de dois jovens camagueyanos<sup>91</sup> que tentam se incorporar à guerrilha de Fidel Castro. O segundo trata de concessões de telefonia firmadas entre uma companhia privada e o governo cubano. Já a última discorre brevemente sobre a interferência do presidente estadunidense Dwight Eisenhower na ONU, a propósito da resolução dos conflitos no Egito. Nesse momento, a câmera-personagem passa por baixo da placa luminosa, que se encontra ligada e onde se lê “En el aire”, e, em seguida, entra no estúdio. Ao enquadrar a cabine de onde falaria o locutor, percebemos que esta se encontra vazia, a despeito da emissão que soa na trilha sonora. Fica mais claro que se trata de uma reconstituição não naturalista da ação capitaneada por Echeverría. Voltamos a ver as cenas de policiais ocupando as ruas de Havana presentes na edição 93. O locutor começa a falar, apressadamente, sobre o ataque ao palácio presidencial. Após o anúncio da hora – “tres y veintidós minutos, la hora oficial” –, o apresentador informa sobre a intervenção de José Antonio Echeverría na programação. Entra no ar o discurso inflamado do dirigente do DR:

¡Pueblo de Cuba! En estos momentos acaba de ser ajusticiado revolucionariamente el dictador Fulgencio Batista. En su propia madriguera del Palacio Presidencial, el pueblo de Cuba ha ido a ajustarle cuentas y somos nosotros, el Directorio Revolucionario, los que en nombre de la Revolución Cubana hemos dado el tiro de gracia a este régimen de oprobio.<sup>92</sup>

No corredor da rádio, apaga-se a placa “En el aire”, fazendo uma alusão ao fato de o operador de transmissão ter retirado a programação do ar naquele momento. Ao som de uma música que confere uma tensão dramática, a câmera subjetiva, bastante trepidante, segue até o máster da Radio Reloj e atira várias vezes contra os equipamentos através de um vidro. A partir de um truque de montagem, justapõe-se uma imagem do vidro perfurado por projéteis seguida de planos da reconstituição, no intuito de produzir verossimilhança. Em seguida, o personagem-câmera segue perseguido pelas ruas de Havana. Ouvimos disparos e a câmera é colocada no chão, como se representasse a queda de Echeverría, seguida de uma fotografia de

---

<sup>91</sup> Naturais da cidade de Camaguey (Cuba).

<sup>92</sup> Disponível em: <<https://elobservador.cubava.cu/la-allocucion-de-jose-antonio-echeverria-algunas-aclaraciones-necesarias/>>. Acesso 24 mar. 2021.

seu corpo atingido por balas. O *Noticiero*, mais uma vez, segue com imagens da celebração da memória dos mártires na escalinata da Universidade de Havana.



Figura 44 - Na edição 145, reconstituição do ato captaneado por Echeverría em 13 de março de 1957. Fonte: Cinemateca de Cuba. Fonte: Cinemateca de Cuba.

A encenação do ato de Echeverría se repete, exatamente como está na edição 145, no NIL nº 197, estreado no dia 16 de março de 1964. Ao final da reportagem, no momento em que são apresentadas as cerimônias aos mártires do 13 de março, o narrador salienta que o aparente fracasso do Diretório Revolucionário converteu-se em alimento para os ímpetus revolucionários. Diz o texto narrado: “El 13 de marzo fue una grande experiencia no como un fracaso, sino como una victoria para hacer crecer la llama de la guerra y incorporar más combatientes”. Vemos imagens de arquivo do dirigente estudantil em diversas ocasiões nas quais discursava em público. A reportagem finaliza com informações sobre criação de vagas e cursos na Universidade, fazendo uma associação – recorrente nas reportagens – entre os mártires de 13 de março e os avanços na educação após a Revolução.



Figura 45 - Na edição 250, imagens do Vietnam ilustrando discurso de Fidel Castro. Fonte: Cinemateca de Cuba.

A primeira associação, ainda que breve, da guerra no sudeste asiático com o 13 de março está presente na edição 250, de 22 de março de 1965. No habitual discurso que faz na escalinata universitária, durante as celebrações da data, Fidel Castro afirma que o imperialismo é um inimigo comum de Cuba e do Vietnã. Ademais, o comandante declara estar disposto a enviar armas e homens para a luta anti-imperialista na Indochina. Nesse *Noticiero*, os “índices sonoros ideologizantes” que demarcam os pólos ideológicos do mundo bipartido se fazem escutar na relação entre os sons de armas de fogo e o barulho dos motores de avião. Após o fim da explanação de Castro, que atravessa toda a edição monotemática, audiovemos um minuto de imagens e sons relativos à Guerra do Vietnã com o constante som de fuzilarias e disparos de artilharia antiaérea.

Dois anos mais tarde<sup>93</sup>, em 17 de março de 1967, a edição 352 apresenta novidades no modo como são representados os feitos protagonizados pelo Diretório Revolucionário no ano em que o ataque ao Palácio Presidencial completou 10 anos. A reportagem única desse número começa com protestos estudantis na escalinata da Universidade de Havana e arredores (Figura 45). Jovens tomam as ruas da capital cubana reivindicando, entre outras coisas, a diminuição das tarifas de transporte coletivo. Sobre imagens de José Antonio Echeverría, começamos a ouvir a voz de Fidel Castro discursando. Logo depois, aparece ele próprio em

<sup>93</sup> A edição 299, de 14 de março de 1966, não está disponível nos arquivos do INA e da Cinemateca de Cuba.

quadro, em uma tribuna montada em frente à Universidade de Havana. Diz o primeiro-ministro:

Se ha venido haciendo una tradición que en estos actos conmemorativos del glorioso hecho ocurrido el 13 de marzo de 1957, hace hoy 10 años, abordemos desde esta tribuna alguna cuestión de fondo sobre algún tema que interese a la Revolución y al pueblo. Estos temas pueden ser muy variados, pero en general hemos analizado en estas ocasiones, cuando las circunstancias lo han exigido, algún tema de carácter internacional.



Figura 46 - Na edição 352, protestos estudantis na escalinata da Universidade de Havana. Fonte: Cinemateca de Cuba. Fonte: Cinemateca de Cuba.

Parece-nos bastante interessante, para o escrutínio que faremos em seguida, a afirmação de Fidel de que o ato de celebração do 13 de março havia se convertido em momentos que, geralmente, se dedicavam a uma análise da conjuntura internacional. No avançar da sua explanação, Castro trata dos embates que Cuba experimentava no momento com o governo venezuelano, o qual acusava o regime cubano de apoiar movimentos guerrilheiros na Venezuela. O comandante não nega e faz uma breve menção ao Vietnã, afirmando que manter um diálogo com Caracas seria o equivalente a enviar uma comitiva cubana para o Vietnã do Sul para negociar o fim da Guerra. Nesse momento, observamos um *outdoor* anunciando a Jornada Mundial de Solidariedade com o Vietnã (Figura 47).



Figura 47 - Na edição 352, um outdoor anuncia a Jornada Mundial de Solidaridad con Vietnam. Fonte: Cinemateca de Cuba. Fonte: Cinemateca de Cuba.

No ano seguinte, em fevereiro de 1968, antes que chegasse a próxima celebração do 13 de março, foram às telas dos cinemas cubanos duas reportagens abordando a Ofensiva do Tet.

Em meio ao oceano, helicópteros pousam em um porta-aviões. Das portas traseiras da aeronave são retiradas macas com homens feridos. Assim começa a reportagem que encerra a edição 395, lançada em 5 de fevereiro de 1968, apenas cinco dias depois do início da Ofensiva. Em seguida, já sem os sons de hélices, escutamos a voz do narrador sobre imagens de alguém que aponta para localidades no mapa do Vietnam do Sul. Diz a narração: “Sobre las acciones, el miembro del comité central y jefe de la misión del Frente Nacional de Liberación del Vietnam del Sur en Cuba, Hoan Bich Song, expresa”. O representante vietnamita começa a falar e, para ser entendido, sua voz é mesclada à de outrem, que o traduz para o espanhol e diz: “Estos días constituyen severos castigos a los agresores yanquis por sus violaciones a la orden de cese a los ataques militares decretados por el Frente Nacional de Liberación de Vietnam del Sur”<sup>94</sup>. Mais adiante, vemos um mapa de Saigon posto sobre uma

<sup>94</sup> Não houve uma violação do cessar fogo por parte dos EUA e aliados. A ofensiva foi um conjunto de ações que começou a ser planejado por Le Duan, primeiro secretário do Partido dos Trabalhadores da República Democrática do Vietnã, durante o ano de 1967. Segundo a historiadora Lyen-Hung T. Nguyen (2012), as decisões que precedem a grande ofensiva foram marcadas por muitos conflitos na cúpula do Partido, que ficou

mesa, no qual os locais onde se deram os enfrentamentos são destacados por uma estrela (Figura 47). O narrador completa: : “Ante la violación de la tregua del año nuevo lunar, los patriotas atacaron 24 bases Yanquis en 33 ciudades, incluyendo Saigon. Y la población survietnamita se sumó al combate para castigar a los delatores”. Imediatamente, vemos diversas explosões em prédios da cidade. Voltamos a assistir a declaração de Hoan Bich Song, seguida de uma fala de complementação da voz *over*: “La Alianza de las Fuerzas Internacionales, creada durante la Ofensiva, que la integra intelectuales, obreros, organizaciones religiosas y otros sectores, planteó en el punto 4 de su llamado a la lucha armada, negociar con el Frente para derrotar el régimen títere de Thieu-Ky<sup>95</sup> a las tropas yanquis”. Com imagens de soldados americanos feridos e sons de tiros, encerra-se o *Noticiero*.



Figura 48 - Na edição 395, o Mapa do Vietnã do Sul destacando os cenários das batalhas da Ofensiva do Tet. Fonte: Cinemateca de Cuba. Fonte: Cinemateca de Cuba.

Uma semana depois, a edição 396, estreada em 12 de fevereiro de 1968, cobre mais amplamente os acontecimentos em curso no Vietnã do Sul. A textura das imagens remete a

---

dividido entre os correligionários de Ho Chi Minh e do General Vo Nguyen Giap, e os apoiadores de Le Duan. Conforme aponta James Willbanks (2007), os ataques contaram com uma grande quantidade de armas que demandou meses para serem transportadas secretamente do Norte para o Sul. O Tet, sendo o principal feriado nacional, o ano novo lunar vietnamita, era uma data estratégica para se iniciar a Ofensiva, tendo em vista que o país todo se voltava para as celebrações.

<sup>95</sup> Uma referência ao presidente sul-vietnamita de então, Nguyen Van Thieu, e seu vice, Nguyen Cao Ky.



uma técnica “guerrilheira” da qual se valia o *Noticiero* para cobrir eventos internacionais: filmar a tela de uma televisão que recebia sinais de um canal estadunidense<sup>96</sup>. A reportagem apresenta imagens das duas principais cidades sul-vietnamitas que foram palco dos ataques da Ofensiva Geral, Saigón e Hue. Paralelamente às imagens do levante e da contraofensiva, assistimos cenas de um ato em frente ao prédio da representação da FNL em Havana. Na plenária, identificamos autoridades cubanas, como Armando Hart e Melba Hernández, assim como autoridades vietnamitas, como o embaixador Ngo Mao e o representante da FNL, Hoan Bich Song. Outro recurso recorrente em toda a reportagem é o uso de animação de recortes de jornal, sempre associados a imagens de soldados americanos feridos. Uma exceção que merece destaque são as imagens do assassinato a sangue frio do guerrilheiro vietcongue Nguyen Van Lem pelo General sul-vietnamita Nguyen Ngoc Loan (Figura 49). A cena se faz presente tanto pela famosa foto de Eddie Adams, ganhadora do Prêmio Pulitzer em 1969, que aparece em um recorte de jornal, quanto nas filmagens de Vo Luu, cinegrafista da NBC que registrou a execução sumária. De maneira geral, a voz over, que entra em momentos pontuais, opera no sentido da mensagem, direcionando-o ao descrever as imagens. Dessa forma, busca produzir uma empatia com os insurgentes vietnamitas. Simultaneamente, os sons de disparos de fuzil cobrem todo o programa, inclusive as imagens dos atos públicos em Cuba, assim como as fotografias dos militares americanos vitimados. A fuzilaria também é escutada na cartela de encerramento, como no NIL 395, na qual lemos: “1968 – Año del Guerrillero Heroico”. O “índice sonoro ideologizante”, desta maneira, insere o espectador em um lugar de escuta ideologicamente afinado com os vietcongues e com o Exército Popular da República Democrática do Vietnã.

---

<sup>96</sup> Em entrevista, Jerónimo Labrada explica o procedimento que utilizavam para capturar as imagens da televisão estadunidense: “Durante la semana, se filmaban noticias, se hacían reportajes en Cuba, se compilaban materiales de diferentes fuentes, a veces internacionales. Se fusilaba noticias que se podían robar de unas antenas que habían ahí en Guanabo, en las cuales se podía captar de la televisión americana, muchas imágenes se usaban en el *Noticiero*. En las que se ve una raya pasando, fueron filmadas en Guanabo. No sé si todavía existen unas parabólicas inmensas, de un sistema que fue montado por los americanos que estaba en Guanabo y en Cayo Hueso. Habían dos parabólicas idénticas y que transmitían señales de televisión de un país al otro y comunicaciones telefónicas. Me tocó, más de una vez, ir por las parabólicas de Guanabo. Se montaba una cámara frente al monitor de televisión y se sincronizaba con el barrido de la televisión para tratar que no tuviera el estrobo de la señal del barrido” (Entrevista concedida a Glauber Lacerda no dia 15 de janeiro de 2021).



Figura 49 - Na edição 396, a foto de Eddie Adams que mostra o assassinato vietcongue Nguyen Van Lem. Fonte: Cinemateca de Cuba.

Pouco mais de um mês após as edições que tratavam da Ofensiva do Tet chegarem às telas, o NIL nº 401, lançado em 20 de março de 1968, cobriu a tradicional cerimônia de celebração da memória dos mártires do assalto do Palácio Presidencial. Neste ano, as referências a Echeverría são escassas, assim como os tópicos relativos ao Vietnã, que aparecem apenas como um tema afluente dentro da narrativa. A espinha dorsal do programa é o discurso de Fidel Castro na escadinata da Universidade. O comandante anuncia para Cuba uma “poderosa ofensiva revolucionária”<sup>97</sup>. Embora o trecho do discurso não tenha entrado na edição, esta é a sua tônica. A nova orientação política vigente em Cuba, segundo a historiadora Sílvia Miskulin (2008, p. 52), “[...] visava estimular a criação do 'homem novo', estatizar massivamente o setor privado, por meio da centralização econômica, do esforço coletivo e do combate ao individualismo”. Entre as práticas que foram interdidas, a partir de então, está a “La Bolita”, uma espécie de loteria que se assemelha ao jogo do bicho brasileiro<sup>98</sup>. O programa alude ao jogo de azar já nos primeiros minutos e volta a mencioná-lo, metaforicamente, quando Castro se refere a algumas “bolas” que estavam em circulação pelo país. Vale destacar que a expressão “bola”, em Cuba, é uma gíria para designar boato. Assim, o *Noticiero* se vale de trechos do discurso de Fidel Castro fazendo livres associações entre as

<sup>97</sup> O Discurso completo de Fidel Castro está disponível em: <<http://www.fidelcastro.cu/es/discursos/discursos-pronunciado-en-el-acto-conmemorativo-del-xi-aniversario-de-la-accion-del-13-de>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

<sup>98</sup> A despeito da proibição desde 16 de março de 1968, o jogo ainda existe de forma clandestina em Cuba, como relata a matéria “La lotería cubana: la bolita”. Disponível em: <<https://www.cubanoticias247.com/cuba/la-loteria-cubana-la-bolita/>>. Acesso em: 31 mar. 2021.

“bolas” – que, segundo o primeiro-ministro, estavam sendo disseminadas nos últimos tempos – e “La Bolita”. Dentre os boatos que circulavam pela Ilha, segundo Castro, um deles fazia alusão ao fato de que o governo cubano estaria desviando o leite produzido no país para os vietnamitas. Entre tomadas do discurso de Castro na Colina Universitária e cenas de crianças que se escondem em galerias cavadas no solo, no Vietnã, vale dizer, as mesmas cenas da edição 362, ouvimos o comandante defender-se:

[...] porque estas circunstancias, las dificultades las aprovecha el enemigo con una campaña organizada y dirigida desde el exterior. Y entre algunas de las dolorosas idioteces que se escucharon se encuentra aquella especie de que se estaba enviando la leche a Vietnam. Los vietnamitas nunca nos han pedido leche, pero si los vietnamitas nos pidieran leche y nosotros supiésemos reaccionar con decoro..., ¡nuestro más elemental deber era mandársela! O una parte, o la mitad, o si fuera necesario toda, ¡porque los vietnamitas están dando algo más para nosotros y están dando algo más para el mundo! (Trecho da edição 362, transcrição nossa)

O trecho no qual Castro reafirma o apoio incondicional ao Vietnã é breve dentro do programa que ultrapassa a marca dos 20 minutos, praticamente o dobro da média geral das edições. A atenção dada aos feitos do DR no 13 de março, que completaria 11 anos naquela ocasião, também é mínima. Uma das poucas referências ao acontecimento está em um painel fixado nas colunas frontais da Universidade de Havana, no qual lemos: “Recordemos esa fecha, 13 de marzo, para redoblar el ímpetu, para redoblar la lucha” (Figura 50). O tom exortativo é bastante emblemático no novo momento da história política e social de Cuba. No ano seguinte, a edição 444, lançada exatamente no dia 13 de março de 1969, alinharia em um único eixo a Ofensiva Revolucionária e a Ofensiva do Tet.



Figura 50 - Na edição 401, painel com imagem de Echeverría na cerimônia de 13 de marzo. Fonte: Cinemateca de Cuba. Fonte: Cinemateca de Cuba.

### 5.5 Entre chiados e disparos

Ao som de uma música percussiva<sup>99</sup>, jovens protestam na escadaria da Universidade de Havana, onde vemos uma faixa com o seguinte escrito: “Pueblo defiende tu Economía. Cero aumento del pasaje ¡Fuera las Bien Pintadas!”. Jovens picham o ônibus e bradam pelas ruas da capital cubana. Estas mesmas imagens, associadas a outros sons, são vistas também nos *Noticiero* 352. De repente, entra em corte seco a música de um instrumento de corda com uma sonoridade que alude à Ásia, tocando uma melodia pentatônica em um andamento que soa empático ao movimento dos guerrilheiros vietnamitas correndo na selva com camuflagem de folhas nas costas. Assim que os rebeldes se encontram com um tanque de guerra, a edição volta novamente para Cuba – também ao som dos tambores - com imagens de arquivo de José Antonio Echeverría, que discursa para um público presente, ora no meio de uma plenária, ora nas ruas. Ouvimos a voz do narrador:

En los momentos que el pueblo de Cuba conmemora el duodécimo aniversario del ataque al Palacio Presidencial, heroico episodio de nuestra lucha liberadora protagonizado por José Antonio Echeverría y sus

<sup>99</sup> O uso de músicas percussivas em cenas de protesto é um padrão comum nas reportagens do *NIL*. Para citar apenas alguns exemplos, temos as edições 359, de 8 de maio de 1967, 365, de 19 de junho de 1967 e 386, de 27 de novembro de 1967.

compañeros, el pueblo vietnamita desarrolla victoriosamente su ofensiva del nuevo año lunar y propina duros golpes al agresor y no le deja otra alternativa que esta: los Estados Unidos tienen que retirar total e incondicionalmente sus tropas y las de sus satélites de Vietnam del Sur. (Trecho da edição 444, transcrição nossa).

Em meio às imagens do líder do Diretório Revolucionário, retorna-se para as imagens das manobras guerrilheiras dos vietnamitas no campo. Quando a narração enuncia que os EUA devem retirar suas tropas do território sul-vietnamita, observamos novamente imagens de jovens que correm em protesto pela Avenida 23, em direção ao Malecón, em Havana. Ouvimos, na trilha sonora, burburinhos de protesto, sirenes e uma música percussiva. Subitamente, o *Noticiero* retorna ao Vietnã. As batidas dos tambores se estendem um pouco nas imagens do Vietnã, provocando uma ilusória continuidade entre os sons dos fuzis, que escutamos ao ver os combatentes vietnamitas, e a agitação em Havana. Mais uma vez, os disparos dos rebeldes em Saigon se sobrepõem às imagens de protestos na capital cubana, em que se vê o próprio Echeverría em frente ao monumento a Julio Antonio Mella, um dos fundadores do primeiro partido marxista-leninista de Cuba nos anos de 1920. Ao vermos os estudantes, uma música atonal acrescenta um alto grau de dissonâncias aos sons dos tiros. Logo a fuzilaria é retirada e a peça musical acompanha o momento de ebulição política. A operação de montagem, novamente, encadeia os acontecimentos no Vietnã com arquivos da Havana convulsa do fim da década de 1950.

Em seguida, em mais uma edição, assistimos às imagens da repressão policial ao redor do Palácio Presidencial, acompanhadas pelo som da Radio Reloj. Em montagem paralela, acompanhamos cenas da invasão da embaixada americana em Saigon – inicialmente com uma voz “*on the air*” de rádio<sup>100</sup> - e a troca de tiros entre os vietcongues e militares estadunidenses. Não são exatamente as mesmas imagens que vemos na edição 396, porém algumas tomadas são bastante semelhantes. Em determinado momento, da altura de um edifício, membros da FNL atiram contra aviões que bombardeiam a cidade, mas só escutamos o som do fuzil. Surge, de repente, uma sequência de trucagens de fotos com registro de militares estadunidenses feridos ao som da música que abre o filme *La hora de los Hornos* (Fernando Solanas/Octavio Getino. Argentina, 1968), quando entram as cartelas com a assinatura do cinejornal. O trecho é carregado de um teor sarcástico, sugerindo uma iminente derrota dos EUA na Guerra. Trata-se da imagem de uma urna funerária com um capacete de

---

<sup>100</sup> O rádio também foi um instrumento utilizado pelas forças comunistas para mobilizar as massas no Vietnã. Parte dos comandos da Ofensiva Geral de 1968 foi passada por comandos cifrados difundidos por emissões de rádio. A Rádio Hanói, por exemplo, no dia 1º de janeiro, transmitiu a um poema de Ho Chi Minh para sinalizar que o grande levante estava por começar (WILLBANKS, 2006).

soldado do lado em que se posiciona a cabeça do defunto e consignas militares em frente do que seria o peito (Figura 51). Aos poucos, em uma fusão de imagens, aparece o que estaria no interior do féretro: um esqueleto humano prestando continência quando escutamos ao som de um avião e uma explosão.

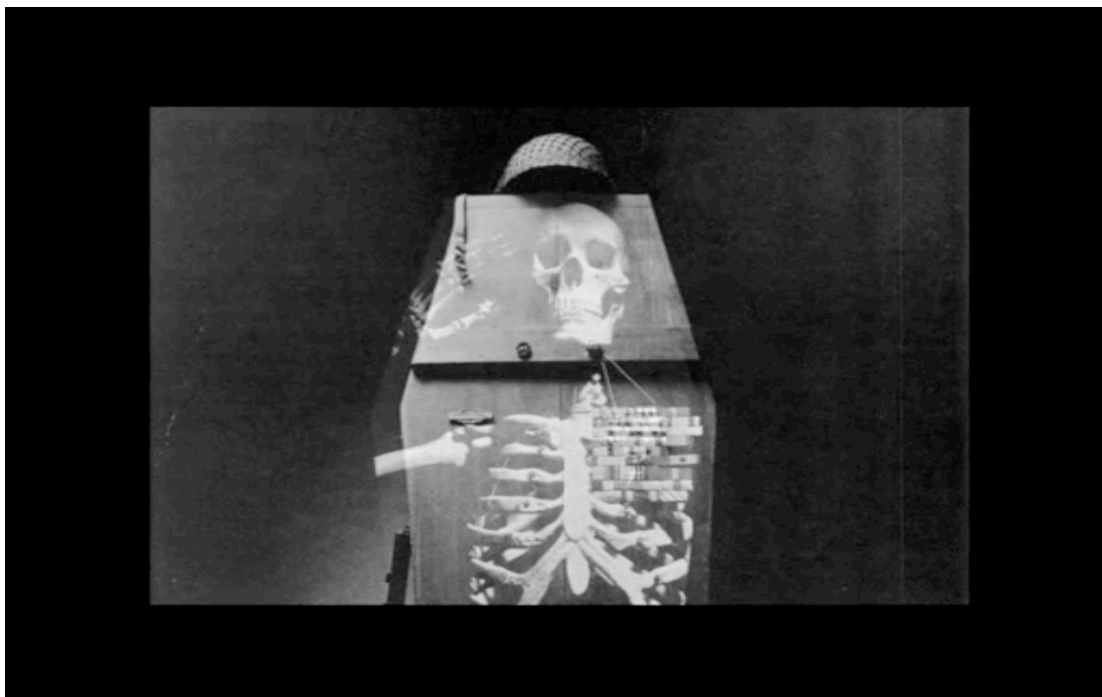


Figura 51 - Na edição 444, sátira com soldados americanos na cartela de apresentação do *NIL*. Fonte: Cinemateca de Cuba.

A edição segue com cenas de explosões de edifícios e guerrilheiros vietnamitas que correm em meio ao fogo e às ruínas portando fuzis e, vez por outra, atirando. Entre fuzilarias e o hino vietcongue, Libertação do Sul, combatentes vietnamitas caminham por entre os prédios, escombros e cadáveres, atirando contra aviões. As aeronaves, no entanto, são silenciadas, não as escutamos enquanto as vemos. Soldados americanos se escondem, protegendo-se de disparos supostamente oriundos de armas vietnamitas. Assistimos a uma artilharia antiaérea que, ao som de uma música sinfônica grandiosa, dispara diversas vezes em direção ao céu.

A reportagem, então, retoma o tema do 13 de março de 1957. Primeiro, avistamos as imagens do microfone no interior do estúdio, seguidas da fachada frontal do Palácio Presidencial de Havana e do momento em que Echeverría é retirado do ar até o instante em que atira no máster da Radio Reloj. Após os tiros direcionados aos equipamentos da emissora, vemos as imagens noturnas com tiros de artilharia antiaérea e combatentes vietnamitas

caminhando pela cidade sitiada. Em meio ao fogo que consome as construções, surge a cartela de encerramento do *Noticiero*, na qual lemos, “1969 – año del esfuerzo decisivo”.

Embora tenhamos assistido à reconstituição do assalto ao Palácio em outras edições – 145 e 197 –, esta é primeira vez em que a narrativa é apresentada de maneira fragmentada, tendo em vista que é inserida em uma montagem paralela entre o relato do 13 de março de 1957 e a Ofensiva do Tet.

Entre as funções do ruído, assim como da música, na narrativa clássica audiovisual, está a concatenação narrativa entre um plano e outro da mesma sequência (GUERRA, 2010). Assim, ruídos – como os ambientes – se prolongam em relação aos cortes e conformam os planos em uma continuidade espaço-temporal. A deliberada sobreposição dos sons relacionados com os protestos de Havana e com as imagens do Vietnã, e vice-versa, sugere que a Ofensiva do Tet e o assalto ao palácio presidencial são batalhas de uma mesma Guerra, internacionalista e anti-imperialista.

Os sons de disparos de arma de fogo é um “índice sonoro ideologizante” que aparece constantemente na edição 444. Os protestos em Havana são acompanhados por música e gritos. Nas imagens do Vietnã, por sua vez, predominam os disparos de fuzis, explosões e artilharias antiaéreas. Há uma passagem significativa em que testemunhamos uma espécie de “rima audiovisual” a partir dos sons de tiros (Figura 52). Isto se dá quando assistimos à representação do momento em que José Antonio Echeverría dispara contra o máster da Radio Reloj e, em seguida, vemos explosões e tiros de comunistas vietnamitas em uma área sitiada do Vietnã. A narrativa sugere, dessa maneira, que as metas revolucionárias dos vietcongues e dos membros do DR justificam a violência dos seus atos. Por outro lado, é interessante notar que os aviões que vemos na edição, bombardeando o Vietnã, não são sonorizados, predominando o som das armas dos guerrilheiros. Até mesmo quando o exército norte-americano e aliados estão em quadro, aparecem sempre em uma posição defensiva.

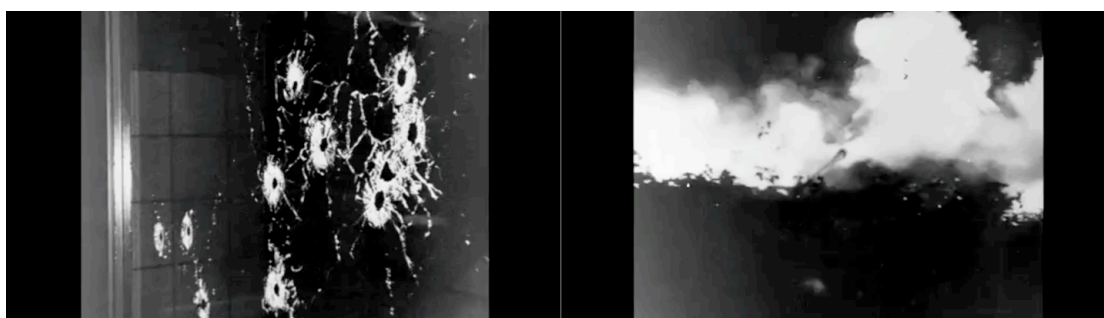


Figura 52 - Na edição 444, rima audiovisual entre os tiros na Radio Reloj em 1957 e a guerrilha no Vietnã no fim da década de 1960. Fonte: Cinemateca de Cuba.

Como é sabido, diferentemente do que apresenta a reportagem lançada um ano depois do início da Ofensiva, os acontecimentos que deram início ao ano novo lunar de 1968 frustraram as estratégias militares dos norte-vietnamitas e da FNL, considerando que a vitória esperada não foi alcançada por via das armas. Em contrapartida, os ataques às bases de apoio dos EUA e aliados proporcionaram uma reviravolta na opinião pública mundial, tendo em vista que, àquela altura dos acontecimentos, as autoridades de Washington declaravam um fim próximo para a guerra, mas ações coordenadas por Hanói apontavam para uma grande disposição das forças comunistas do Vietnã em lutar pela reunificação do país e a retirada dos EUA. Segundo a historiadora Lien-Hang T. Nguyen (2012), a Ofensiva do Tet foi para a RDV “a maior vitória estratégica e a sua mais grave derrota tática” (NGUYEN, 2012, cap. 3, tradução nossa)<sup>101</sup>.

É possível interpretar a associação entre o Assalto ao Palácio Presidencial e a Ofensiva do Tet como fruto de um monumento da luta anti-imperialista dentro da atmosfera da Ofensiva Revolucionária. Entre 1968 e 1970, os produtos culturais que circularam em Cuba foram fortemente marcados por um discurso de combatividade, baseado no voluntarismo do povo, irrompendo contra os “inimigos” que atrasavam a construção do comunismo na Ilha. Ao mesmo tempo, podemos relacionar tal paralelo com o que Mariana Villaça (2010) aponta como uma tendência no fim da década de 1960: a produção de filmes que celebram o centenário das lutas de emancipação de Cuba. Tais produções incorporavam a grande narrativa vigente que entendia a Revolução de 1959 como eco das lutas independentistas iniciadas em 1868. A edição 401, por exemplo, termina com Fidel Castro comparando a sua geração com os combatentes do século XIX, finalizando com gravuras que representam as lutas do passado. Já um ano depois, na edição 444, quando a narração se refere à insurgência comandada por José Antonio Echeverría como “heroico episódio de nuestra lucha liberadora” e a compara com a Ofensiva do Tet, esse *Noticiero* não só monumentaliza a luta anti-imperialista em Cuba – como teria sido nos primeiros anos em que o evento foi abordado no *Noticiero* –, mas o faz em uma perspectiva internacionalista terceiro-mundista.

É digno de nota que o ano de 1969, quando a referida edição estreou, foi exatamente o ano nomeado como “Año del esfuerzo decisivo”. Neste mesmo ano, imersa na atmosfera da “ofensiva revolucionária”, seria lançada a “safra dos 10 milhões de toneladas”, ocasião em que o governo cubano estipulou uma meta de recorde de produção de açúcar que, em tese, tiraria a economia da ilha da condição de subdesenvolvimento e a colocaria no trilho do

---

<sup>101</sup> No original: “greatest strategic victory and gravest tactical defeat”.



desenvolvimento. Os objetivos, no entanto, não foram atingidos. E, a partir da década de 1970, Cuba acaba por se distanciar mais de suas tentativas de criar um modelo autóctone de socialismo e caminha para uma maior dependência em relação à URSS. A evocação do espírito rebelde dos jovens do DR e dos guerrilheiros vietnamitas pode estar diretamente vinculada a uma busca de contágio mimético pelos jovens diante das campanhas da Ofensiva Revolucionária. Afinal, como vimos na cartografia dos Noticieros sobre o tema, as celebrações do 13 de março são dirigidas ao público estudantil, sendo marcadas por um apelo de mobilização da classe à qual pertenciam os mártires do Assalto ao Palácio Presidencial.

Como pudemos observar anteriormente, os sons das rajadas de fuzil – e de outras armas apontadas para alvos “imperialistas” – são carregados de valores culturais na Cuba dos anos de 1960. Tal materialidade sonora condiz com o uso revolucionário da violência, bastante presente no discurso do regime cubano daquele momento. Os tiros, por sua vez, podem agregar valor à imagem para além de uma mera reprodução sonora de disparos de arma de fogo. Ao mesmo tempo, o som da Radio Reloj – e, por ora, as entradas musicais – apresentam um passado "heroico" dos cubanos em consonância com o presente triunfante dos vietnamitas. É curioso, porém, que a Ofensiva do Tet, que havia acontecido apenas um ano antes da emissão do *NIL*, já fosse celebrada como o ponto de partida para a retirada das tropas estadunidenses do país, como declara a narração. Já o Assalto ao Palácio Presidencial, embora tenha acontecido quase dois anos antes do triunfo da Revolução, passou a ser celebrado após a ascensão do regime revolucionário. A trilha sonora é quem produz a coesão narrativa entre os dois momentos históricos, fazendo deles um prolongamento histórico. A monumentalização, aqui, diz respeito à perpetuação de dois acontecimentos de um pretérito de luta que apontam para um futuro glorioso dos povos oprimidos que, como sugere a trilha sonora, disparam suas armas e bradam por liberdade.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante mais de 20 anos, a grande maioria das edições do *Noticiero ICAIC* ficou praticamente inacessível para o público e para a pesquisa. No momento em que o cinejornal lançava sua última edição, em 7 de julho de 1990, Cuba via no horizonte uma das mais severas crises da sua história, conhecida como “Período Especial em Tempos de Paz” (1991-2000). Com o colapso do campo socialista e o desaparecimento da URSS em 1991, o país sofreu drástica diminuição das importações e do Produto Interno Bruto (PIB). Ademais, a Ilha enfrentou uma dura crise, dada a falta do petróleo, principal matriz energética do país, que chegava da União Soviética, o que levava a muitas horas de apagão diariamente.

Diante deste cenário, o *NIL* desaparece das salas de projeção cubanas. Ao mesmo tempo, houve também uma grande dificuldade em conservar a vasta coleção de 1493 edições que se encontravam nos arquivos da Cinemateca de Cuba. Sem embargo, nos anos 1990, um trabalhador anônimo da instituição foi o responsável por manter o acervo preservado. Esse homem que, embora não conhecesse a fundo as técnicas de preservação de películas, ouviu dizer que a variação de temperatura e a umidade são as principais inimigas dos registros em acetato de celulose, fazendo com que o material se deteriore mais rapidamente. Assim, para que não houvesse o envelhecimento das películas, o sujeito trasladou todas as latas que estavam em cômodo antes climatizados – cujos ares-condicionados e o controle de umidade já não funcionavam – para um espaço ventilado com menor variação de temperatura. Não fosse a generosidade de um cidadão comum para com a memória de seu próprio país, o INA não teria condições, mais de duas décadas depois, de restaurar este vasto patrimônio e, conseqüentemente, esta pesquisa e tantas outras não existiriam<sup>102</sup>.

Embora já houvesse, antes da restauração, um inventário que descrevia as reportagens do *Noticiero* ao longo de 30 anos, as cópias digitais – mais fáceis de manipular do que as fitas – revelaram muitos elementos não citados anteriormente<sup>103</sup>. Assim, já é um dos traços do ineditismo desta pesquisa a descrição das trilhas sonoras de algumas reportagens do *Noticiero*, feita com uma escuta mais atenta e especializada. No decorrer da investigação,

---

<sup>102</sup> Relato presente no capítulo “L’ICAIC et l’INA main dans la main”, assinado por Lola Calviño, Inés Barja e Agnés Magnien, a ser lançado. O texto é ainda inédito e será lançado no livro sobre o NIL, organizado por Camila Arêas, Nancy Berthier e Laure Pérez.

<sup>103</sup> Conforme relato de Lola Calviño, vice-presidente da Cinemateca, em entrevista que nos concedeu em Havana, no dia 12 de março de 2019.

podemos contribuir com as próprias descrições arquivísticas do *Inamediapro*<sup>104</sup>, apontando, quando possível e necessário, detalhes que não foram mencionados ou alguma pequena correção a ser realizada no inventário do INA. Colaboramos com a identificação de algumas canções que ainda não haviam sido descritas, assim como com o reconhecimento de personagens que apareciam nas reportagens que constituem o nosso corpus de pesquisa.

De maneira geral, o acesso amplo aos *Noticieros* sobre o Vietnã foi de fundamental importância para a compreensão das estratégias poéticas presentes nas trilhas sonoras para forjar uma subjetividade internacionalista e anti-imperialista na Cuba socialista. Podemos, então, inferir se nossa hipótese central se confirma. Postulamos, e confirmamos, que a representação do Vietnã e dos vietnamitas no *Noticiero Icaic* se apresenta em dois regimes poéticos – mimetizante e monumentalizante – que ora se entrelaçam, ora se justapõem.

Durante a década de 1960, enquanto a sociedade cubana passava por intensas transformações, os norte-vietnamitas e a FNL lutavam pela reunificação do país e pelo fim da intervenção estadunidense em seu território. Assim, os programas poéticos do *NIL* presumem efeitos no sentido de fazer com que os cubanos marchem junto do Vietnã, em nome do internacionalismo e da emancipação do Terceiro Mundo. Observamos também que, na medida em que a Guerra vai chegando ao fim, em meados da década de 1970, o cinejornal assume um tom triunfante, se atendo aos triunfos do recente passado de luta do povo indochinês – e da sua amizade com Cuba – e a um porvir de soberania e abundância. As reportagens são, portanto, um monumento audiovisual. É o que vemos nos *Noticieros* sobre os trabalhadores cubanos da Brigada Ho Chi Minh e suas obras de reconstrução da então República Democrática do Vietnã. Não é apenas a instalação de novos equipamentos públicos, como hotéis e currais para produção leiteira, são narrativas que fazem da amizade entre os dois povos algo monumental, agigantando-os.

Após a outorga do registro “Memória do Mundo” pela Unesco em 2009, e de serem restauradas pelo INA, as imagens da Guerra do Vietnã voltam às telas como monumento. Entre 6 e 12 de março de 2019, no ano em que o autor dos consagrados filmes cubanos sobre o Vietnã faria 100 anos, aconteceu, em Santiago de Cuba, a 17ª edição do Festival Santiago Álvarez. Nas salas de cinema da cidade da cuba oriental, foram exibidos alguns números do cinejornal restaurado que o Icaic acabara de receber do INA. Concomitantemente, a Cinemateca de Cuba exibiu os antigos *NIL* em sessões da sala de cinema 23 y 12 de Havana.

---

<sup>104</sup> Site que hospeda o material restaurado pelo INA. Trata-se de uma plataforma de venda de direitos de uso de material de arquivo. O Instituto, gentilmente, nos concedeu acesso a todo o acervo para a realização da presente investigação.

Nesse mesmo ano, o programa televisivo cubano Mesa Redonda, em parceria com a Cinemateca, levou ao ar uma compilação de edições do *NIL* especificamente sobre a resistência anti-imperialista do povo vietnamita<sup>105</sup>. A atração chegou às telas cubanas exatamente na semana em que a República Democrática do Vietnã comemoraria 74 anos da declaração da sua independência perante a dominação francesa<sup>106</sup>. Mais do que uma homenagem aos vietnamitas, trata-se da exibição de um monumento da luta anti-imperialista do povo asiático.

A lógica monumentalizante também é notada na 29ª Feira do Livro de Havana, que aconteceu em Havana de 3 a 16 de fevereiro de 2020. Dentro e ao redor da fortaleza de San Carlos de La Cabaña, ao leste de Havana, aglomeravam-se pessoas de todas as idades em busca de lazer e das novidades editoriais de países diversos que mantêm relações diplomáticas com Cuba. A República Socialista do Vietnã se destacou entre as demais nações por ser o país homenageado da edição no ano em que se celebrava 60 anos de relações diplomática com Cuba<sup>107</sup>. O passado heroico do Vietnã, como defende a grande narrativa da Revolução cubana, aparecia plasmado em toda a ornamentação do local. Imagens de lideranças vietnamitas e cubanas ilustravam os banners e painéis, livros cubanos e sobre Cuba em edições vietnamitas – como *La Edad de Oro*, de José Martí – foram expostos no encontro. Entre a programação, estava a exibição de documentários e *Noticieros* sobre o Vietnã. Assim, faz-se lembrar o histórico de relações bilaterais entre essas duas nações do Sul Global, que insistiram em se reconhecer como países socialistas, mesmo após o colapso da URSS em 1991.

Paralelamente ao festival literário em La Cabaña, a Casa de las Américas, em Havana, promoveu uma exposição de livros, cartazes propagandísticos e documentos que destacavam as relações entre Cuba e Vietnã. A mostra chamava atenção para a solidariedade prestada pela instituição para com o povo vietnamita, aspecto que se revela em documentos de Haydée Santamaría, fundadora da Casa, que visitou o Vietnã do Norte<sup>108</sup>, e do também ex-diretor da

---

<sup>105</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VEKXiujCIwM&t=66s>>. Acesso em: 27 abr. 2021.

<sup>106</sup> Ho Chi Minh declarou a independência do Vietnã em 2 de setembro de 1945. No entanto, conforme tratamos no primeiro capítulo, os franceses não aceitaram a derrota e tentaram reaver o domínio colonial sobre o Vietnã, o que ocasionaria uma guerra de resistência até 1954. Em seguida, o país seria dividido entre Norte e Sul a partir do paralelo 17ºN, socialista e capitalista, respectivamente. A ingerência dos EUA no lado sulista, no intento de se impedir o avanço do campo socialista no sudeste asiático, e o desejo de unificação dos territórios por parte do regime do Norte, fizeram desencadear um conflito que se estenderia até 1975.

<sup>107</sup> Quando a imprensa cubana e os meios oficiais consideram 60 anos de relações diplomáticas entre Cuba e Vietnã, está levando em conta os anos de diplomacia com a República Democrática do Vietnã, o Vietnã do Norte. Como vimos anteriormente, a República Socialista do Vietnã só passa a existir a partir de 1976 com a reunificação do país.

<sup>108</sup> Viagem registrada no *Noticiero* 428, de 4 de novembro de 1968.

Casa, Roberto Fernández Retamar, escritor, ensaísta e coautor do documentário *Tercer mundo, tercera guerra mundial*, que trata da Guerra do Vietnã.

Mais recentemente, em março 2021, o Festival Santiago Álvarez, realizado *on line* em razão da pandemia do novo coronavírus, também homenageou o Vietnã, exibindo *Noticieros*, documentários da lavra alvareziana e palestras voltadas à vasta cinematografia cubana sobre o país do sudeste asiático.

Fora das telas, o Vietnã permanece, literalmente, monumentalizado no país, através de estátuas e equipamentos públicos que aludem a um povo valente e obstinado. Só em Havana, encontramos as escolas infantis Vietnã Heroico e Tio Ho, nos bairros de El Vedado e Playa, respectivamente, o monumento a Ho Chi Minh na Calle 26, em Nuevo Vedado, e a praça e a Escola Primária Nguyen Van Troi, nas mediações do Mercado Cuatro Caminos.

Podemos relacionar a permanência deste imaginário, mesmo após a Guerra Fria, com o que Anna Clayfield (2019) denomina de “retórica guerrilheirista”. Para a autora, a Revolução, logo após o triunfo de 1959, valeu-se de um arsenal simbólico que serviu para legitimar um *ethos* guerrilheiro como ferramenta de engajamento da população na sua agenda política. Atributos como coragem para a luta, senso de dever, força de vontade e autossacrifício, relacionados às personalidades históricas das lutas de Independência e da guerrilha em meados do século XX, foram utilizados na produção de uma nova identidade no povo cubano. Em diferentes momentos da história, o “guerrilheirismo” assumiu novas nuances. Nos anos de 1960, esteve a favor das profundas reformas estruturais da sociedade. Na década de 1970, com importação do modelo da URSS na economia, o discurso operou como uma marca de distinção dos cubanos em relação aos soviéticos. Já nos anos de 1980, com a relativa estabilidade econômica e política da sociedade cubana, houve um arrefecimento desta retórica. Contudo, voltou forte na década seguinte, no momento que a Ilha passava por uma severa crise em razão da dissolução da União Soviética. Assim, os valores atribuídos aos guerrilheiros seria o combustível para a resistência da população cubana diante da total escassez que o país enfrentava e do acirramento do embargo econômico. A autora aponta a permanência do guerrilheirismo até mesmo na passagem de governo de Raúl Castro para Miguel Díaz-Canel em 2018. Embora o atual presidente tenha nascido após o triunfo revolucionário, o quadro de dirigentes do país ainda manteve parte da geração da Sierra Maestra em cargos estratégicos<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> Em abril de 2021, durante o 8º Congresso do Partido Comunista de Cuba, além de Raúl Castro, os veteranos que ainda ocupavam altos cargos dentro da estrutura política do País se aposentaram. É o caso Ramón Machado Ventura, Ramiro Valdés e Guillermo García.

Clayfield argumenta que o internacionalismo, o qual o guerrilheirismo apresenta Che Guevara como principal representante, é também um dos valores incorporado a esta retórica. Entendemos que a persistência de um imaginário em torno do heroísmo vietnamita também remete a valores muito próximos do guerrilheirismo. Conforme vimos nos capítulos desta tese, uma estratégia discursiva bastante presente nos *Noticiero ICAIC* e em outras expressões culturais, como canções e cartazes propagandísticos, era a criação de nexos históricos entre Cuba e Vietnã, apontando para a existência de uma luta comum entre os dois povos. Estes dispositivos de memória que fazem lembrar a luta dos comunistas vietnamitas e de seus heróis, que vemos nos monumentos e celebrações cubanas, já apareceria no *NIL*. É curioso notar que, mesmo dentro de um cenário geopolítico posterior à Guerra Fria, ainda sejam tão evocadas as imagens do Vietnã do passado que trazem uma mensagem de resistência diante do imperialismo estadunidense, ainda que as relações diplomáticas do Vietnã com os EUA estejam, hoje, noutra patamar. Considerando uma aproximação das narrativas sobre a resistência do povo vietnamita e a retórica guerrilheirista proposta por Clayfield, entendemos que os antigos Noticieros, com as reverências prestadas por Cuba ao país asiático nos dias atuais, é também uma maneira de fomentar um *ethos* guerrilheiro de um governo que segue apontando os Estados Unidos como o principal entrave para o avanço da agenda revolucionária.

Para além das reflexões já presente nos capítulos anteriores, vislumbramos possíveis desdobramentos *a posteriori*. Em investigações futuras, valeria aprofundar no tema do uso das canções no *NIL*. Dado o vasto corpus que cartografamos apenas com as reportagens sobre o Vietnã, 166 no total, escolhemos apenas aquelas com canções tributadas a Ho Chi Minh como ponto de partida da nossa análise. Uma das canções que pode ser objeto de uma investigação futura é *Libertação do Sul* (*Giai phong mien Nam*. Luu Huu Phuoc / Mai Van Bo / Huynh Van Tieng), hino dos vietcongues, vastamente difundido no *Noticiero Icaic Latinoamericano*. Ademais, seria valioso um esquadrinhamento das músicas instrumentais e das implicações destas no cinejornal. Da mesma maneira, deve ser examinada a voz de Fidel Castro que, nas trilhas sonoras do *Noticiero*, atua como chancela às informações apresentadas pelo noticiário e, ao mesmo tempo, como narrador da história de Cuba e das lutas de libertação do Terceiro Mundo. Tal elemento merece ser estudado mais amplamente para além dos Noticieros sobre o Vietnã, abrindo possibilidades de formulação de um quadro referencial mais amplo sobre o modo como as gravações dos discursos de Castro operam no *NIL*. Por fim, sendo as lutas de emancipação terceiro-mundista um tema recorrente no cinejornal, vale investigar se o padrão dualista entre os sons de fuzilaria e de aviões inimigos é perceptível nas reportagens sobre

outros conflitos, como a Guerra em Angola, a partir de 1975, e a Revolução Sandinista, na Nicarágua, em 1979. Ademais, podemos comparar a poética sonora dos *Noticieros* estudados por esta tese com as trilhas sonoras do Cinema Cubano dos anos de 1960 e 1970, e também com os filmes latino-americanos finalizados em Cuba nesse período, tais como *La hora de los Hornos* (Fernando Solanas/Octávio Getino. Argentina, 1968) e os três episódios de *A batalha do Chile* (*La Batalla de Chile*. Patricio Guzmán. Chile, 1975, 1976 e 1979).

De maneira geral, o vasto corpus das reportagens do *NIL* sobre o Vietnã ainda ofereceu muitas possibilidades de novas frentes de pesquisa. Estudos posteriores podem ampliar tanto a percepção de como as estratégias poéticas se colocaram em função do engendramento de uma subjetividade revolucionária em Cuba quanto as implicações da permanência dos noticieros sobre o Vietnã nas telas cubanas no século XXI.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, L. O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- ADORNO, T.; EISLER, H. **Composing for the films**. London: Athlone, 1994.
- ÁLVAREZ, M. **El Noticiero y sus voces**. Havana: Ediciones La Memoria del Centro Pablo de la Torriente Brau, 2012.
- ALTMAN, R. The structure of popular songs and "classical" music. In: WOJCIK ROBERTSON P.; KNIGHT A. (eds). **Soundtrack available: essays on film and popular music**. Durham: Duke University Press, 2001.
- ALTMAN, R.; JONES, M.; TRATOE, S. Inventing the Cinema Soundtrack: Hollywood's Multiplane Sound System In: Buhler, J.; Flinn, C.; Neumeyer, D. (eds). **Music and cinema**. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.
- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARRIBAS, E. I. B. **Santiago Álvarez: el documental de urgencia**. Dissertação (Mestrado em Documentação Audiovisual) - Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, Espanha, 2012.
- BANDEIRA, L. A. M. De Martí a Fidel: a revolução Cubana e a América Latina. 2a. Edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009.
- BARCIA, M. "Locking horns with the Northern Empire": anti-American imperialism at the Tricontinental Conference of 1966 in Havana. **Journal of Transatlantic Studies**, 7(3): 208-217, (n. September 2013): 37-41, 2009.
- BELISARIO, A. G. V. Sistemas metafóricos en discursos de Fidel Castro: "decir la verdad en el primer deber de todo revolucionario". **Letras**, n. 81, p. 139-162, 2010.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BESKOW, C. **O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- BOBETSKY, V. **We shall – essays on great American song**. Rowman & Littlefield: Lanham, Boulder, Nova Iorque, Londres, 2015.
- BRONFMAN, A. **Isles of Noise: Sonic Media in the Caribbean**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2016.
- BUSTOS, G. **El internacionalismo en foco: la documentalística cubana de agitprop de Santiago Álvarez**. Buenos Aires: Editorial La Minga, 2018.



BURTON, J. (org.). **The Social Documentary in Latin America**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.

CALVIÑO, L. **Entrevista concedida a Glauber Lacerda**. Havana (Cuba), 13 de março de 2019.

CANTÓ, P. Fidel em cifras: do discurso mais longo na ONU a aparições em ‘Os Simpsons’. **El País**, 27 nov. 2016. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/26/internacional/1480179924\\_147856.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/26/internacional/1480179924_147856.html)>. Acesso em: 5 abr. 2021.

CASTRO, F. **Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz en el acto de clausura de la Primera Conferencia de Solidaridad de los Pueblos de Asia, África y América Latina (Tricontinental), en el Teatro Chaplin, La Habana, el 15 de enero de 1966**. Disponível em: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1966/esp/fl150166e.html>>. Acesso em 14 dez. 2020.

CASTRO, F. **Discurso pronunciado por el comandante en jefe Fidel Castro Ruz en e lacto conmemorativo del XI aniversario de la acción del 13 de marzo de 1957, efecruado en la escalinata de la Universidad de La Habana, el 13 de marzo de 1968**. Disponível em: <<http://www.fidelcastro.cu/es/discursos/discurso-pronunciado-en-el-acto-conmemorativo-del-xi-aniversario-de-la-accion-del-13-de>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

CARREIRO, R. História e teoria do som no cinema. In: CARREIRO, R. (org.). **O som no cinema: uma introdução**. Curitiba: Editora UFPR, Editora UFPE, 2018.

CAUSAUS, V. Un inventario inapreciable. In: ÁLVAREZ, M. **El noticiero y sus voces**. Havana: La Memoria, 2012. p.11-17.

CHANAN, M. **Cuban cinema**. Minneapolis; London: Univ. of Minnesota, 2004.

CHION, M. **The voice in cinema**. New York, NY: Columbia University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. **Film, a sound art**. New York, NY: Columbia University Press, 2009.

\_\_\_\_\_. **A audiovisão: som e imagem**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CHOMSKI, A. **História da Revolução Cubana**. São Paulo: Veneta, 2015.

CLAYFIELD, A. **The guerrilla legacy of the Cuban Revolution**. University of Florida Press: Gainesville, 2019.

CONNEL, J.; GIBSON, C. **Sound tracks - popular music, identity and place**. Londres; Nova York: Routledge, 2001.

DÁVILA, I. **Cámaras en trance: El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental**. Santiago (Chile): Editorial Cuarto Próprio, 2014. E-book (não paginado)

- DESNOES, E. **Memories of Development: A Last Novel**. Tempe: Editorial Bilingue, 2013.
- DEAVILLE, J. Sounding the World: The Role of Music and Sound in Early "Talking" Newsreel. In: ROGERS, H. **Music and Sound in Documentary Film**. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2015.
- DUIKER, W. **Ho Chi Minh**. Nova Iorque: Hyperion, 2000.
- FAGEN, R. R. Charismatic authority and the leadership of Fidel Castro. **Western Political Quarterly**, v. 18, n. 2-1, p. 275–284, 1965.
- FERNÁNDEZ, D. **Confluencias de los sentidos - Diseño Sonoro en el cine cubano de ficción**. Ediciones Icaic: Havana, 2018.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. Para celebrar la victoria de Vietnam. **Revista Cine Cubano**, n. 149, p. 9-12, jul.-set., 2000, p. 9-12
- FERNÁNDEZ, Y; VELAZCO, A. **Con Martí por La Edad de Oro**. Havana: Editorial Pablo de la Torriente, 2018.
- FRAGA, J. "El Noticiero Icaic Latinoamericano: función política y lenguaje cinematográfico". **Revista Cine Cubano**, v. 11, n. 71-72, p. 24-31, 1971.
- GAINES, J. Political mimesis. In J. Gaines & M. Renov (eds.). **Collecting visible evidence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. p. 84-102.
- GOMES, W. S. Metáforas da Diferença: A Questão do Inteiramente Outro A Partir da Teoria da Realidade Como Construção. **Trans/Form/Ação: Revista de Filosofia**, São Paulo, v. 15, p. 131-148, 1992.
- \_\_\_\_\_. Estratégias de produção de encanto: O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. **Textos de Cultura e Comunicação**, Salvador, v. 35, p. 99-125, 1996.
- \_\_\_\_\_. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. **Significação**, Revista Brasileira de Semiótica, Curitiba, v. 21, p. 85-106, 2004a.
- \_\_\_\_\_. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V (Orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais**, Rio de Janeiro, Puc, 2004b. p. 93-125.
- GORBMAN, C. **Unheard melodies: narrative film music**. Londres: BFI Publishing, 1987.
- GUERRA, S. L. **Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico**. México: UNAM; Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010.
- GUEVARA, C. Mensagem à Tricontinental. In: GUEVARA, C. **Textos Políticos**. São Paulo: Global, 2009a.

\_\_\_\_\_. **La guerra de guerrillas**. Disponível em: <<https://b-ok.cc/book/1395503/6aa83b>>. Acesso em: 19 dez. 2019.

\_\_\_\_\_. O socialismo e o homem em Cuba. In: GUEVARA, C. **Textos Políticos**. São Paulo: Global, 2009b.

HARRIS, R. Cuban Internationalism, Che Guevara, and the Survival of Cuba's Socialist Regime. **Latin American Perspectives**, v. 36, n. 3, p. 27-42, 2009.

JOYNER, G. M. **Persuasive elements in the speeches of Fidel Castro**. Dissertação (Mestrado em artes) - Texas Tech University, 1964.

KALINAK, K. **Settling the Score: Music and Classical Hollywood Film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

KASSABIAN, A. **Hearing Film - Tracking identifications in Contemporary Hollywood Film Music**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2001.

LABAKI, A. **Olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Álvarez**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LABRADA, J. **Entrevista concedida a Glauber Lacerda**. San Antonio de los Baños (Cuba), 15 de janeiro de 2020.

LACERDA, G. **A reconstrução da estética western em Deus e o diabo na Terra do sol**. Monografia (Curso de Jornalismo/Comunicação) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, Bahia, 2008.

\_\_\_\_\_. **Der Leone Have Sept Cabeças: as imagens da memória de Glauber Rocha**. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, Bahia, 2012.

\_\_\_\_\_. Internacionalismo e Mimeses Política na Edição 291 do Noticiero ICAIC Latinoamericano. **Doc On-line**, SI 2019, setembro de 2019, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 119-136.

LAPLATINE, F.; TRINDADE, L. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

LÓPEZ, F. **La Clave a Martí: una expresión colectiva**. Disponível em: <<http://www.trabajadores.cu/20141021/la-clave-marti-una-expresion-colectiva/>>. Acesso em: 27 mar. 2020.

MAHLER, A. G. **From the Tricontinental to the Global South – Race, Radicalism, and Transnational Solidarity**. Nova York: Duke University Press, 2018.

MAIA, G. **Elementos para uma poética da música do cinema: ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música dos filmes Ajuste final e O homem que não**

estava lá. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

MALITSKY, J. **Post-revolution Nonfiction Film: Building the Soviet and Cuban Nations**. Bloomington: Indiana UP, 2013.

MARTÍ, J. **La Edad de Oro**. Havana: Centro de Estudios Martianos, 2010.

MARTI, J. L. Comentario Internacional. **Revista Bohemia**, Havana, 25 fev. 1951.

MENEZES, T.C.O. **Experimentação estética e engajamento político no cinema documental de Santiago Álvarez**. Dissertação (Mestra em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

MISKULIN, S. O ano de 1968 em Cuba: mudanças na política internacional e na política cultural. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 15, n. 20, p. 47-66, 2008.

MOORE, R. **Music and Revolution - Cultural Change in Socialist Cuba**. Los Angeles: University of California Press, 2006.

MORALES, R. **René Mederos Pazos: Cuba y Vietnam en sus carteles**. Disponível em <<https://www.monografias.com/trabajos88/rene-mederos-pazos-cuba-y-vietnam-sus-carteles/rene-mederos-pazos-cuba-y-vietnam-sus-carteles.shtml>>. Acesso em: 1 jun. 2021.

MOTTA, R. P. S. A cultura política comunista, In: NAPOLITANO, M; CZAJKA R. P. S., MOTTA R. P. S. (org.) **Comunistas Brasileiros – Cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

NEVILLE, P. **Ho Chi Minh**. Abingdon: Oxon; Nova Iorque: Routledge, 2019.

NICHOLS, B. **Introdução ao Documentário**. Papirus: Campinas, 2010.

NGUYEN, L-H. T. **Hanoi's War: An International History of the War for Peace in Vietnam**. New Cold War History. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2012.

NUÑEZ, F. Esse obscuro objeto incômodo: o “cinema direto” nas reflexões cubanas (e latino-americanas) sobre o documentário. **Doc On-line**, SI 2019, set. 2019, p. 40-60.

PACHECO, P.; VEGA, S.; CALVIÑO, D. (eds). **Bitácora De Cine Cubano**. Madri, Santa Cruz de Tenerife, Santiago de Cuba: Ediciones La Palma, Cinemateca de Cuba, 2018.

PARANAGUÁ, P. **Cine documental en América Latina**. Madrid: Cátedra, 2003.

PASOLINI, P. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PASQUALINO, B. **A Radio Rebelde como arma de guerrilha**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2016.

PEIGNER, S.; ZAPATA, P. Analysis of Fidel Castro Speeches Enhanced by Data Mining. **Digital Humanities Benelux Journal**, Amsterdã, v. 1, p. 1-35, 2019.

PIEDRAS, P.; DUFAYS, S. **Conozco la canción: melodias populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa**. Buenos Aires: Librería, 2018.

PRIOSTE, M. **O Documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária**. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PUCCHINI, S. **Documentário e Roteiro de Cinema: da pré-produção à pós-produção**. Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2007.

RAMOS, C. (ed.). **Un aniversario, dos forjadores: Ho Chi Minh y Martí**. Havana: Insituto Cubano del Libro, 1972.

REYES, A. **Voice in political discourse: Castro, Chavez, Bush and their strategic use of language**. Nova Iorque: Continnum, 2011.

ROBBINS, D. **Audible geographies in Latin America. Sounds of race and place**, Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2019.

SABANNEV, Leonid. **Music for the Films**. New York: Arno, 1978.

SEM AUTOR. El heroismo revolucionario de Vietnam. **Revista Bohemia**, Havana, 17 mar. 1967.

SEM AUTOR. Ho Chi Minh el señor de la Jungla. **Revista Bohemia**, Havana, 30 out. 1955.

SEM AUTOR. **La lotería cubana: la bolita**.

Disponível em: <<https://www.cubanoticias247.com/cuba/la-loteria-cubana-la-bolita/>>. Acesso em: 31 mar. 2021.

SEM AUTOR. **Ley de Creación del ICAIC**. Disponível em:

<<https://cinecubanolapupilainsomme.wordpress.com/2008/08/15/ley-no-169-de-creacion-del-Icaic/>> Aceso em: 29 mar. 2020.

SEM AUTOR. Jesus y el metropolitano. **Revista Bohemia**, Havana, 28 mar. 1954.

SEM AUTOR. Songs od the new generation of revolutionary Cuba. Nova Iorque: Paredón Records, 1971.

SEM AUTOR. Support of the Vietnamese People. **Bulletin Tricontinental**, Havana, abr. 1966.

SILVA, A. S. **A Câmera e o canhão: a circulação das imagens cinematográficas entre Cuba e países africanos (1960-1991)**. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SOUTO, M. **Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SWEIG, J. **Inside the Cuban Revolution: Fidel Castro and the Urban Underground**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2013.

SZULC, T. **Fidel - a critical portrait**. Nova Iorque: Morrow, 1986. *E-book* (não paginado)

VISENTINI, P. **A Revolução Vietnamita**. São Paulo: Editora da Unesp, 2008. *E-book* (não paginado)

VILLAÇA, M. **Polifonia Tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)**. São Paulo: Humanitas, 2004.

\_\_\_\_\_. **Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural**. São Paulo: Alameda, 2010.

\_\_\_\_\_. Representações de Che Guevara na canção latino-americana. **Proj. Historia**, n. 32, p. 355-370, 2016.

VIÑUELA, D; MENÉNDEZ, J. **El cartel de la Revolución**. Sem Local: Ediciones Polymita, 2017.

WARD, G.; BURNS, K. **The Vietnam War – an intimate History**. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 2017.

WILLBANKS, J. **The Tet Offensive: A Concise History**. New York: Columbia University Press, 2007.

YEN, B. Vietnam in the eyes of a Cuban artist - a present retrospective. **VNExpress Intenational**, 30 mai. 2017. Disponível em: <<https://e.vnexpress.net/news/life/vietnam-in-the-eyes-of-a-cuban-artist-a-present-retrospective-3591680.html>>. Acesso em: 5 abr. 2021.

## FILMOGRAFIA

*79 Primaveras* (Santiago Álvarez, Cuba, 1969);

*Abril de Vietnam en el año del gato* (Santiago Álvarez, Cuba, 1975)

*Allá Lejos* (Miguel Fleitas, Cuba, 1976)

*A Noiva estava de preto* (*Le mariée était en noir*. François Truffault, França/Itália, 1968)

- Apocalypse Now!* (*Apocalypse Now!*, Francis Ford Coppola. EUA, 1979)
- Candelaria* (Jhonny Hendrix Hinestroza, Colômbia/Cuba/Alemanha/Noruega, 2017)
- Carta da Sibéria* (Lettre de Sibérie. Chris Marker, França/URSS, 1958)
- Coffea Arabiga* (Nicolás Guillén Landrián. Cuba, 1968)
- Crear dos, tres...* (Humberto Solás, Cuba, 1970)
- Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, Edgar Morin e Jean Rouch, França, 1961)
- De abril a septiembre* (Miguel Fleitas, Cuba, 1973)
- Desde La Habana ¡1969!* (Nicolás Guillén Landrián. Cuba, 1969)
- Despegue a las 18h* (Santiago Álvarez, Cuba, 1969)
- Diques de Vietnam* (Miguel Fleitas, Cuba, 1973)
- L.B.J.* (Santiago Álvarez, Cuba, 1968)
- La escalada del Chantaje* (Santiago Álvarez, Cuba, 1967)
- La hora de los Hornos* (Fernando Solanas/Octavio Getino. Argentina, 1968)
- La Muerte de J. Jones* (Sérgio Giral, Cuba, 1966)
- La Rosa Blanca* (Emílio Fernández. Cuba/México, 1954)
- Longe do Vietnã* (Dir. Chris Marker)
- Los Cuatro Puentes* (Santiago Álvarez, Cuba, 1974)
- Los Dragones de Ha-Long* (Santiago Álvarez, Cuba, 1976)
- Memória do Subdesenvolvimento* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968)
- Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial* (Julio Garcias Espinosa/Miguel Torres/ Roberto Fernández Retamar, Cuba, 1970).
- Now!* (Santiago Álvarez, Cuba, 1965)
- O Mágico de Oz* (*The wizard of Oz*, Victor Fleming, EUA, 1939)
- Primárias* (*Primary*. Robert Drew. EUA, 1960)
- Primero Carnaval Socialista* (Alberto Roldán. Cuba, 1962)
- Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, EUA, 1960)

*Relatos de Estudiantes Vietnamitas* (Miguel Fleitas, Cuba, 1970)

*Sérgio e Sergei* (Ernesto Daranas, Cuba, 2017)

*Sobre el problema fronterizo entre Kampuchea y Vietnam* (Santiago Álvarez, Cuba, 1978)

*Solidaridad Cuba y Vietnam* (Santiago Álvarez, Cuba, 1965)

*Tengo fe en ti* (Santiago Álvarez, Cuba, 1979)

*XXX Aniversário de la independencia de Vietnam* (Miguel Torres, Cuba, 1975)

### **Edições do Noticiero Icaic Latinoamericano citadas**

*NIL* nº 1, de 6 de junho de 1960

*NIL* nº 3, de 20 de junho de 1960

*NIL* nº 5, de 4 de julho de 1960

*NIL* nº 10, de 14 de agosto de 1960

*NIL* nº 18, de 3 de outubro de 1960

*NIL* nº 41, de 13 de março de 1961

*NIL* nº 42, de 20 de março de 1961

*NIL* nº 49, de 15 de maio de 1961

*NIL* nº 84, de 15 de janeiro de 1962

*NIL* nº 93, de 19 de março de 1962

*NIL* nº 97, de 16 de abril de 1962

*NIL* nº 105, de 11 de junho de 1962

*NIL* nº 137, de 21 de janeiro de 1963

*NIL* nº 141, de 18 de fevereiro de 1963

*NIL* nº 142, de 25 de fevereiro de 1963



*NIL* n° 145, de 18 de março de 1963

*NIL* n° 165, de 5 de agosto de 1963

*NIL* n° 171, de 16 de setembro de 1963

*NIL* n° 197, de 16 de março de 1964

*NIL* n° 215, de 20 de julho de 1964

*NIL* n° 218, de 10 de agosto de 1964

*NIL* n° 242, de 25 de janeiro de 1965

*NIL* n° 248, de 1 de março de 1965

*NIL* n° 249, de 15 de março de 1965

*NIL* n° 250, de 22 de março de 1965

*NIL* n° 257, de 10 de maio de 1965

*NIL* n° 272, de 23 de agosto de 1965

*NIL* n° 276, de 20 de setembro de 1965

*NIL* n° 282, de 8 de novembro de 1965

*NIL* n° 287, de 13 de dezembro de 1965

*NIL* n° 290, de 3 de janeiro de 1966

*NIL* n° 291, de 17 de janeiro de 1966

*NIL* n° 299, de 14 de março de 1966

*NIL* n° 300, 21 de março de 1966

*NIL* n° 316, de 11 de julho de 1966

*NIL* n° 323, de 29 de agosto de 1966

*NIL* n° 328, de 3 de outubro de 1966

*NIL* n° 330, 17 de outubro de 1966

*NIL* n° 335, de 21 de novembro de 1966

*NIL* n° 340, de 22 de dezembro de 1966

*NIL* n° 342, de 9 de janeiro de 1967

*NIL* n° 351, de 13 de março de 1967

*NIL* n° 352, de 14 de março de 1967

*NIL* n° 357, de 24 de abril de 1967

*NIL* n° 359, de 8 de maio de 1967

*NIL* n° 362, de 29 de maio de 1967

*NIL* n° 364, de 12 de junho de 1967

*NIL* n° 365, de 19 de junho de 1967

*NIL* n° 374, de 21 de agosto de 1967

*NIL* n° 379, de 25 de setembro de 1967

*NIL* n° 381, de 9 de outubro de 1967

*NIL* n° 386, de 27 de novembro de 1967

*NIL* n° 395, de 5 de fevereiro de 1967

*NIL* n° 396, de 12 de fevereiro de 1968

*NIL* n° 401, de 20 de março de 1968

*NIL* n° 408, de 21 de maio de 1968

*NIL* n° 409, de 30 de maio de 1968

*NIL* n° 414, de 5 de julho de 1968

*NIL* n° 428, de 4 de novembro de 1968

*NIL* n° 444, de 13 de março de 1969

*NIL* n° 454, de 26 de maio de 1969

*NIL* n° 455, de 2 de junho de 1969

*NIL* n° 458, de 30 de junho de 1969

*NIL* n° 478, de 29 de dezembro de 1969

*NIL* n° 600, de 22 de março de 1973

*NIL* n° 626, de 27 de setembro de 1973

*NIL* n° 649, de 21 de março de 1974

*NIL* n° 651, de 4 de abril de 1974

*NIL* n° 654, de 25 de abril de 1974

*NIL* n° 674, de 12 de setembro de 1974

*NIL* n° 709, de 15 de maio de 1975

*NIL* n° 768, de 1 de julho de 1976

*NIL* n° 805, de 15 de março de 1977

*NIL* n° 908, de 7 de março de 1979

*NIL* n° 910, de 21 de março de 1979

*NIL* n° 1000, de 20 de dezembro de 1980

*NIL* n° 1169, de 24 de março de 1984

*NIL* n° 1096, de 23 de outubro de 1982

### ANEXO 1 - Sinopses das reportagens do NIL sobre o Vietnã

#	Ed.	Estréia	Sinopse
1	49	15/05/1961	ANIVERSARIO DE LA LIBERACION DE PRAGA. RECEPCION DE LA REPUBLICA DE VIETNAM: (1:30 min) Con la asistencia de los líderes de la Revolución y representantes de algunos países hermanos, se celebran en La Habana los aniversarios de la liberación de Praga y de la gran victoria de los vietnamitas en Dien-Bien-Fú.
2	97	16/04/1962	VIETNAM: INTERVENCION EXTRA-CONTINENTAL: (2:10 min) Reportaje sobre la campaña de exterminio de campesinos que está llevando a cabo, con la ayuda del ejército norteamericano, el títere de Vietnam del Sur, Ngo Dimh Diem.
3	137	21/01/1963	CONGRESO: (5:15 min) Clausura del Primer Congreso de Mujeres de toda América. Baila Alicia Alonso y el Primer Ministro, Comandante Fidel Castro hace uso de la palabra.
4	164	29/07/1963	X ANIVERSARIO 26 DE JULIO: Reportaje especial sobre la conmemoración del X aniversario del heroico asalto al cuartel Moncada.
5	165	04/08/1963	DELEGACIONES EXTRANJERAS CON FIDEL: El Comandante Fidel Castro recibiendo delegados extranjeros para la celebración del 26 de Julio.
6	141	18/02/1963	VIET NAM DEL SUR: (1 min) Reportaje sobre la lucha libertaria del pueblo vietnamita.
7	168	26/08/1963	VIETNAM DEL SUR: (35 segs) Aldea incendiada por los soldados del títere imperialista Ngo Dinh Diem.
8	171	16/09/1963	HUELGA: (45 segs) Huelga de hambre de estudiantes de distintos países frente a la Universidad de la Sorbona en París en solidaridad con la lucha del pueblo de Vietnam del Sur.
9	172	22/09/1963	VIETNAM DEL SUR: (40 segs) En el patio de la pagoda principal de Saigón, una joven budista trató de inmolarse en protesta por la tiranía de Ngo Dihn Diem.
10	179	11/11/1963	VIET-NAM DEL SUR: (1 min) Distintas escenas sobre Vietnam del Sur con motivo del reciente golpe militar dirigido por el gobierno de Estados Unidos en ese país.
11	184	16/12/1963	VIETNAM DEL SUR: (1:15 min) Vicente Valdés, delegado de la Central de Trabajadores de Cuba (CTC) a la Conferencia de Hanoi y la Dra. Melba Hernández, informan sobre la II Semana de Solidaridad con Vietnam del Sur en Cuba. Escenas sobre la lucha del pueblo vietnamita.
12	206	18/05/1964	DELEGACION: (41 segs) Visita de una delegación de Vietnam del Sur a la fábrica de chorizos "El Miño".
13	215	20/07/1964	DINH NOUP: (1:30 min) Estancia en Cuba de Dinh Noup, Héroe del Ejército Popular de la República Democrática de Vietnam.
14	234	30/11/1964	VAN TROI: (44 segs) Fotos sobre el fusilamiento del héroe

#	Ed.	Estréia	Sinopse
			vietnamita.
15	241	18/01/1965	VIETNAM DEL SUR: (1:10 min) Informe de la Delegación del Frente de Liberación de Viet Nam del Sur en Cuba sobre los daños ocasionados por los tifones en ese país. Algunos aspectos acerca de los daños sufridos recientemente.
16	242	25/01/1965	VIETNAM DEL SUR: (0:55 segs) Derrota yanqui en provincia de Vietnam del Sur. Retirada de tropas.
17	243	01/02/1965	DONATIVOS: (0:64 segs) Donativos del pueblo de Cuba al pueblo de Vietnam del Sur con motivo de los recientes daños causados por la naturaliza.
18	245	15/02/1965	VIETNAM DEL SUR: (3:13 min) Aporte del pueblo cubano al pueblo de Vietnam del Sur con motivo de los daños sufridos recientemente. Algunos aspectos de la lucha del pueblo vietnamita contra el imperialismo norteamericano.
19	246	22/02/1965	PROTESTA (CHINA): (1:17 min) Protesta del pueblo de la República Popular de China contra los bombardeos de Estados Unidos a la República Democrática de Vietnam.
20	248	15/03/1965	BRIGADA EJEMPLAR: (5:36 min) Homenaje a la Brigada de Macheteros "Julio Antonio Mella", primera en cortar un millón de arrobos de caña en la V Zafra del Pueblo. Hace uso de la palabra el Primer Ministro, Comandante Fidel Castro.
21	249	15/03/1965	VIETNAM: (1:43 min) Escenas sobre la lucha en Vietnam contra las agresiones del imperialismo norteamericano. Aviones norteamericanos derribados y piloto capturado. Movilización del pueblo vietnamita.
22	250	22/03/1965	13 DE MARZO: Actos conmemorativos del VIII aniversario del asalto al Palacio Presidencial. El Primer Ministro, Comandante Fidel Castro, resume el acto en la Universidad de la Habana. Se refiere a las agresiones del gobierno de Estados Unidos contra la República Democrática de Vietnam. Escenas de la lucha en Vietnam.
23	252	05/04/1965	BALLET DE CUBA: (2 min) Homenaje de los Comités de Defensa de la Revolución (CDR) a la bailarina Alicia Alonso con motivo de su reciente gira por Europa. Actuación del Ballet de Cuba en la República Democrática de Vietnam.
24	257	10/05/1965	VIETNAM: (4:13 min) Aspectos de las repetidas agresiones que lleva a cabo el imperialismo yanqui contra la República Democrática de Vietnam (Flash Backs de Fidel en el Primero de Mayo).
25	265	05/07/1965	VIETNAM: (1:19 min) Métodos de lucha que emplea el heroico pueblo vietnamita contra el imperialismo yanqui.
26	266	12/07/1965	VIETNAM: (4:03 min) Aviones yanquis ametrallan distintas zonas de Vietnam del Norte. El pueblo vietnamita riposta los ataques de los agresores norteamericanos.
27	267	19/07/1965	VIETNAM (CHINA): (2:35 min) Escenas de la lucha en Vietnam contra el invasor yanqui. Aviones derribados por el pueblo de Vietnam Democrático.

#	Ed.	Estréia	Sinopse
28	272	23/08/1965	MUJERES EN VIETNAM: (0:58 segs) Las mujeres vietnamitas en distintas actividades de la producción y la defensa.
29	274	06/09/1965	XX ANIVERSARIO VIETNAM: (3:14 min) Es celebrado con distintos actos el XX aniversario de la Fiesta Nacional de la República Democrática de Vietnam. Se intercalan escenas de las protestas contra la guerra de Vietnam del pueblo norteamericano ante el Capitolio de Washington.
30	278	11/10/1965	FIDEL-V ANIVERSARIO DE LOS CDR.PRESENTACION DEL COMITE CENTRAL DEL PCC: Acto conmemorativo del V aniversario de los Comités de Defensa de la Revolución (CDR) en la Plaza de la Revolución. Hace uso de la palabra el Primer Ministro, Comandante Fidel Castro. Acto de presentación del Comité Central del Partido Comunista de Cuba. El Primer Ministro de Cuba, Comandante Fidel Castro lee la histórica carta del Cmdte. Ernesto Guevara. Escenas del Comandante Ernesto Guevara, en la Sierra y realizando trabajo voluntario. Escenas del puerto de Camarioca en la provincia de Matanzas. Dicho lugar fue acondicionado para facilitar el traslado a Estados Unidos de los que quisieron abandonar el país según lo planteado por el Primer Ministro, Comandante Fidel Castro el 28 de septiembre y el 3 de octubre pasados.
31	282	08/11/1965	PROTESTAS EN ESTADOS UNIDOS CONTRA AGRESION A VIETNAM: (1:26 min) Miles de ciudadanos norteamericanos desfilan en Nueva York y otras ciudades de Estados Unidos, en protesta por la injusta guerra que mantiene el imperialismo yanqui en Vietnam.
32	285	29/11/1965	SOLIDARIDAD CON VENEZUELA: (1:05 min) En la Jornada de Solidaridad con Venezuela, Cuba junto con Vietnam y El Congo patentizan su hermandad y saludan la Conferencia Tricontinental.
33	287	13/12/1965	V ANIVERSARIO FLN (VIETNAM): (2:03 min) V aniversario del Frente Nacional de Liberación de Vietnam del Sur. Escenas del continente africano con palabras en sonido directo del Primer Ministro, Comandante Fidel Castro.
34	289	27/12/1965	SOLIDARIDAD CON VIETNAM: (2:07 min) En el central Australia - escenario de la Victoria de Girón - se celebra el V aniversario del Frente Nacional de Liberación (FLN) de Vietnam del Sur. Cuba es el primer país en otorgar el reconocimiento oficial al Frente Nacional de Liberación (FLN) Sudvietnamita.
35	291	17/01/1966	CONFERENCIA TRICONTINENTAL: Primera Conferencia Tricontinental de Solidaridad de los pueblos de Asia, Africa y América Latina. El Comandante Fidel Castro clausura el evento.
36	298	07/03/1966	LA MUJER VIETNAMITA: (39 segs) Reportaje sobre la vida de las mujeres en Vietnam.

#	Ed.	Estréia	Sinopse
37	300	21/03/1966	<p>CARAVANA DE SOLIDARIDAD CUBANO-VIETNAMITA: (51 segs) Melba Hernández, presidenta del Comité Cubano de Solidaridad con Vietnam, y Li Van Sao, del Frente Nacional de Liberación, presiden el acto que da comienzo a la Caravana de Solidaridad cubano-vietnamita.</p> <p>ESCENAS DE LA LUCHA EN VIETNAM: (3:21 min) Escenas sobre la lucha en Vietnam. El Comandante Fidel Castro exhorta a redoblar el apoyo material del campo socialista a Vietnam.</p>
38	309	23/05/1966	<p>LA LUCHA EN SAIGON: (1:34 min) Policías militares yanquis disparan indiscriminadamente sobre la población civil.</p>
39	316	11/07/1966	<p>III CONGRESO DE LA ASAMBLEA POPULAR NACIONAL DE LA RDV: (1:15 min) En el Palacio de Ban Dinh en Hanoi sesiona el III Congreso de la Asamblea Nacional de la República Democrática de Vietnam, cuyo resumen queda a cargo del presidente Ho Chi Minh.</p> <p>ACTOS DE SOLIDARIDAD CUBANO-VIETNAMITA: (1:50 min) Se celebran en La Habana varios actos de solidaridad con Vietnam. Isidro Figueroa, el Comandante en Jefe Fidel Castro Jesús Montané y el consejero de la sede norvietnamita, Le Quang Hiep, hablan en la Plaza Roja de la Víbora, en tanto en el parque Central lo hacen Faustino Pérez, Melba Hernández, Faure Chaumont y el embajador Ngo Mau.</p>
40	317	18/07/1966	<p>O.S.P.A.A.A.: (1:33 min) En el XII aniversario de la firma de los acuerdos ginebrinos sobre Vietnam (20 de Julio de 1954), el secretario Ejecutivo de la OSPAAAL y el Comité Tricontinental de apoyo a Vietnam exhortan a todas las naciones del mundo a reclamar la retirada de las tropas yanquis y a ayudar con todo lo necesario al pueblo vietnamita. Escenas retrospectivas de la lucha en Vietnam.</p>
41	319	01/08/1966	<p>PRESENTACION CON EL V DESFILE GIMNASTICO DEPORTIVO CON MOTIVO DEL XIII ANIVERSARIO DEL 26 DE JULIO: Acto de la Plaza de la Revolución "José Martí" en conmemoración del XIII aniversario del asalto al cuartel Moncada. El Comandante Fidel Castro pronuncia el discurso resumen. V Tablas Gimnásticas Nacionales en el Estadio Latinoamericano.</p>
42	323	29/08/1966	<p>CARLOS PUEBLA Y SUS TRADICIONALES: (2:57 min) El compositor cubano Carlos Puebla y su tradicional trío, interpretan su última canción en homenaje a la lucha del pueblo vietnamita.</p>
43	329	10/10/1966	<p>CUBA-VIETNAM: (1:18 min) Acto de solidaridad con el pueblo vietnamita en la Base de San Antonio de los Baños. Firma de los documentos sobre ayuda económica de Cuba a la República Democrática de Vietnam y del protocolo comercial para 1967 entre ambas naciones.</p>
44	330	17/10/1966	<p>II ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE NGUYEN VAN TROI: (2:47 min) Reportaje sobre Vietnam y Nguyen Van Troi, héroe asesinado hace dos años en Saigón.</p>

#	Ed.	Estréia	Sinopse
45	331	24/10/1966	VI ANIVERSARIO DE LA UJC: (3:27 min) El secretario general de la Unión de Jóvenes Comunistas de Cuba (UJC), Jaime Crombet, habla en la concentración de Artemisa, Pinar del Río. Armando Hart, secretario organizador del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, resume este acto conmemorativo por el VI aniversario de la integración del movimiento juvenil cubano.
46	332	31/10/1966	CRIMENES NORTEAMERICANOS EN VIETNAM DEL SUR: (1:27 min) Los norteamericanos emplean en Vietnam los métodos hitlerianos de tierra arrasada, quemando y destruyéndolo todo.
47	333	07/11/1966	VIAJE DE JOHNSON AL SUDESTE ASIATICO: (1:47 min) Mientras en Vietnam los agresores yanquis sufren a diario nuevas derrotas, en Hawai, Nueva Zelandia, Australia, Filipinas, Tailandia, Malasia y Corea del Sur, Lyndon B. Johnson fue blanco de huevos, tomates podridos y rollos de papel sanitario.
48	335	21/11/1966	CRIMENES YANQUIS EN VIETNAM: (3:19 min) Las tropas norteamericanas queman, asesinan y lo arrasan todo en Vietnam.
49	336	28/11/1966	PROTESTAS CONTRA E.U. EN JAPON: (55 segs) La juventud japonesa protesta contra el militarismo y los intentos de Estados Unidos de arrastrar al Japón en la agresión imperialista a Vietnam.
50	337	05/12/1966	LUCHA DE LIBERACION EN VIETNAM DEL SUR: (1:54 min) Los patriotas sudvietnamitas atacan valerosamente al invasor yanqui. La vice Comandante de las Fuerzas Armadas de Liberación, Nguyen Tai Binh, dirige y participa en uno de los muchos combates.
51	340	22/12/1966	FIDEL RESUME LA GRADUACION DEL CONSEJO DEL PLAN DE ENSEÑANZA TECNOLOGICA: (3:07 min) El primer Ministro, Comandante Fidel Castro, resume la graduación de los primeros 425 técnicos del Consejo del Plan de Enseñanza Tecnológica de Suelos, Fertilizantes y Ganadería en la escalinata de la Universidad de La Habana.
52	341	29/12/1966	OCHO AÑOS: Es un resumen histórico de los principales acontecimientos de Cuba desde el 2 de enero de 1959 hasta principios de 1967, fecha conmemorativa del VIII aniversario del triunfo de la Revolución Cubana. En esta síntesis informativa se incluyen escenas de: 1) Entrada triunfal en La Habana del ejército rebelde. 2) El Comandante Fidel Castro en Ciudad Libertad. 3) El Comandante Camilo Cienfuegos derriba los muros del antiguo campamento militar de Columbia. Derribo del Buró de Investigaciones, centro represivo de la tiranía. 4) Promulgación de la Ley de la Reforma Agraria en la Plata, Sierra Maestra. 5) Creación de los Círculos Sociales y las playas para el pueblo. 6) Sabotajes de contrarrevolucionarios y el imperialismo: quema de caña. 7) Explosión de "La Coubre". Entierro de las víctimas. 8) Primeras milicias nacionales. 9) Estados Unidos despoja a Cuba de la cuota azucarera. 10) Nacionalización de los monopolios yanquis en Cuba. 11) Sabotaje a "El Encanto". 12) Derrota de los mercenarios que desembarcaron en Playa Girón". 13) Campaña de Alfabetización. Incorporación de la juventud, al estudio, deportes,



#	Ed.	Estréia	Sinopse
			al trabajo y a la defensa. Recogida de café. 14) El Presidente de Cuba, Dr. Osvaldo Dorticós, en el Cairo. 15) El Comandante Fidel Castro en la Organización de Naciones Unidas (ONU). 16) El Comandante Ernesto Guevara en Punta del Este. El Ministro de Relaciones Exteriores, Raúl Roa, en la Organización de Naciones Unidas (ONU). 17) Crisis de Octubre. Derribo de un U-2 sobre Cuba. U-Tham visita La Habana. 18) Creación de Círculos Infantiles. 19) Tablas gimnásticas. 20) La mujer se incorpora a la producción y a la defensa. 21) Ciclón "Flora". 22) Carta del Comandante Ernesto Guevara. 23) Constitución del Comité Central del Partido Comunista de Cuba. 24) Cerro Pelado. Cuba triunfa en los V Juegos Centroamericanos y del Caribe celebrados en Puerto Rico. 25) Olimpiada Mundial de Ajedrez en La Habana. 26) Revolución técnica e inicio de la mecanización de nuestra industria: el azúcar. Primera Conferencia Tricontinental. 27) Cuba, un pueblo alerta en la defensa. 28) Visita del presidente de Cuba, Dr. Osvaldo Dorticós y del Comandante Raúl Castro, Ministro de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), a la República Democrática de Vietnam.
53	342	09/01/1967	CENA Y DESFILE EN LA PLAZA DE LA REVOLUCION: Una gigante cena efectuada en la Plaza de la Revolución "José Martí", en saludo al nuevo aniversario de la revolución. Desfile militar y concentración efectuados con motivo del VIII aniversario de la Revolución. La clausura la realiza el Comandante Fidel Castro.
54	344	23/01/1967	BRIGADA MILLONARIA "VIETNAM HEROICO": (1:04 min) La brigada de 32 macheteros "Vietnam Heroico" solo necesitó 44 días para ser declarada Primera Brigada Millonaria en la VII Zafra del Pueblo.
55	346	06/02/1967	MARCEL MARCEAU: (2:48 min) El famoso mimo francés Marcel Marceau actúa en la República Democrática Alemana y dona la recaudación de sus funciones al fondo de ayuda a Vietnam.  MUJERES NORTEAMERICANAS EN LA R.D. DE VIETNAM: (0:39 segs) Cuatro amas de casa norteamericanas, Josephin Griffith, Grace Newman, Diane Bevel y la escritora Barbara Deming desafían el fascismo del presidente norteamericano Lyndon B. Johnson y visitan la República Democrática de Vietnam para observar por sí mismas la verdad.  PROTESTAS ESTUDIANTILES EN ESTADOS UNIDOS CONTRA LA GUERRA EN VIETNAM: (1:23 min) En la Universidad de Berkely, California, más de 113.500 estudiantes protestan contra el reclutamiento militar para ir a combatir a Vietnam.
56	347	13/02/1967	DEMOSTRACIONES EN PARIS CONTRA LA GUERRA EN VIETNAM (FRANCIA) (2:23 min) En la histórica plaza de la Bastilla, en París, miles de franceses protestan contra la agresión norteamericana a Vietnam. Se escenifica dramáticamente la crueldad de los neofacistas yanquis.

#	Ed.	Estréia	Sinopse
57	350	06/03/1967	<p>MELBA HERNANDEZ: (0:47 min) La presidenta del Comité Cubano de Solidaridad con Vietnam, Melba Hernández, rinde homenaje a las mujeres vietnamitas.</p> <p>MUJERES VIETNAMITAS: (0:43 min) Imágenes de las diversas labores que desempeña la mujer de la República Democrática de Vietnam en la lucha contra el agresor norteamericano.</p>
58	351	13/03/1967	<p>ACTO HOMENAJE EN EL DIA INTERNACIONAL DE LA MUJER: (4:02 min) Acto por el Día Internacional de la Mujer en el teatro Chaplin. Resumen por la presidenta de la FMC, Vilma Espín. Retrospectiva, en montaje paralelo, de la incorporación de la mujer cubana y vietnamita en labores productivas.</p> <p>PETE SEEGER (RDA): (3:57 min) El conocido compositor y cantante norteamericano, Pete Seeger, que se opone al neofascismo yankee con sus canciones protesta, interpreta la melodía cubana "La Guantanamera" y "el himno de los negros norteamericanos"! "We shall overcome!". Imágenes de la heroica lucha del pueblo vietnamita contra el agresor norteamericano".</p>
59	352	17/03/1967	<p>FIDEL RESUME EL ACTO CONMEMORATIVO DEL X ANIVERSARIO DEL 13 DE MARZO: (9 min) El Primer Ministro Fidel Castro resume los actos conmemorativos por el X aniversario del asalto al Palacio Presidencial, en la escalinata de la Universidad de La Habana. Retrospectivas: Lucha estudiantil contra la tiranía batistiana. Foto-reportaje sobre la lucha guerrillera en Venezuela. Entierro de Fabricio Ojeda.</p>
60	353	25/03/1967	<p>BRIGADA "VIETNAM HEROICO": (2:17 min) La brigada de macheteros "Vietnam Heroico", primera en convertirse en Bimillonaria en la VII Zafra del Pueblo, recibe la visita de Huynh Van Ba, primer secretario de la misión del FLN sudvietnamita en Cuba.</p> <p>CIRCULOS INFANTILES: (0:58) Miles de niños cuyas madres se han incorporado a las labores productivas en la agricultura, son albergados en los círculos infantiles de todo el país.</p> <p>SEMANA INFANTIL DE LA VICTORIA: (1:46 min) Múltiples actividades recreativas se efectúan en toda Cuba organizadas por la Unión de Pioneros, el INDER y otras organizaciones revolucionarias. Montaje paralelo de los niños cubanos y vietnamitas.</p>
61	356	17/04/1967	<p>STOKELY CARMICHAEL (E.U.): (1:42 min) El presidente del Comité Estudiantil Coordinador de Acciones No Violentas (SNCC), Stokely Carmichael, reafirma su posición por los derechos del negro norteamericano y se opone a la política de agresión yanqui a Vietnam.</p>

#	Ed.	Estréia	Sinopse
62	357	24/04/1967	FIDEL RESUME ACTOS POR EL VI ANIVERSARIO DE PLAYA GIRON: (21 min) Acto en el teatro Chaplin en conmemoración del VI aniversario de Playa Girón. Discurso resumen del Comandante Fidel Castro, donde señala el fracaso de la reunión de Cancilleres en Punta del Este. Fotoreportaje del mensaje a los pueblos del mundo, del comandante Ernesto Ché Guevara, a través de la revista "Tricontinental". Conferencia de Cancilleres en Punta del Este, Uruguay. Estudiantes colocan bandera del Frente de Liberación Nacional de Vietnam del Sur en barcos encallado. Manifestaciones de repudio al presidente norteamericano, Lyndon B. Jhonson.
63	359	08/05/1967	ESTUDIANTES ESPANOLES PROTESTAN POR LA AGRESION NORTEAMERICANA A VIETNAM: (1:31 min) Frente a la Facultad de Filosofía de Madrid, más de 3 mil estudiantes españoles protestan por la agresión de Estados Unidos a Vietnam.
64	362	29/05/1967	ESCUELA RURAL EN VIETNAM: (2:32 min) Reportaje sobre una escuelita rural en el territorio de la República Democrática de Vietnam.
65	364	12/06/1967	AVION NORTEAMERICANO NUMERO 2000 ABATIDO SOBRE VIETNAM DEL NORTE: (1:05 min) Derribado y capturado en la provincia de Than Hoa el piloto del avión norteamericano No. 2000 abatido en Vietnam.
66	365	19/06/1967	PROTESTAS EN JAPON: (1:34 min) Miles de jóvenes japoneses bloquean el polígono norteamericano de Tachikawa, cerca de Tokio, en repudio a la agresión norteamericana a Vietnam.
67	368	10/07/1967	SOLDADOS NORTEAMERICANOS TORTURAN A UN NINO VIETNAMITA: (2:01 min) Soldados norteamericanos torturan a un niño vietnamita durante un interrogatorio, cerca de Saigón.  ACTIVIDADES DE LA DEFENSA CIVIL: (2:34 min) La Defensa Civil inaugura un área demostrativa en Santa Clara, para explicar qué son y cómo se construyen los refugios. Vistas de un simulacro realizado en una escuela cerca de Haiphong, en Vietnam.
68	370	24/07/1967	DELEGACION DEL FLN SUDVIETNAMITA LLEGA A CUBA: (2:27 min) La delegación del Frente Nacional de Liberación de Vietnam del Sur invitada a la Primera Conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS), llega a La Habana. Entrevista con la joven heroína Ngo Thi Tuyet.
69	374	21/08/1967	STOKELY CARMICHAEL: (1:26 min) Entrevista realizada al dirigente negro norteamericano Stokely Carmichael, durante su asistencia en La Habana a la 1ra. Conferencia de la OLAS.
70	375	28/08/1967	SOLIDARIDAD CON VIETNAM: (1:26 min) Manifestaciones en Los Angeles, Estados Unidos, contra la guerra en Vietnam, con motivo de la llegada del presidente Lyndon B. Johnson, tras su entrevista con Alexei Kosiguin.

#	Ed.	Estréia	Sinopse
71	376	04/09/1967	XXII ANIVERSARIO DE LA REPUBLICA SOCIALISTA DE VIETNAM: (3:54 min) Acto en el teatro Amadeo Roldán en saludo al XXII aniversario de la República Democrática de Vietnam. Hace el resumen el Comandante Faure Chomón, miembro del Comité Central del Partido. Pronunciamiento de la ciudad de La Habana a la ciudad de Hanoi.
72	378	18/09/1967	DELEGACION VIETNAMITA: (0:57 segs) Llega a La Habana, la delegación gubernamental de la República Democrática de Vietnam, encabezada por Le Thanh Ngi, miembro del Buró Político del Partido de los Trabajadores y Viceprimer Ministro de ese país.
73	379	25/09/1967	CONVENIOS ENTRE CUBA Y VIET-NAM: (1:54 min) Delegaciones gubernamentales de Cuba y la República Democrática de Vietnam, encabezadas respectivamente por Armando Hart y Le Than Nghi, suscriben el documento según el cual Cuba brindará ayuda a Vietnam en su lucha contra los norteamericanos, así como un tratado comercial para 1968. La delegación vietnamita se entrevista con miembros del Buró Político del PCC y entrega trofeo de guerra.
74	381	09/10/1967	STOKELY CARMICHAEL EN HANOI: (0:53 segs) Visita del dirigente negro norteamericano Stokely Carmichael a la República Democrática de Vietnam.  CAPTURADO PILOTO NORTEAMERICANO EN HANOI: (2:08 min) Capturado un piloto norteamericano al atacar a Hanoi y al ser derribado su avión por un cohete tierra-aire. Es llevado a visitar los "objetivos militares" que bombardeó: escuelas y barrios obreiros.
75	385	20/11/1967	BASE DE DA-NANG EN VIETNAM DEL SUR (1:12 min) Vistas de la base militar norteamericana de Da-Nang después de un ataque de los patriotas sudvietnamitas.
76	386	27/11/1967	PROTESTAS EN JAPON: (1:55 min) Más de 40 mil personas rodearon el aeropuerto de Haneda, en Tokio, para protestar por la agresión norteamericana a Vietnam y por la visita del premier nipón Eisaku Sato, a Estados Unidos.
77	387	04/12/1967	TRIBUNAL INTERNACIONAL "RUSSELL": (3:35 min) Segundo período de sesiones del Tribunal Internacional "Russell", en Roskilde, Dinamarca, que juzga los crímenes norteamericanos en Vietnam.
78	388	11/12/1967	PROTESTAN ESTADO UNIDENSES E INGLESES CONTRA AGRESION A VIETNAM: (1:07 min) En California, Estados Unidos, miles de jóvenes protestan por la guerra agresiva en Vietnam y queman sus tarjetas de reclutamiento. En Londres, la actitud del pueblo inglés contrasta con la del premier Harold Wilson y miles de personas se congregan frente a la embajada de Estados Unidos para protestar del genocidio yanqui en Vietnam.

#	Ed.	Estréia	Sinopse
79	389	11/12/1967	<p>SEMANA DE LUCHA ANTIMPERIALISTA: (0:54 segs) En la casa de la Mutualité en París, el pueblo francés dió inicio a la semana de lucha antimperialista "Ché Guevara", de apoyo a Vietnam. En el magno acto intervinieron Stokely Carmichael y Melba Hernández, presidenta del Comité Cubano de Solidaridad con Vietnam del Sur.</p> <p>BATALLA DE DAK-TO EN VIETNAM DEL SUR: (1:10 min) La batalla de Dak-To, a unos 150 Kms al norte de Saigón, fue escenario de una de las últimas y mayores derrotas de Estados Unidos en Vietnam del Sur. En 16 días de combate en la Colina 875 los soldados norteamericanos tuvieron más de 6 mil 200 bajas.</p> <p>BU-DOP (VIETNAM DEL SUR): (1:48 min) En Bu-Dop, los obuses de morteros lanzados por la FAPL de Vietnam del Sur arrasaron con otro emplazamiento militar yanqui.</p>
80	390	25/12/1967	<p>SOLIDARIDAD CON VIETNAM: (2:21 min) Acto central en la Semana de Solidaridad con Vietnam. Hace uso de la palabra Melba Hernández, presidenta del Comité Cubano de Solidaridad con Vietnam del Sur.</p>
81	395	05/02/1968	<p>CASA DE HO CHI MINH: (2:40 min) Escenas inéditas de la modesta casa donde vive el Presidente de la República Democrática de Vietnam, Ho Chi Minh, en Hanoi. Conversación con el embajador de Cuba en Vietnam, Comandante Julio García Olivera.</p> <p>ENTREVISTA CON HOAN BICH SONG: (3:20 min) El miembro del Comité Central y Jefe de la Misión del Frente Nacional de Liberación de Vietnam del Sur, Hoan Bich Song, es entrevistado por el Noticiero ICAIC sobre la victoriosa ofensiva de las FAPL.</p>
82	396	12/02/1968	<p>VICTORIOSA OFENSIVA DE LAS FAPL EN VIETNAM DEL SUR: (7:30 min) Ataques sudvietnamitas a bases y fortificaciones norteamericanas, incluyendo la embajada norteamericana en Saigón y la pagoda de An Quang. Asesinato de un revolucionario sudvietnamita por el jefe de la policía saigonesa Loc Nang.</p>
83	397	19/02/1968	<p>VIETNAM HEROICO: (4:30 min) El Buró Político, presidido por el Primer Secretario, Comandante Fidel Castro, felicita a la República Democrática de Vietnam en la persona de su embajador, por la heroica resistencia frente al agresor imperialista, y al jefe de la Misión del Frente Nacional de Liberación de Vietnam del Sur, por la gran ofensiva revolucionaria.</p>
84	398	26/02/1968	<p>LOS SOLDADOS YANQUIS FUMAN LA MARIHUANA: (0:50 segs) El escritor John Steinbeck, hijo del novelista ganador del Premio Nobel, denuncia que sólo endrogados los yanquis (más del 75 por ciento) pueden soportar las altas tensiones de la guerra en Vietnam del Sur.</p>

#	Ed.	Estréia	Sinopse
85	399	04/03/1968	LA MUJER VIETNAMITA: (1:16 min) La mujer vietnamita lucha por derrotar a los agresores de su patria.
86	408	21/05/1968	CORDON DE LA HABANA: (2:10 min) El embajador de la República de Corea, Ngo Mao hace trabajos en el Cordón de La Habana junto al Comandante Jesús Montané. Escenas de máquinas abre huecos, puestos de mando del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), Ministerio de Relaciones Exteriores (MINREX), Ministerio de Comercio Interior (MINCIN), planos de compañeros de Salud Pública abonando café.  HO CHI MINH: (3:30 min) Ho Chi Minh conversa en su casa con el cineasta cubano Santiago Alvarez y el Comandante García Olivera. Recorrido por los jardines del Palacio Real de Hanoi. Santiago Alvarez entrevista a Ho Chi Minh.
87	414	05/07/1968	DERRIBO SIMBOLICO DEL AVION 3000: (1:20 min) En la Escalinata de la Universidad de la Habana se realiza un acto simbólico para celebrar el derribo del avión norteamericano número 3000 por parte de los guerrilleros vietnamitas, con la presencia de Melba Hernández y representantes de ese país.
88	423	05/09/1968	DEMOSTRACIONES ESTUDIANTILES (DEDICADO A J. R. MASSETTI): Hay una ola mundial de protestas contra la genocida guerra yanqui en Vietnam. En todas partes, jóvenes estudiantes encabezan estas protestas.
89	428	04/11/1968	II SIMPOSIO CONTRA EL GENOCIDIO EN VIETNAM: En Prensa Latina se efectúa el II Simposio contra el genocidio norteamericano en Vietnam. Habla Melba Hernández. Raúl Roa realiza la clausura.
90	436	09/01/1969	X ANIVERSARIO DEL TRIUNFO DE LA REVOLUCION: 2 de enero. Se celebra desfile y concentración en la Plaza de la Revolución "José Martí", en conmemoración del X aniversario del triunfo de la Revolución. Resume el acto el Comandante Fidel Castro. Asisten la madre de Camilo Torres y de Tamara Bunke.
91	444	13/03/1969	13 DE MARZO: Conmemoración del XII aniversario del ataque al Palacio Presidencial, heroica hazaña protagonizada por José A. Echeverría. Montaje paralelo entre planos retrospectivos de José Antonio y luchas estudiantiles y planos de soldados vietnamitas en combate.

#	Ed.	Estréia	Sinopse
92	446	28/03/1969	<p>DELEGACION VIETNAMITA EN ORIENTE: (48 segs) La delegación vietnamita encabezada por Van-Ba del FNL de Vietnam del Sur visita a jóvenes estudiantes vietnamitas que cursan estudios en la Universidad de Oriente. Visitaron también la brigada cañera "Juan Bautista Peña" de Dos Ríos, intercambiando presentes con los macheteros. Más adelante visitaron la presa "Carlos M.de Céspedes" en Contramaestre.</p> <p>PRESENTA CREDENCIALES RAUL VALDES VIVO: (1:00 min) El Embajador de Cuba Raúl Valdés Vivó, presenta credenciales en un lugar de Vietnam del Sur, ante el Presidente del F.L.N.</p> <p>BATALLON VIETNAMITA "VICTORIA DE GIRON": (57 segs) El batallón vietnamita "Victoria de Girón" celebra en el propio frente de combate de Vietnam del Sur, el X aniversario del triunfo de la rebelión cubana.</p>
93	454	26/05/1969	<p>NATALICIO DE HO CHI MINH: (5:07 min) Nota homenaje a Ho Chi Minh en el aniversario 78 de su nacimiento. Escenas de: Ho Chi Minh recibiendo a los miembros hindúes, canadienses y polacos de la Comisión Internacional de Armisticio acompañados del General Giap, al finalizar la guerra con Francia. Ho Chi Minh aclamado por el pueblo.</p>
94	455	02/06/1969	<p>TRAN BUU KIEM VISITA CUBA: (1:36 min) Tran Buu Kiem, miembro del Presídium del Comité Central del FNL de Vietnam del Sur, arriba a La Habana al frente de una delegación.</p> <p>SOLIDARIDAD CON VIETNAM: (1 min) Personas desconocidas colocaron una bandera del FNL vietnamita en lo alto de la catedral "Notre Dame", en París.</p>
95	456	17/06/1969	<p>VISITA DE TRAN BUU KIEM A CUBA: Tran Buu Kiem, miembro del Presidium del Comité Central del FNL de Vietnam del Sur y jefe de la delegación del Frente a las conversaciones de París es recibido, en el aeropuerto internacional "José Martí" por miembros del Buró Político del Partido Comunista de Cuba, el Cmdte. Raúl Castro, la Dra. Melba Hernández, y otros. Acto de homenaje a Vietnam en la Plaza de la Revolución "José Martí", donde hacen uso de la palabra el Comandante Fidel Castro y Tran Buu Kiem. Diferentes actividades y visitas realizadas por Tran Buu Kiem durante su visita a Cuba. Plano de Tran con Raúl Valdés Vivó.</p>
96	458	30/06/1969	<p>BRIGADA MACHETERA "TATO RODRIGUEZ VEDO": Noticiero dedicado a rendir homenaje a los hombres de la brigada trimillonaria "Tato Rodríguez Vedo". Planos de: hombres en carretas. Distintas fotos de Tato e imágenes de su sepelio.</p>
97	460	14/07/1969	<p>MITIN EN HANOI: (1:31 min) Con la asistencia del presidente Ho Chi Minh y del representante del gobierno sudvietnamita, Nguyen Van Thien, se efectúa en Hanoi un mítin para celebrar la constitución del Gobierno Provisional Revolucionario de Vietnam</p>

#	Ed.	Estréia	Sinopse
			del Sur.
98	464	18/08/1969	HEROINAS VIETNAMITAS EN CUBA: (3:36 min) Una delegación de heroínas Sudvietnamitas, de visita en Cuba, concurre a diversos lugares de interés.
99	475	08/12/1969	COMBATIENTES VIETNAMITAS EN LA ZAFRA DE LOS 10 MILLONES: (3:35 min) Llegada al aeropuerto "José Martí" de diez combatientes vietnamitas que vienen a incorporarse a la zafra de los 10 millones. Los recibe el Presidente de Cuba, Dr.Osvaldo Dorticós.  MORATORIA INTERNACIONAL CONTRA LA GUERRA EN VIETNAM: (2:25 min) En Londres, al mismo tiempo que en Washington y otras capitales del mundo, se producen combativas manifestaciones contra la guerra en Vietnam. Los manifestantes rememoran los nombres de los soldados norteamericanos muertos en Vietnam.
100	477	22/12/1969	JOVENES NORTEAMERICANOS EN LA ZAFRA DE LOS 10 MILLONES: En demostración de solidaridad con la Revolución Cubana,arriban a Cuba 216 jóvenes norteamericanos para participar en la zafra de los 10 millones. Llegada. Incorporación al corte. Encuentro en el campamento "Venceremos" con combatientes vietnamitas.
101	478	29/12/1969	FIDEL CASTRO Y RESIDENTES VIETNAMITAS CORTAN CAÑA JUNTO A LA BRIGADA DE CORTADORES COMBATIENTES: Invitados por el Comandante Fidel Castro, los vietnamitas del norte y del sur residentes en Cuba, así como la Brigada de Cortadores Combatientes, se reúnen en los cortes de caña donde desarrollan una jornada de trabajo para conmemorar el IX aniversario de la creación del F.N.L. de Vietnam del Sur. Imágenes del Comandante Fidel Castro con los norteamericanos de la brigada "Venceremos", en el cañaverall.
102	479	06/01/1970	FIDEL Y ESTUDIANTES VIETNAMITAS EN EL CORTE DE CAÑA: (4:11 min) En saludo al XI aniversario de la Revolución cubana los estudiantes vietnamitas residentes en Cuba junto al Comandante Fidel Castro cortan caña como aporte a la Zafra de los 10 Millones.
103	481	16/01/1970	LA FABRICA DE CEMENTO "HAIPHONG" REANUDA SU PRODUCCION: (1:24 min) Después de bombardeada y virtualmente destruída por los aviones norteamericanos en 1968, la fábrica de cemento "Haiphong", de la ciudad portuaria más importante del norte de Vietnam, reanuda su producción.
104	483	02/02/1970	LLEGADA DE SPIRO AGNEW A AUSTRALIA: (3 min) Llegada del Vice-presidente norteamericano a Camberra donde es recibido por el pueblo con una manifestación de protesta.



#	Ed.	Estréia	Sinopse
105	489	16/03/1970	PROTESTAS EN CHICAGO: (1:29 min) En Chicago miles de personas se concentran frente al edificio que juzgó y condenó a siete dirigentes de la campaña contra la guerra de Vietnam.
106	491	30/03/1970	BRIGADA "VENCEREMOS" ALCANZA EL SEGUNDO MILLON DE ARROBAS: (4:29 min) La brigada "Venceremos" compuesta por jóvenes norteamericanos y puertorriqueños alcanza el segundo millón de arrobas de caña cortadas.
107	498	22/06/1970	PROTESTAS DE ESTUDIANTES EN SAIGON: (0:54 segs) Manifestación estudiantil en protesta por el arresto a sus dirigentes. Represión policial.
108	499	29/06/1970	MARCHA EN WASHINGTON: (3 min) Marchas y protestas por parte del pueblo que se opone a la guerra.
109	514	10/12/1970	NUEVOS BOMBARDEOS CONTRA LA REPUBLICA DEMOCRATICA DE VIETNAM: (2 min) Con el pretexto de rescatar a sus pilotos prisioneros, la aviación norteamericana desató un bombardeo masivo contra ocho provincias de Vietnam del Norte, después de haber sido suspendidos los mismos en enero de 1968 por el entonces Presidente Jonhson.
110	521	15/04/1971	LA ESTAMPIDA (SOBRE LA INVASION A LAOS): Con el objeto de cortar importantes vías de abastecimiento de las Fuerzas Armadas de Liberación, es llevada a cabo una invasión a Laos por fuerzas norteamericanas y saigonesas, las que fueron alternativamente liquidadas por los patriotas.
111	522	27/05/1971	EL DRAMA DE NIXON: Reportaje sobre la invasión norteamericano-saigonesa a Laos y la protesta en Washington del pueblo norteamericano contra la guerra en Indochina.
112	524	12/08/1971	XVIII ANIVERSARIO DEL 26 DE JULIO: Concentración en la Plaza de la Revolución "José Martí" en conmemoración del XVIII aniversario del asalto al cuartel Moncada. Resume el acto el Comandante Fidel Castro.
113	547	02/03/1972	BOMBARDEOS A VIETNAM: (3:25 min) En contradicción con las promesas hechas a su pueblo y con su discurso pronunciado en Pekín, el gobierno de Richard Nixon continúa bombardeando al pueblo de Vietnam.
114	554	27/04/1972	SOLIDARIDAD CON VIETNAM: (3:14 min) Acto de solidaridad con el pueblo vietnamita frente a la embajada de la República Democrática de Vietnam.
115	557	18/05/1972	FIDEL EN GUINEA Y ARGELIA: (8:59 min) El Comandante Fidel Castro y la delegación de alto nivel que lo acompaña, llegan a Guinea y Argelia donde son recibidos por los presidentes de ambos países.
116	559 *	01/06/1972	III SIMPOSIO CONTRA EL GENOCIDIO YANQUI EN VIETNAM: (4:36 min) En Santiago de Cuba se celebró el III Simposio contra el genocidio yanqui en Vietnam y su extensión a LAOS y Cambodia.
117	562 *	22/06/1972	FIDEL EN POLONIA: Visita del Comandante Fidel Castro a Polonia. Es recibido por Edward Gierek, Primer Secretario del Partido Unificado de Polonia.

#	Ed.	Estréia	Sinopse
118	563	29/06/1972	ENTREVISTA A VETERANOS DE LA GUERRA EN VIETNAM: Entrevista del Noticiero ICAIC a cinco veteranos norteamericanos de la guerra de Vietnam que visitaron Cuba.
119	567	27/07/1972	LLEGADA DE NGUYEN THI BINH: Para participar en los festejos del 26 de Julio, llega a Cuba la delegación del gobierno de Vietnam del Sur, presidida por la Ministro de Relaciones Exteriores Nguyen Thi Binh. Es recibida por el Comandante Fidel Castro.
120	568	03/08/1972	XIX ANIVERSARIO DEL 26 DE JULIO: Acto masivo efectuado en la Plaza de la Revolución "José Martí" con motivo del XIX aniversario del asalto al cuartel Moncada. Pronuncia discurso el Comandante Fidel Castro.
121	571	24/08/1972	BOMBARDEOS A DIQUES DE VIETNAM: Edición dedicada a Vietnam como denuncia contra los bombardeos a los diques llevados a cabo por los Estados Unidos.
122	573	07/09/1972	DIA DE LOS DIQUES: (1:27 min) En la calle La Rampa el pueblo se congrega para patentizar una vez más su solidaridad con Vietnam y condenar el bombardeo a sus diques por parte de Estados Unidos.
123	576	28/09/1972	CONFERENCIA DE PRENSA DE PILOTOS YANQUIS: (0:28 segs) En Hanoi se efectúa una conferencia de prensa con cuatro pilotos yanquis cuyos aviones fueron derribados cuando atacaban a la República Democrática de Vietnam.
124	579	19/10/1972	DEMOSTRACIONES EN JAPON: (1:16 min) Grupo de manifestantes luchan por impedir la salida de camiones de una base norteamericana con material bélico destinado a Vietnam.
125	580	26/10/1972	CAMPAÑA ELECTORAL EN LOS ESTADOS UNIDOS: Noticiero dedicado a la campaña electoral de los dos candidatos a la presidencia de Estados Unidos: Richard Nixon y George McGovern.
126	581	03/11/1972	LA GUERRA DE VIETNAM: Noticiero dedicado a mostrar la agresión de Estados Unidos a Vietnam desde sus comienzos hasta la fecha.
127	589	04/01/1973	ANIVERSARIO 50 DE LA FUNDACION DE LA URSS: (8 min.) Velada en conmemoración del aniversario 50 de la fundación de la URSS. Hace uso de la palabra el Comandante Raúl Castro.
128	593	01/02/1973	FIRMA DE ACUERDOS DE PAZ EN VIETNAM (6:39 min) París: firma de acuerdos de Paz en Vietnam por los cancilleres Nguyen Thi Binh y Le duc Tho por la parte vietnamita y William Rogers, secretario de Estado norteamericano.

#	Ed.	Estréia	Sinopse
129	596	22/03/1973	<p>ANIVERSARIO DE LAS FALP (1:34 min) El 15 de febrero se cumplieron doce años de la unificación de las Fuerzas Armadas de Liberación de Vietnam del Sur.</p> <p>LLEGADA DE DELEGACION PERUANA (1:22 min) Delegación peruana presidida por Consuelo González de Velasco, que visitó círculos infantiles, hospitales, etc.</p> <p>FIRMA DE ACUERDO (1:52 min) Firman Cuba y Canadá y Cuba y Estados Unidos convenios sobre secuestros de naves aéreas, marítimas y otros delitos.</p> <p>PRISIONEROS DE GUERRA (1:39 min) Liberación de el primer grupo de prisioneros yanquis en Hanoi.</p>
130	602	05/04/1973	<p>EL JIGUE E IMIAS (2:21 min) Recibimiento popular a los 89 tripulantes de las motonaves "El Jigue e Imias", que durante un año permanecieron en le puerto de Haiphong, Vietnam, minado por la Marina de Guerra Norteamericana.</p>
131	624	13/09/1973	<p>DISCURSO PRONUNCIADO POR FIDEL CASTRO EN LA IV CONFERENCIA DE PAISES NO ALINEADOS: (5:43 min) El Primer Ministro del gobierno revolucionario Fidel Castro, parte por vía aérea hacia Argelia, donde participará en la IV Conferencia Cumbre de Países No Alineados. Escala técnica en Guinea, donde es recibido por Sekou Touré. Acto en su honor. Llegada a Argelia y escenas de la conferencia.</p>
132	626	27/09/1973	<p>FIDEL CASTRO EN VIETNAM DEL NORTE Y SUR: (4:45 min) De regreso de la IV Conferencia Cumbre de Países No Alineados, el comandante Fidel Castro visita la República Democrática de Vietnam y zonas liberadas de Vietnam del Sur.</p> <p>ANIVERSARIO DEL COMITE CUBANO DE SOLIDARIDAD CON LOS PUEBLOS DE VIET NAM, CAMBODIA Y LAOS: (3:46 min) Acto por el X aniversario del Comité Cubano de Solidaridad con Vietnam, Cambodia y Laos. Habla Melba Hernández.</p>
133	635	13/12/1973	<p>AYUDA YANKI A ISRAEL Y SAIGON: (2 min) Nuevos armamentos son entregados por Estados Unidos a Saigón e Israel. Bombardeos en las zonas liberadas de Vietnam del Sur.</p>
134	649	21/03/1974	<p>BRIGADA CONSTRUCTORA CUBANA EN VIETNAM: (1:30 min) Un grupo de miembros de la brigada constructora cubana "Ho Chi Minh", se encuentra ya trabajando en Vietnam.</p>
135	651	04/04/1974	<p>VISITA A CUBA DE PHAN VAN DONG EN CUBA: (20 min) Reportaje sobre la visita a Cuba de Phan Van Dong, miembro del Buró Político del Partido de los Trabajadores de Vietnam y primer ministro de esa república. 26 de marzo de 1974: concentración masiva de solidaridad con Vietnam en la Plaza de la Revolución "José Martí". Discursos del Comandante en Jefe Fidel Castro y de Pham Van Dong. Recorrido de ambos por Santiago de Cuba.</p>

#	Ed.	Estréia	Sinopse
136	654	25/04/1974	<p>CENTRO GENETICO EN VIETNAM: (1:15 min) Especialistas y técnicos cubanos trabajan en Vietnam para mejorar el desarrollo ganadero de ese país en el centro de Inseminación Artificial "Héroes del Moncada".</p> <p>BRIGADA HO CHI MINH: (1 min) Constructores cubanos pertenecientes a la brigada "Ho Chi Minh" ya se encuentran en Vietnam realizando las labores de ayuda de reconstrucción del país.</p>
137	667	25/07/1974	<p>VISITA EN CUBA NGUYEN THI DINH: Visita a Cuba de la heroína Nguyen Thi Dinh, Vice-comandante en jefe de las FAPL, presidenta de la Unión de Mujeres por la Liberación de Vietnam del Sur miembro del Presídium del Comité Central del FNL, invitada para los festejos conmemorativos del 26 de Julio, visita durante la cual fue condecorada con la orden "Playa Girón".</p>
138	668	01/08/1974	<p>XXI ANIVERSARIO DEL 26 DE JULIO: Acto central en conmemoración del XXI aniversario del ataque al cuartel Moncada, efectuado en la explanada frente al Estado Mayor del Ejército Central, en Matanzas. Pronuncia discurso el Comandante en Jefe Fidel Castro. Asiste la heroína sud-vietnamita, Nguyen Thi Dinh.</p>
139	670	15/08/1974	<p>ACTO CULTURAL EN HANOI: (2:42 min) Para conmemorar el XXI aniversario del asalto al cuartel Moncada, se celebró en Hanoi un espectáculo cultural al que asistieron los constructores cubanos del contingente Ho Chi Minh. Planos de: construcciones.</p> <p>CASO WATERGATE: (5:05 min) Reportaje sobre aspectos de la política norteamericana y, en especial, sobre el caso Watergate. Planos de: Richard Nixon en diversas actividades, también retrospectivas; Spiro Agnew y Gerard Ford.</p>
140	674	12/09/1974	<p>VAQUERIA EN VIETNAM: (2:35 min) Como saludo al XXIX aniversario de la independencia de la República Democrática de Vietnam, los constructores cubanos del contingente Ho Chi Minh, entregaron la primera obra, la vaquería de Moc Chau.</p>
141	681	31/10/1974	<p>CUBANOS EN VIETNAM (0:45 segs) Constructores cubanos y estudiantes y obreros vietnamitas realizan trabajo voluntario en la granja avícola de Luong Mi.</p> <p>BRIGADA CUBANO-VIETNAMITA (0:32 segs) La brigada "XIII Congreso" integrada por constructores cubanos y obreros vietnamitas, trabaja en el taller de equipos mecánicos, como parte de la ayuda que Cuba presta en la reconstrucción de Vietnam.</p> <p>PLANTA MECANICA EN HANOI: (0:23 segs) La planta mecánica de Hanoi, montada con ayuda de la URSS, tiene cerca de tres mil trabajadores de los cuales mil son mujeres.</p>

#	Ed.	Estréia	Sinopse
142	687	12/12/1974	DIA DEL CONSTRUCTOR: (6:50 min) En la escuela Formadora de Mestros Primarios "Salvador Allende", fue celebrado el acto central por el Día del Constructor en el que hizo el resumen el Comandante en Jefe Fidel Castro.
143	696	13/02/1975	RECONSTRUCCION DE VIETNAM: (2:48 min) 28 constructoras cubanas se han incorporado al contingente internacionalista "Ho Chi Minh" en la edificación del hotel "Victoria".
144	697	20/02/1975	ESCUELA DE BALLET EN HANOI: (1:36 min) Escuela de ballet (interiores); jóvenes ensayando; danza con abanicos. DISTURBIOS EN SAIGON: (93:55 min) Imágenes de disturbios políticos y represión policial en Saigón (piden el derrocamiento de Nguyen Van Thieu).
145	702	29/03/1975	REUNION DE NO ALINEADOS: 17 al 19 de marzo. Se efectúa en La Habana la III Reunión del Buró de Coordinación de los Países No Alineados. Pronuncia el discurso de apertura el canciller Raúl Roa. El Comandante en Jefe Fidel Castro clausura la reunión.
146	703	03/04/1975	VIETNAM: (2:49 min) Muestra retrospectiva de la intervención militar norteamericana en el sudeste asiático. Imágenes actuales sobre la situación popular y política que enfrenta el régimen de Van Thieu.
147	704	10/04/1975	VAQUERIAS EN VIETNAM: (1:04 min) En Moc Chau fueron entregadas diez vaquerías edificadas por cubanos del contingente internacionalista "Ho Chi Minh" que trabaja en la reconstrucción de Vietnam. AYUDA NORTEAMERICANA A SAIGON: (1:26 min) El gobierno de Estados Unidos envía al régimen de Saigón una cuantiosa ayuda en armas y equipos bélicos. Imágenes de presencia militar norteamericana en la ciudad. VIETNAM DEL SUR: (2 min) Imágenes de las actividades cotidianas en las zonas liberadas de Vietnam del Sur.
148	706	24/04/1975	VO THI THAN EN CUBA: (0:42 segs) Vo Thi Than, la heroína sudvietnamita, visita Cuba invitada por la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC). Imágenes de: Recibimiento en el aeropuerto por parte de Melba Hernández. Condecoración con la orden "Ana Betancourt" por Luis Orlando Domínguez, secretario general de la UJC. En la Federación de Mujeres Cubanas (FMC) con Celia Sánchez y Vilma Espín. VIETNAM DEL SUR: (0:39 segs) Ofensiva del Frente de Liberación Nacional en Vietnam del Sur.

#	Ed.	Estréia	Sinopse
149	707	29/04/1975	<p>AYUDA A VIETNAM: (1:15 min) Como otro aporte a la reconstrucción de Vietnam le son entregados simbólicamente al embajador de la República Democrática de Vietnam, muebles y piezas construidos en Cuba, para el hotel "Victoria" de Hanoi. En el Valle de Moc Chau, constructores cubanos terminan la granja avícola de Long My.</p> <p>SE RETIRA ESTADOS UNIDOS DE VIETNAM: (1:19 min) Ante la inminente derrota frente a las Fuerzas Armadas de Liberación, el gobierno de Estados Unidos inicia la evacuación de todo su personal y de sus títeres en Vietnam del Sur.</p>
150	708	08/05/1975	<p>FIN DE LA AGRESION NORTEAMERICANA A VIETNAM: (1:18 min) Radiofotos que recogen los últimos instantes de la agresión yanqui a Vietnam del Sur. Imágenes de: Henry Kissinger, Secretario de Estado norteamericano con el embajador norteamericano. Kissinger y el presidente de los Estados Unidos, Gerald Ford. Retirada en helicópteros.</p> <p>VO THI THAN: (0:55 segs) Vo Thi Than, heroína sudvietnamita, conoce la noticia del triunfo de su pueblo durante su estancia en Cuba. Vo Thi Than y Vilma Espín en la sede de la Federación de Mujeres Cubanas (FMC).</p> <p>EMBAJADA DEL GPR DE VIETNAM: (0:42 segs) El Comandante en Jefe Fidel Castro, el presidente de Cuba Osvaldo Dorticós y el General de División Raúl Castro, acuden a la embajada del Gobierno Revolucionario Popular de Vietnam del Sur con motivo del triunfo de la causa vietnamita.</p> <p>PRIMERO DE MAYO: (3:56 min) Desfile en la Plaza de la Revolución "José Martí" por el Día Internacional de los Trabajadores. Preside el acto el Comandante en Jefe Fidel Castro.</p> <p>LIBERADA DA NANG: (3:16 min) Imágenes de la ciudad de Da Nang, que fuera bastión yanqui en Vietnam del Sur.</p>
151	709	15/05/1975	VICTORIA SOBRE EL FASCISMO: 8 de mayo. Resume el Comandante en Jefe Fidel Castro el acto central conmemorativo por el XXX aniversario de la victoria sobre el fascismo, efectuado en el teatro "Lázaro Peña".
152	712	05/06/1975	GOBIERNO REVOLUCIONARIO POPULAR DE VIETNAM DEL SUR: Reportaje retrospectivo sobre la lucha de Vietnam contra la agresión norteamericana, como homenaje por el VI aniversario de la creación del Gobierno Revolucionario Popular de Vietnam del Sur y su victoria definitiva sobre el enemigo.
153	721	07/08/1975	AYUDA CUBANA A VIETNAM: (2:03 min) El 26 de julio fue entregado al gobierno nortvietnamita el hotel "Victoria", edificado por los integrantes del contingente de constructores cubanos "Ho Chi Minh". Planos de: el hotel; Pham Van Dong, primer ministro de la República Democrática de Vietnam recorriéndolo;

#	Ed.	Estréia	Sinopse
			contingente "Ho Chi Minh".
154	743	08/01/1976	30 ANIVERSARIO DE LA FUNDACION DE LA REPUBLICA DEMOCRATICA DE VIETNAM: (2:45 min) La embajada yanqui en Saigón es también un edificio abandonado; la lucha del pueblo de Vietnam formó parte de la lucha de liberación de todos los pueblos del mundo. Imágenes del General de División y segundo secretario del Partido, Raúl Castro, y el General de Ejército Vo Nguyen Giap. Mausoleo de Ho Chi Minh en Vietnam. El General de Ejército Vo Nguyen Giap pasa revista a las tropas de su país. Diferentes planos del desfile militar.
155	768	01/07/1976	REUNIFICADO VIETNAM: (2:33 min) Por unanimidad, la Asamblea Nacional Conjunta de Vietnam, decidió nominar al país República Socialista de Vietnam y adoptar la bandera, escudo e himno del Norte, así como la capital en Hanoi.
156	879	15/08/1978	ACTITUD AGRESIVA DE CHINA CONTRA VIETNAM: Tras la victoria total y definitiva que se alcanza en 1975, el pueblo vietnamita se enfrenta ahora a las agresiones de China.
157	906	20/02/1979	VIETNAM: (1:15 min) Las fuerzas armadas vietnamitas asestan fuertes golpes a los agresores chinos, quienes el 17 de febrero, iniciaron una guerra de agresión contra Vietnam.
158	907	28/02/1979	EL GRAN SALTO AL VACIO: Exterminio del pueblo kampucheano por el régimen fascista de los dictadores Pol Pot-Ieng Sary, apoyados por China y el imperialismo yanqui. Derrota de este régimen por las fuerzas patrióticas de Kampuchea y denuncia de la invasión China a Vietnam.
159	908	07/03/1979	AGRESION CHINA A VIETNAM: (4:40 min) Respuesta militar del pueblo vietnamita que ha convertido la aventura militar de los chinos en una victoria del Socialismo y del Movimiento Comunista Internacional. Imágenes: Exterminio de gorriones en Pekín (año '60). Tropas vietnamitas rechazando la agresión China. Escenas en Hanoi.
160	915	24/04/1979	DOMINGO ROJO PIONEROS: (3:40 min) Tres mil pioneros participan en el impuse a las obras de su Palacio Central, en el Parque Lenin, con motivo del Domingo Rojo en solidaridad con los niños vietnamitas.
161	980	07/08/1980	ICR Y EL SISTEMA INTERSPUTNIK: Reportaje sobre el ICR y el sistema Intersputnik. Olimpiada '80. Sexta tripulación del Programa Intercosmos (cosmotauta vietnamita Pham Tuan).
162	103 2	31/07/1981	XXVIII ANIVERSARIO: Celébrase acto central por el XXVIII aniversario del asalto al cuartel Moncada, en la Provincia de Las Tunas. Pronuncia discurso el Comandante en Jefe Fidel Castro. Fidel declara que comparte la convicción del pueblo de que las plagas que han azotado a nuestro país, especialmente el dengue hemorrágico, pueden haber sido introducidas en nuestro país por la CIA.

#	Ed.	Estréia	Sinopse
163	104 9	29/11/1981	SOLIDARIDAD CON INDOCHINA: 19 de noviembre. Se celebra el seminario de solidaridad con de Vietnam, Lao y Kampuchea, organizado por la OSPAAAL en el Palacio de las Convenciones.
164	109 6	23/10/1982	VISITA DE TRUONG-CHINH: Reportaje sobre la visita a Cuba del compañero Troung-Chinh, miembro del Buró Político del Partido Comunista de Vietnam y presidente del Consejo de Estado de la República Socialista de Vietnam. Es recibido en el aeropuerto "José Martí", por el Comandante en Jefe Fidel Castro.
165	116 9	24/03/1984	DOS ROSTROS Y UNA SOLA IMAGEN: El Noticiero ICAIC rinde homenaje al XXV aniversario del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y el XXV aniversario de la Casa de las Américas.
166	143 7	05/05/1989	VISITA DE NGUYEN VAN LINH: Visita a Cuba por espacio de varios días, el secretario general del Comité Central del Partido Comunista de Viet-Nam, Nguyen Van Linh, el cual recorrió diversos centros de interés y fue condecorado en el Palacio de la Revolución con la Orden "José Martí".