

Noticiero ICAIC: um olhar cubano experimental e performático sobre as ditaduras latino-americanas

Camila Areas*

Resumo: Os arquivos do cinejornal Noticiero ICAIC latinoamericano reemergem hoje no espaço público, revelando um ponto de vista cubano sobre os golpes militares na América Latina. Dentro de uma abordagem semiótica, o artigo analisa a transformação da narrativa fílmica cubana a partir dos golpes de Estado latino-americanos e interroga a dimensão performativa da linguagem experimental que constitui a marca estética do Noticiero.

Palavras-chave: Noticiero ICAIC latinoamericano; linguagem experimental; performatividade; história; arte; política.

Resumen: Los archivos del noticiario cinematográfico Noticiero ICAIC latinoamericano reemergen hoy en el espacio público, revelando un punto de vista cubano sobre los golpes militares de América Latina. Este artículo analiza, dentro de un abordaje semiótico, la transformación de la narrativa fílmica cubana a partir de los golpes de Estado latinoamericanos, y cuestiona la dimensión performativa del lenguaje experimental que constituye la marca estética del Noticiero.

Palabras clave: Noticiero ICAIC latinoamericano; lenguaje experimental; performatividad; historia; arte; política.

Abstract: The archives of Latin American Noticiero ICAIC reemerges today in the public space, revealing a Cuban point of view over the military coups in Latin America. From a semiotic approach, the article analyzes the transformation of the Cuban film narrative within the rise of Latin American coups d'État and calls into question the performative dimension of the experimental language that constitutes the aesthetic brand of Noticiero.

Keywords: Latin American Noticiero ICAIC; experimental language; performativity; history; art; politics.

Résumé : Les archives d'actualités cinématographiques Noticiero ICAIC latinoamericano re-émergent aujourd'hui dans l'espace public, révélant un point de vue cubain sur les coups militaires en Amérique Latine. Dans une approche sémiotique, l'article analyse la transformation du récit filmique cubain à partir des coups d'Etat latino-américains et interroge la dimension performative du langage expérimental qui constitue la marque esthétique du Noticiero.

Mots-clés : Noticiero ICAIC latinoamericano ; langage expérimental ; performativité ; histoire ; art ; politique.

* Universidade Católica Portuguesa – UCP, Centro de Estudos da Comunicação e da Cultura – CECC-UCP. Bolsista pós-doutoral vinculada à Inathèque – INA/Paris. 1649-023 Lisboa, Portugal. E-mail: cc.areas@gmail.com

Submissão do artigo: 15 de março de 2019. Notificação de aceitação: 20 de maio de 2019.

Introdução

Depois de 30 anos de esquecimento, os arquivos do cinejornal cubano *Noticiero ICAIC Latinoamericano* recentemente restaurados pelo Instituto Nacional do Audiovisual francês (INA),¹ reemergem hoje no espaço público internacional e revelam um olhar cubano sobre a história dos golpes de Estado da América Latina, num contexto em que as imagens do passado se fundem com o presente. Os retratos íntimos de Che Guevara e Salvador Allende, as homenagens a Getúlio Vargas, os discursos de Jânio Quadros, João Goulart e Leonel Brizola em apoio à revolução cubana, assim como os planos-sequência de violência, repressão e resistência que marcaram os “anos de chumbo” do subcontinente constituem alguns dos fragmentos da memória cine-documental cubana eternizada nos negativos do *Noticiero* e ainda hoje pouco conhecida do público latino-americano.

Neste ano de 2019, o cinejornal volta às telas do cinema cubano no momento em que Cuba festeja os 60 anos do triunfo da Revolução, da criação do Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) e o centenário de Santiago Álvarez que dirigiu o *Noticiero* por 30 anos. Em Havana, os espectadores descrevem realidades distantes no tempo, mas próximas na memória afetiva. Se a produção e a cultura cinematográfica nacional perderam força desde o fim da URSS, os arquivos do *Noticiero* não perderam sua força documental e cine-jornalística no que toca à cartografia política regional. Neste mesmo ano de 2019, um cenário similar ao capturado pelas lentes do *Noticiero* se consolida na América Latina, com o retorno das forças (ultra)direitistas, mais ou menos militarizadas, ao poder. Neste contexto, as centenas de edições do cinejornal cubano ganham uma visibilidade e importância acrescidas, nos interrogando sobre as novas condições de circulação dos arquivos do *Noticiero* na América Latina.

Do ponto de vista desta história política regional, o período de produção de *Noticiero ICAIC Latinoamericano* é muito significativo: é precisamente entre 1960 e 1990 que os regimes ditatoriais se consolidam em países-chaves da região, tais como Brasil (1964-1985), Bolívia (1964-1982), Chile (1973-1990), Uruguai (1973-1985) e Argentina (1966-1973 e 1976-1983). Os arquivos do *Noticiero* se mostram assim um material raro e importante para a pesquisa científica posto que este foi produzido num período marcado pela censura das produções midiáticas contrárias ao discurso militar dominante oficial. Pode-

¹ Produzidos pelos cineastas do ICAIC entre 1960-1990, as películas do cinejornal cubano se encontravam em estado de oxidação em Havana quando, em 2009, a UNESCO reconhece seu valor patrimonial. Neste momento, os arquivos partem rumo à França para serem restaurados e digitalizados no Instituto Nacional do Audiovisual (INA). Pelos próximos 5 anos, são 4 lotes e mais de 1.400 películas que atravessam o Atlântico e voltam à Cuba digitalizadas.

mos assim considerar que a possibilidade de trabalhar sobre esses arquivos,² 50 anos depois dos golpes de Estado nos países mencionados, constitui uma oportunidade singular para reconhecer a existência de outra história latino-americana, narrada desde o ponto de vista revolucionário cubano.

Problemática e hipóteses de estudo

Com base nestas considerações de ordem histórica e sociopolítica, no presente artigo, tratamos um corpus inexplorado dos arquivos do *Noticiero*: todas as emissões que constituem a cobertura cine-jornalística cubana sobre a história dos golpes de Estado dos cinco países mencionados. A partir de uma abordagem de análise semiótica, visamos sobretudo demonstrar como os golpes transformam a narrativa fílmica do *Noticiero* na cobertura das atualidades regionais. Em seguida, estudamos com mais atenção a linguagem experimental que constitui a marca estética do cinejornal cubano a fim de tornar inteligível, e interrogar, sua dimensão “performativa”. Assim, na primeira parte do artigo, tratamos o *Noticiero* como um “documento histórico” e na segunda como, “agente da História” (Ferro, 1993: 19-23) com o objetivo de explorar as articulações entre arte e política que se expressam na produção cine-jornalística cubana.

Cinejornal revolucionário, internacionalista e crítico, o *Noticiero* foi definido pelo seu diretor, Santiago Álvarez, como uma “arma de combate”, um meio de “contrainformação, de agitação e de propaganda em favor da liberação dos países do Terceiro Mundo” (Amiot-Guillouet, 2008, Aray 1983). Por sua vez, Alfredo Guevara, diretor do ICAIC e idealizador do cinejornal, explicou que o “*Noticiero* conserva sua originalidade formal e coerência militante, como instrumento de educação política”, funcionando “ao mesmo tempo, como território da épica e da análise, da participação e da crítica” (*apud.* Diaz, 2012: 12). Como, então, pensar a cobertura cine-jornalística regional do *Noticiero* em termos de um *antes* e um *depois* do contexto ditatorial que chamamos os “anos de chumbo” na América Latina?

Para responder a tal problemática de estudo, trabalhamos com duas hipóteses principais: (1) a cobertura das atualidades latino-americanas entre 1960 e 1990 produzida pelo *Noticiero* constituiu uma contra-narrativa visando denunciar e reescrever a história dos golpes de Estado regionais em curso; (2) a singularidade e força da crítica cine-jornalística cubana se deve à “performatividade” da linguagem experimental utilizada. A partir da imbricação destas hipóteses de trabalho, buscaremos demonstrar que a experimentação estética

² O presente artigo é oriundo de uma pesquisa pós-doutoral em curso, desenvolvida no âmbito de uma bolsa de estudo do *Institut National de l’Audiovisuel* (INA), na França.

(visual e sonora) pode ser entendida como um veículo semiótico da ação revolucionária, artística e política. A este propósito, Santiago Álvarez, que descrevia se sentir “mais jornalista do que cineasta e mais revolucionário do que jornalista” ressalta assim: “quando falo de política, incluo também uma cultura universal, histórica, plástica e estética” (Aray, 1983: 10, 90).

Corpus e metodologia de análise

A produção do cinejornal cubano começa em junho de 1960, um ano depois da criação do ICAIC,³ que por sua vez, foi inaugurado apenas três meses após o triunfo da do processo revolucionário (1953-1959). Entre as datas de estréia (06/06/60) e de término (07/07/90) do cinejornal, contabilizamos um total de 1.492 edições do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* gravadas em 35mm, com som ótico, hoje restauradas pelo INA. Os cinejornais semanais tratam, durante 9 ou 18/20 minutos, atualidades multitemáticas ou números especiais monotemáticos no campo da política, da educação, do esporte, da cultura, do cinema e da indústria.

De todo esse material cinematográfico de mais de 15 mil minutos, são apenas os programas que tratam diretamente das atualidades no Brasil, Bolívia, Chile, Uruguai, Argentina que compõem nosso corpus de estudo.⁴ Para cada um dos países estudados, criamos dois subcorpus de emissões correspondendo à cobertura nos períodos *anterior* e *posterior* aos golpes de Estado instaurados nos anos de 1964, 1973 e 1976 respectivamente nestes países. O material de estudo assim constituído integra 69 transmissões: 21 no Brasil, 8 na Bolívia, 24 no Chile, 9 no Uruguai e 8 na Argentina.

Para tratar este corpus segundo uma abordagem de análise semiótica, nos baseamos, por um lado, nos trabalhos metodológicos desenvolvidos no campo da narratologia cinematográfica/jornalística/mediática (R. Barthes, U. Eco, M.

³ O *Noticiero* carrega a marca de fábrica de seu lugar de produção, o ICAIC. Criado logo após a revolução sob a insistência de Alfredo Guevara, amigo próximo de Fidel Castro, o ICAIC era certamente um lugar de propaganda cinematográfica do regime, mas também um lugar de produção crítica graças ao seu prestígio e papel sociopolítico no processo revolucionário. Os cineastas do ICAIC – todos funcionários do Estado e alguns membros do partido comunista – reivindicam ainda hoje uma « crítica social e humanista » ao serviço da « arte política ». O *Noticiero* não escapa à regra: durante seus 30 anos de existência, o cinejornal promovia sobretudo as benfeitorias da revolução mas, por vezes, também revelava o mau funcionamento do regime. Quando uma estréia do *Noticiero* tocava o alarme da censura, Alfredo Guevara ligava diretamente para Fidel Castro para defender a liberdade crítica do instituto como uma condição *sine qua non* da produção artística. Ler mais sobre o ICAIC, cinema cubana e revolução em: Del Valle Dávila 2015, Villaça 2010, Paranaguá 1990, Berthier e Lamore 2006, Amiot-Guillouet 2008.

⁴ A escolha desses estudos de caso se justifica por dois motivos: (1) a importância quantitativa da cobertura realizada sobre esses países, apresentados pelo *Noticiero* como os mais repressivos e autoritários da época, 2) o fato de que os regimes militares nos países mencionados se iniciam e se concluem dentro do limite temporal estabelecido para a pesquisa (1960-1990).

Lits, R. Amossy, C. Kerbrat-Orecchioni) e da pragmática da linguagem (J. Austin, C.S. Peirce, J. Arquembourg) a fim de analisar os elementos discursivos, visuais e técnicos que configuram a linguagem experimental cubana e sua dimensão performática. Por outro lado, nos apoiamos sobre alguns teóricos da área da Comunicação, do Cinema, da Filosofia e da História (S. Eisenstein, J. L. Godard, B. Brecht, G. Deleuze, J. Aumont, M. Ferro), permitindo colocar em perspectiva e aprofundar as análises desenvolvidas. O estudo assim construído se pauta igualmente nos trabalhos de referência realizados sobre o *Noticiero* e o ICAIC (E. Aray, M. Díaz I. Del Valle Dávila, J. Amiot-Guilouet) e nas entrevistas que tivemos oportunidade de realizar, em janeiro deste ano no ICAIC, com 11 cineastas que trabalharam na produção do *Noticiero* (Raúl Pérez Ureta, Julio E. Simoneau Martinez, Manuel Pérez Paredes, Rebeca Chávez, Jorge Luis Sánchez, Raúl Rodríguez, Daniel Diez Castrillo, Jerónimo Labrada Hernández).

Um *Noticiero* feito *pela e para América Latina*

O estudo semiótico da agenda cine-jornalística do *Noticiero* (figura 1) nos conduz primeiramente a ressaltar que sua produção é determinada pelo contexto internacional de Guerra Fria que leva os cineastas do ICAIC a dedicarem-se especialmente à cobertura das atualidades no campo soviético (URSS e países satélites), na América Latina e as guerras pós-coloniais africanas (sobretudo Argélia e Congo). Observamos igualmente que a cobertura dos eventos latino-americanos sempre precede as atualidades internacionais na ordem da montagem. As atualidades dos países estudados aparecem antes dos créditos do programa, numa espécie de prólogo à edição semanal. Nos casos mais emblemáticos, as atualidades regionais se fundem com as cartelas de apresentação do programa, como na edição especial de 12/08/1968 dedicada à publicação internacional dos diários de Che Guevara que foi oficialmente delegada à Cuba pela diplomacia boliviana.



Figura 1

Estas observações iniciais apontam para a existência de uma hierarquia da informação onde prevalece o interesse pela cobertura regional. De fato, como ilustram os produtores do *Noticiero* que entrevistamos, o interesse primeiro

pelas atualidades regionais foi estabelecido desde 1960 porque o objetivo do *Noticiero* era registrar a revolução em curso inspirada pelas figuras heróicas de libertação regional, como José Martí e Emiliano Zapata. O que motivou a estréia do *Noticiero* nos telões, dia 6 de junho de 1960, foi justamente a grande turnê do Presidente Osvaldo Dorticós pela América Latina. “Foi uma estréia que entrou para a História”⁵, descreve Jerónimo Labrada, que trabalhou como técnico de som do *Noticiero* e hoje dirige a Escola de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. De fato, esta seria a primeira e última visita de um chefe de Estado cubano em muitos países vizinhos antes do embargo norte-americano e da censura dos regimes militares consolidados nesta década. A dimensão latino-americanista do cinejornal cubano se inscreve numa perspectiva internacionalista mais ampla assim descrita por Alfredo Guevara: “Não se trata de um noticiário apenas para Cuba, a Revolução cubana é internacionalista, solidária e um já veremos como tudo se conectará. (...) O internacionalismo do *Noticiero* não foi só para a América Latina foi terceiro-mundista também” (*apud.* Díaz, 2012: 56,57).

A análise quantitativa de nosso subcorpus de estudo mostra que a cobertura dos anos que precedem os golpes de Estado – tratando então dos regimes populares (socialistas, comunistas, nacionalistas, antiimperialistas, revolucionários) que chegaram ao poder nos anos 1960 e 1970 – é muito mais importante do que a cobertura realizada a partir dos golpes de Estado. Do ponto de vista da narratologia fílmica, nota-se um movimento *em crescendo* que se intensifica no momento dos golpes, com a multiplicação de emissões e uma consequente extensão da narrativa fílmica. Em seguida, a cobertura se reduz com uma rarefação da cobertura durante os “anos de chumbo” que equivale a uma compressão da macro-narrativa fílmica.

A título ilustrativo (gráfico1) e para mencionar apenas os casos mais emblemáticos, constatamos na cobertura do Chile uma regularidade da produção no período pré-golpe (média de 1 emissão por ano) que contrasta com a intensidade da produção no momento da irrupção do golpe de Estado (média de 4 emissões por ano) e a rarefação da cobertura a partir de 1974. Chegamos a números semelhantes no caso do Brasil – com 16 transmissões entre 1961-1965 e apenas 4, entre 1965-1978 – e no caso do Uruguai – com 9 transmissões entre 1962-1972 e somente 1 transmitida em 1973.

⁵ Entrevista com a autora. Tradução livre.

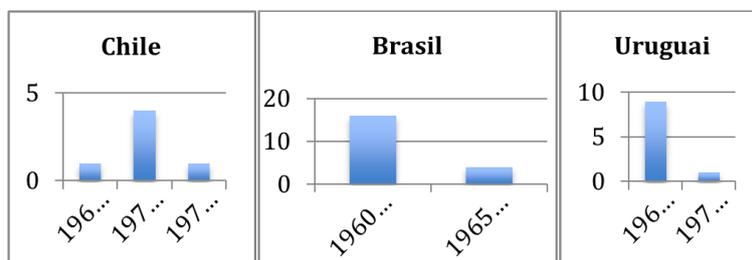


Gráfico 1

Tais constatações permitem concluir que, da mesma forma que na cobertura do noticiário internacional, o *Noticiero* foca os países do bloco comunista ou aqueles atacados pelos Estados Unidos, a atualidade latino-americana é privilegiada no contexto dos líderes socialistas e/ou antiimperialistas regionais que se mostram solidários à revolução e à soberania de Cuba. Em contraste, quando os países da região entram no período militar, eles desaparecem da agenda do *Noticiero*. Durante os “anos de chumbo” na América Latina, os cineastas do ICAIC se limitam a realizar emissões esporádicas – uma vez a cada dois ou três anos – que apresentam o balanço desastroso dos regimes ditatoriais e da influência nefasta dos Estados Unidos na região.

Estes primeiros elementos de análise quantitativa vêm, portanto, confirmar nossa problemática geral de estudo, indicando uma mudança significativa na cobertura da atualidade latino-americana *antes e depois* dos golpes de Estado. Estas constatações se reforçam quando analisamos a matéria fílmica (discursos, imagens, narração, banda sonora, fotografia, enquadramento, edição) que configura a narrativa fílmica do *Noticiero*.

Quando os golpes de Estado transformam a narrativa fílmica sobre a América Latina

No período que antecede os golpes de Estado, observamos que os governos populares no poder – encarnados nas figuras emblemáticas do chileno Salvador Allende e do brasileiro João Goulart – são apresentados como “amigos” ou “irmãos” de Cuba, ou seja, aliados políticos e ideológicos na luta antiimperialista. A narrativa cubana enfatiza claramente o apoio e a satisfação do povo latino-americano frente aos avanços de tais governos (nacionalização de multinacionais, redistribuição de riqueza, reforma agrária, alfabetização etc.). A partir deste “ponto de vista” (Aumont, 1983) histórico, constrói-se um sistema que opõe dois personagens coletivos: de um lado, uma figura unificadora englobando os governantes e os “povos” e, de outro lado, a figura única do

inimigo americano e seus “comparsas”. Observamos que ambos personagens coletivos funcionam como organizadores narrativos na medida em que, como descreve Marc Lits, “o percurso dos personagens constitui o fio condutor das ações e sustenta a transformação dos conteúdos (...), funcionando com o substrato necessário à construção das configurações semânticas” (Lits, 2008: 241).

De fato, este sistema de personagem se apóia sobre um campo discursivo binário, composto de qualificativos pejorativos ou melhorativos, opondo os atores “socialistas ou comunistas” aos “fascistas”, as situações de “soberania nacional” à “submissão norte-americana” e, enfim, a “revolução” ao “capitalismo”. Os termos aqui sublinhados constituem os “paradigmas axiológicos e ideológicos” (Kerbrat-Orecchioni, 2009: 86) da instância de narração do *Noticiero*. Este campo discursivo é indissociavelmente semântico (sentido) e retórico (argumentação) (Amossy, 2006: 29) e sua força ilocutória (performatividade) advém da partilha do mesmo sistema axiológico pelo público cubano (Kerbrat-Orecchioni, 2009: 91). Como descreve Umberto Eco, é justamente “quando o quadro actancial é investido de juízo de valor e que os papéis transmitem oposições axiológicas, que a fabula exhibe em filigrana sua ideologia” (Eco, 1995: 229).

No âmbito das imagens que dão corpo à fabula do período pré-golpe aqui analisado, constatamos uma estética jornalística clássica, tanto no concerne o enquadramento fotográfico (planos gerais e americanos), quanto o movimento de câmara e o ritmo da edição (ambos lentos). A propósito da trilha sonora, em sua globalidade muito limpa, constata-se a preponderância de músicas populares e folclóricas específicas a cada um dos países estudados. Verificamos assim que tal estética visual e sonora, similar à linguagem cine-jornalística hegemônica, sustenta a construção de retratos muito positivos, quase idílicos, destacando as riquezas naturais, culturais, econômicas e industriais dos cinco países estudados.

Em contraste, no período que sucede os golpes militares, estes retratos se transformam radicalmente. No caso dos cinco países estudados, a tomada de poder pelos generais constitui o ponto de inflexão da narrativa cine-jornalística do *Noticiero*. A partir deste marco, as emissões buscam tornar inteligível a distância que separa os novos regimes – designados como “fascistas”, “assassinos”, “gorilas” e “serviçais dos ianques” – e o povo que se tornou alvo da repressão. Aqui, o sistema de personagens é construído pela oposição entre a classe governante e o povo. Esta grelha de leitura “dialética” constrói retratos opostos no interior de cada um dos países estudados: de um lado, a representação da classe dirigente burguesa lucrando com as riquezas nacionais (petróleo, minério, fontes aquíferas etc.) e, de outro, um retrato sombrio do povo analfa-

beto e faminto ou desnutrido. Se a classe política é sempre apresentada como submissa à trama (com a única exceção dos líderes norte-americanos⁶), os povos de cada um dos países estudados são construídos como um personagem dinâmico que guia a trama narrativa ou é servido por esta.

A análise das imagens demonstra ainda que, na narrativa pós-golpe, os planos gerais são substituídos por primeiros planos que focalizam alguns rostos emblemáticos das populações nacionais: indígenas, habitantes de favelas ou periferias, moradores de rua. Herança da estética cinematográfica russa, tais enquadramentos fotográficos suscitam um tipo de investimento sensível da parte espectador semelhante à categoria das “imagens-afecção” descrita por Gilles Deleuze como uma superfície de significação e de identificação (Deleuze, 1983) sociopolítica, podendo ou não levar à ação contestatária. A análise discursiva (enunciativa, argumentativa, pragmática) dos paradigmas discursivos que caracterizam os personagens e suas ações torna inteligíveis as construções retóricas binárias descritas anteriormente que formam a base de um contrato de comunicação que o *Noticiero* estabelece com seu espectador. Esse contrato de leitura baseia-se não apenas no código narrativo (identificação-projeção com os personagens coletivos), mas também em códigos afetivos e culturais, segundo os quais os vínculos entre o espectador e esses personagens estão firmemente ancorados em valores políticos e ideológicos comuns.

Na cobertura do período pós-golpe, a estética visual ganha em conotação dramática, seja pela lentidão dos planos mostrando cenas de violência (massacres, torturas, humilhações), seja pela aceleração da montagem, seja pelo uso de imagens ficcionais, conceituais ou abstratas na cobertura cine-jornalística. No que toca a edição, constata-se a recorrência de metáforas e superposições de imagens que produzem um efeito de contraste visual carregado em argumentação. O trabalho de montagem busca criar um dialogar e um efeito de ressonância entre as diferentes sequências temáticas tratadas numa mesma edição do cine-jornal de maneira a reforçar a crítica e a denúncia cubanas.

A banda sonora reforça, por sua vez, a intensificação da narrativa, com colagens sobrepostas ou intercaladas de músicas, discursos e ruídos diversos (som de tiros, canhão, bomba, explosão etc.). Aqui, as canções de protesto se tornam particularmente importantes e são igualmente objeto de uma montagem dialética sonora. De um lado, as músicas de protesto acompanham as cenas de revoltas e manifestações populares. De outro, sons de percussão e tambor,

⁶ Nas emissões cobrindo as conferências da Organização dos Estados Americanos realizadas no Uruguai em 1962 e 1967, identificamos um paradigma argumentativo regular consistindo em valer-se da ironia e do humor para menosprezar a política, a postura, o discurso e, até mesmo, a vestimenta dos líderes norte-americanos. Tal modalidade enunciativa visa desconstruir a identificação do público para com esses personagens.

assim como extratos musicais do grupo de experimentação sonora do ICAIC acompanham as imagens de confronto e violência entre a população e as forças de ordem. No que concerne a instância de narração, nota-se a predominância de um ponto de vista onisciente (foco zero) e de uma modalidade discursiva de forte responsabilidade enunciativa.

Notamos assim que, na cobertura do período pós-golpes de Estado, a compressão da narrativa fílmica analisada acima de maneira quantitativa corresponde aqui a um processo de consolidação da experimentação estética que se inicia nos anos 60 mas ganha maturidade e se intensifica a partir dos 70. Isso se deve ao fato de que o controle da produção e circulação da informação instaurado pelos regimes ditatoriais acabou por transformar radicalmente as condições de produção do *Noticiero*, como será explicado a seguir. A partir dos golpes de Estado, a censura e a escassez das fontes de informação jornalísticas na América Latina levam os cineastas do ICAIC a investir mais do que nunca na experimentação e na criação artística. Apoiando-se na montagem dialética, na colagem audiovisual de diferentes materiais visuais e sonoros, assim como na articulação de fontes jornalísticas, cinematográficas, documentais e ficcionais, a experimentação que ganha corpo com os golpes de Estado se tornaria a principal marca estética e política do *Noticiero* (Del Valle Dávila 2015; Díaz, 2012; García-Espinosa 2009). Nos atardaremos na análise destes dois recursos semióticos – montagem dialética e linguagem experimental – em seguida.

Os elementos de análise desenvolvidos até aqui (tabela 1) permitem validar a relevância e o interesse da nossa problemática geral de pesquisa, consistindo em pensar e analisar a cobertura das atualidades regionais do *Noticiero* nos termos de um *antes* e um *depois* dos golpes de Estado na América Latina. O estudo semiótico dos arquivos do *Noticiero* demonstra que os golpes de Estado nos países latino-americanos funcionam como um verdadeiro ponto de inflexão da narrativa cine-jornalística cubana e de consolidação da ruptura estética experimentada durante os anos 60. Em cada um dos países estudados, os anos de estabelecimento dos regimes militares marcam o ponto a partir do qual mudam o agenciamento temporal da trama, o papel narrativo dos personagens, os paradigmas discursivos argumentativos e, finalmente, a dimensão experimental e a carga dramática da linguagem experimental visual (colagens e sobreposições imagens, velocidade de edição) e sonora (música e ruídos) utilizadas. Resumidos no quadro acima, tais elementos validam igualmente nossa primeira hipótese de trabalho, demonstrando que a transformação da narrativa cubana a partir dos anos 70 e 80 consolida uma estética experimental singular. Esta se caracteriza por uma linguagem híbrida, situada entre o telejornalismo e o cinema documental, e uma leitura dialética (visual e sonora) da atualidade

regional projetada nas telas do cinema. As marcas estéticas do *Noticiero* assim definidas nos convidam a analisar de maneira mais fina suas dimensões semióticas em função do contexto e das condições de produção das películas do *Noticiero*.

Tabela 1

	Antes	Depois
Discurso	<ul style="list-style-type: none"> – Narração com ponto de vista omnisciente (focalização zero). – Sistema de personagens: «dirigentes + povos» (aliados políticos/ideológicos) X «americanos + comparsas». 	<ul style="list-style-type: none"> – Forte responsabilidade discursiva. – Sistema de personagens: «dirigentes latinos (submetidos à intriga) x povo (dinâmico, capaz de mudar a intriga)»
Imagens	<ul style="list-style-type: none"> – Enquadramento: predominância de planos gerais/ de conjunto / americanos. – Movimento de câmera e ritmo da montagem lentos. 	<ul style="list-style-type: none"> – Fotomontagens e superposições/ colagens de imagens da atualidade, de arquivo, conceituais ou abstratas. – Muito zoom e primeiro plano (afecção) – Ritmo de montagem acelerado e inconstante. – Ressonância de temas sugere pontos de vista enunciativos e quadros normativos (julgamento).
Musica	<ul style="list-style-type: none"> – Canções populares folclóricas. – Trilha sonora limpa. 	<ul style="list-style-type: none"> – Canções de protesto. – Trilha sonora experimental com discursos, músicas e ruídos intercalados.
Análise global	Estética visual e sonora clássica constrói retratos próximos e idílicos dos países estudados.	Linguagem experimental, articulando fontes cinematográficas, documentais e ficcionais, constrói retratos críticos e distantes dos países estudados.

Quando a censura regional reforça a urgência de uma arte política: linguagem experimental

Na contramão do “ponto de vista” que configura a narrativa cine-jornalística cubana, a América Latina dos anos 70-80 se encontra unificada sob uma outra história comum: fascista. Neste momento, como aponta a análise narratológica desenvolvida acima, o *Noticiero* nos faz compreender que a Guerra Fria acontece no interior de cada um dos países estudados. Para significar tal fratura social, os realizadores do *Noticiero* se valem da montagem dialética, marca do

cinema soviético dos anos 1920, consistindo em evocar parcelas contraditórias da realidade para transformar sua percepção e significação. Referência de forte inspiração dos cineastas do ICAIC, o cineasta russo Serguei Eisenstein ressalta que “a montagem não é uma ideia expressa ou desenvolvida através de elementos sucessivos, mas uma ideia que se manifesta como o resultado do choque de dois elementos independentes um do outro (...) Ela assemelha-se ao produto e não à soma pois o resultado da justaposição sempre difere qualitativamente de cada um dos componentes considerados individualmente” (Amengual, 1980: 397).

Como ilustra esta reportagem (figura 2) sobre a situação pós-golpe na Bolívia, datando de 14/02/1974, a significação gerada pela montagem dialética sustenta uma crítica ideológica que é aqui reforçada pela enunciação do narrador: “enquanto os bancos lucram com as reservas de minério nacionais, o povo trabalha para garantir um custo de vida que não para de aumentar”. Inspirado pelos movimentos do realismo socialista russo e do neorealismo italiano, os produtores do *Noticiero* multiplicam os primeiros planos para reforçar o sofrimento do povo, cujo rosto indígena encarna aqui a vítima do “neocolonialismo” norte-americano.



Figura 2

Igualmente emblemática da montagem dialética que ganha corpo na narrativa do período pós-golpe, esta sequência sobre o Brasil (figura 3), datando de 07/03/1978, coloca em confrontação dois retratos nacionais. Aqui não é a instância de narração que guia a interpretação crítica, mas a banda sonora. A primeira sequência de imagens reproduzida abaixo emerge sob fundo de bossa nova e o narrador se limita a indicar: “esta é uma das caras do milagre brasileiro”. Quando passamos à segunda sequência de imagens, um samba de escola enredo *em crescendo* antecipa e dramatiza a enunciação do narrador:

“Brasil, 1978. Esta é a outra cara do milagre econômico brasileiro. Sua verdadeira cara. O imperialismo ianque tenta mostrar ao mundo uma imagem sofisticada do Brasil atual em troca do papel de polícia que desempenha este país no hemisfério”. A sequência total dura dois minutos e a narração se limita a introduzir e a concluir a narrativa com uma crítica ideológica que busca revelar o lado sombrio do “anos de chumbo” das ditaduras militares.

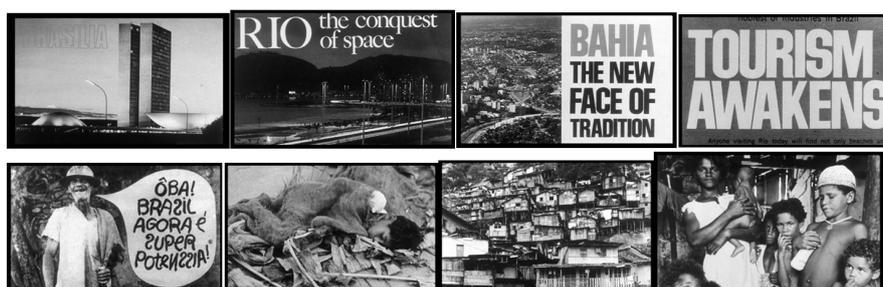


Figura 3

Estas sequências da Bolívia e do Brasil tornam inteligível uma dialética visual e sonora que é regularmente encontrada no corpus estudado e funciona como um agenciamento semiótico central da narrativa pós-golpe do *Noticiero*. Os retratos nacionais dialéticos assim construídos apresentam dimensões didáticas, dramáticas e, mesmo, “épicas” (Brecht *apud*. Didi-Huberman, 2009: 60). O efeito de “distanciamento” gerado pela justaposição de imagens e da banda sonora busca assim conscientizar o espectador quanto à existência de uma luta de classes interna a cada um dos países. Em suma, trata-se de “distanciar” para ver melhor, política e poeticamente. Como descreve Jean-Luc Godard, não se trata de “fazer um filme político”, mas de “fazer politicamente um filme” pois “fazer politicamente um filme pertence à concepção marxista e dialética do mundo. Fazer um filme político, pertence à concepção idealista e metafísica do mundo. São duas concepções do mundo antagônicas e opostas » (Godard *apud*. Brenez, 2006: 145)

Se a *nouvelle vague* que tem na figura de Jean-Luc Godard um dos seus principais expoentes, uma fonte de inspiração remarcável para os cineastas do ICAIC, Santiago Álvarez afirma que a edição visual e sonora do *Noticiero* não pode ser intelectualmente pré-concebida ou explicada como no caso do movimento francês.

A montagem da imagem e do som nasce de uma realidade diária de trabalho. Quando estou montando o *Noticiero*, não me pauto por estilo de nenhum tipo.

Se existe alguma semelhança ou coincidência (...) é pura casualidade. A necessidade me leva a buscar novas formas expressivas. O *Noticiero* tem um limite de 9 minutos semanais (...) que me obrigam a fazer uma montagem síntese. A necessidade me obrigou a utilizar fotos fixas (...) que podem ser animadas esplendidamente, funcionalmente em uma mesa de animação e ter o mesmo impacto ou o mesmo propósito que uma sequência filmada ao vivo. (...) Não sei teorizar sobre o que faço porque nunca tentei pensar se do trabalho que faço resultam determinadas formas estéticas ou expressivas. Se há alguma fórmula na montagem, não a busquei. (Aray, 1983: 92).

Esta argumentação, consistindo em explicar a estética experimental do *Noticiero* como um produto das condições de produção do cinejornal é repetida a unísono pelos cineastas do ICAIC. “Sempre tivemos que improvisar com o que tínhamos, quer dizer, nada”, resume Julio E. Simoneau Martinez.⁷ Os produtores do *Noticiero* apontam o bloqueio americano de 1962 e a censura dos regimes ditatoriais latino-americanos a partir dos anos 1970 como os principais fatores que explicam o isolamento – literal – da ilha. Neste contexto, a informação que chegava tinha apenas três fontes, explica Manuel Pérez Paredes: “primeiro, o único serviço da Reuteurs que assinávamos (BisNews), em seguida, os cineastas camaradas que vinham trazendo material jornalístico ou documental e, por fim, a lendaria parabólica gigante situada em Guanabo que captava as frequências radiofônicas de Miami que nos transformávamos em frequência audiovisual”.⁸ Tais dificuldades práticas fizeram assim emergir uma linguagem experimental singular, feita de colagens de materiais visuais e sonoros diversos, tais como: fotos e manchetes de jornais, cartelas/letreiros informativos e argumentativos, imagens televisivas e, enfim, músicas diversas utilizadas como guias narrativos. As entrevistas realizadas nos permitem assim ratificar uma ideia já presente no manifesto de Julio García Espinosa sobre “*Por un cine imperfecto*” (1996 [1970]). “Costumávamos brincar dizendo que Santiago era capaz de fazer um *Noticiero* documental a partir de uma revista e dois jornais, mas era a pura e dura verdade da nossa realidade”, afirma Raúl Rodríguez. Assim, como resultado das condições de produção cine-jornalística em tempos de embargo e censura, nascia uma forma de arte política, entre improvisação, criatividade e paixão revolucionária.

A sequência abaixo (figura 4), exibida em 12/08/68 na ocasião da publicação do diário do Che, inaugura esta estética experimental dentro de nosso corpus.

Pertencente à nova geração de cineastas que integram a equipe do *Noticiero* nos anos 1980, Jorge Luis Sánchez oferece uma análise suplementar

⁷ Entrevista com a autora. Tradução livre.

⁸ Entrevista com a autora. Tradução livre.



Figura 4

quando lembra que a linguagem experimental que se consolida nos anos 1960-1970 para contornar a censura é também um sinal da passagem do tempo. “No ICAIC, Santiago se consagra como um dos maiores cineastas cubanos e a nova geração que integra a produção do *Noticiero* traz vitalidade ao cinejornal mais visto do país”,⁹ ele afirma. O cineasta explica que a estética experimental do “cinema urgente” de Santiago Álvarez – experimentada em filmes como *Ciclón* (1963), *Now* (1965), *Hasta la victoria siempre* (1967), *Hanoi*, *Martes 13* (1967), *79 primaveras* (1969) – ganha força na cobertura das atualidades latino-americanas do período ditatorial porque “mais do que nunca, era preciso resistir, lutar e agir de maneira revolucionária”. Os golpes regionais funcionaram assim como um combustível da experimentação e da crítica, marcando o ponto culminante da estética experimental na cobertura regional. Como assinala Jorge Luis Sánchez, este era o momento de sobrepor imagens mediáticas e ficcionais, de colar músicas e ruídos diversos e, por fim, de acelerar o ritmo da edição. Fortalecida pela necessidade de driblar a censura e o controle da informação jornalística que circulava na América Latina, a estética experimental do *Noticiero* observada na narrativa “pós-golpe de Estado” é feita de fotomontagens de revistas, de planos filmados sobre televisões e de movimentos de câmara sobre jornais e revistas.

Tal recurso metafórico é observável na primeira sequência reproduzida abaixo sobre o Brasil (figura 5), datando de 20/04/1973. Observamos aqui a justaposição de fontes jornalísticas, televisivas e informativas (cartaz), com um forte efeito argumentativo. A filmagem da tela da televisão brasileira que gira no eixo inverte o sentido da imagem até a desconstrução figurativa de Carlos Lacerda. Notemos que no início da sequência, o narrador afirma “Aqui há um fascista, Carlos Lacerda, o governador do Estado da Guanabara trata de provocar o governo federal com a intenção de impedir a celebração do Congresso continental de solidariedade com Cuba”. Em seguida, a narração é intercalada com passagens da música “Canção do subdesenvolvido” de Carlos Lyra, criando assim um diálogo com a letra da música:

⁹ Entrevista com a autora. Tradução livre.

Mas data houve que se acabaram os tempos duros e sofridos pois um dia aqui chegaram os capitais dos países amigos, país amigo desenvolvido, país amigo do subdesenvolvido. (...) Com muita fé. Com muita fé (...) Faremos tudo o que meu mestre mandar? Faremos todos, Faremos todos. Começaram a nos vender e nos comprar, comprar borracha, vender pneu, comprar madeira, vender navio, pra nossa vela, vender pavio. Só mandaram o que sobrou de lá. Matéria plástica...



Figura 5

A emissão abaixo sobre o Chile (figura 6), datando do 05/07/73, torna visíveis e legíveis as condições de produção do *Noticiero* em tempos de intervenção militar. Esta sequência ilustra o primeiro ataque ao Palácio da Moneda (“Tanquetazo”) unicamente a partir de fotos de jornais, revistas e, curiosamente, um mapa do bairro presidencial com legendas em inglês. A escassez de imagens em movimento funciona aqui como um duplo signo. Signo indicial da iminência do golpe de Estado que resultaria, meses depois, na morte de Salvador Allende. Signo simbólico (emblema) de uma linguagem experimental que tem de contornar o escasso acesso às fontes de informação, sobretudo aquelas oriundas dos antigos regimes populares latino-americanos solidários a Cuba.



Figura 6

Nesta mesma data do ano de 1973, os militares também ganhavam terreno no Uruguai e a justaposição dos temas abordados na edição semanal do *Noticiero* sugere um ponto de vista enunciativo e um quadro normativo crítico dos golpes de Estado em curso. Se a montagem propõe assim uma ressonância dos eventos da atualidade regional, a narração é aqui o principal veículo que guia a interpretação:

Bordabery pretende conduzir o país ao fascismo. Curiosa casualidade, seu auto-golpe de Estado resultou estranhamente sincronizado com o estrondo fas-

cista no Chile. O fascismo não passará (...) Chile, Palácio da Moneda. No dia 29 de junho aproximadamente às 9h da manhã, 48 horas depois do golpe de Estado facistoide no Uruguai, um pequeno grupo blindado ataca o Palácio da Moneda, os defensores lutam duramente, a tentativa fascista é rechaçada e permanece distante do resto do país.

Crítica e denunciadora, esta narração é também investida de uma dimensão pragmática revolucionária ao afirmar que o fascismo é um fato isolado no Chile e, no final da sequência, reforçar a ideia de que a luta continua.

Quando a metalinguagem revela o sentido da História: a ação revolucionária

De fato, a análise do corpus de estudo permite afirmar que a narrativa cine-jornalística cubana não somente confere sentido à atualidade mas, sobretudo, busca agir sobre a realidade latino-americana. Neste ponto, alcançamos nossa segunda hipótese de pesquisa abordando a questão da “performatividade”¹⁰ da linguagem experimental que ganha corpo a partir dos anos 1970. Como ilustra Santiago Álvarez, “o jornalismo cinematográfico não é um gênero menor, nem um subgênero (...), é uma categoria própria e independente do cinema. A montagem permite que a notícia originalmente filmada, seja reelaborada, analisada e situada em seu contexto de produção, o que lhe confere maior alcance e uma permanência quase ilimitada” (Aray, 1983:10). A propósito do caráter “atemporal” do *Noticiero* aqui descrito, vale ressaltar que este é ao mesmo tempo um produto das condições de distribuição do cinejornal (semanal, este demorava um mês para circular em todo o país) e um elemento produtor e agente em busca de performatividade.

Como pensar a dimensão pragmática, ou seja, a capacidade de ação das imagens e discursos que configuram a narrativa comunista e revolucionária do *Noticiero*? De Christian Metz à Gilles Deleuze, a perspectiva semiótica de análise fílmica se consagrou à análise das relações do cinema como linguagem, pontua Jocelyne Arquembourg. “Mas de que linguagem falamos? Como as imagens e discursos significam? Como estes nos influenciam? Como nos comunicamos por meio de imagens e discursos? Como criamos sentido e interagimos por meio de imagens e discursos? Como as imagens operam?” (Arquembourg, 2010: 165). Se apoiando na teoria pragmática dos atos

¹⁰ Por “performatividade”, nos referimos à capacidade de ação extra-linguística dos discursos, em função da situação de comunicação e de certos critérios de eficácia (condições de eficácia), comumente estudados no campo da pragmática da linguagem ou na teoria dos atos de linguagem, cujos principais fundadores são John Austin e John Searle. Em outras palavras, trata-se de um tipo de discurso que, ao ser proferido, realiza a ação que anuncia (“eu juro”, “eu vos declaro”, “eu ordeno”...).

de linguagem de John Searle, John Austin e John Dewey e na semiótica de Charles S. Peirce para compreender a ação das imagens, Jocelyne Arquembourg nos indica uma via de análise pertinente para o estudo da dimensão performativa da linguagem audiovisual do *Noticiero* quando ela questiona: “Como o ato de mostrar as imagens é investido de valores particulares pelos diferentes interactantes?” (Arquembourg, 2010: 173).

De fato, nosso estudo mostra que quando o narrador do *Noticiero* se engaja a “revelar” ou “tornar pública” uma versão não-oficial das ditaduras latino-americanas, num contexto de forte censura mediática regional, ele cumpre um ato de linguagem performativo. O veículo desta ação é o discurso metalinguístico – comentário sobre imagens – mobilizado com frequência pelo narrador do *Noticiero* que assume uma forte responsabilidade enunciativa e garante o contrato de comunicação com o espectador. Listamos aqui alguns exemplos deste recurso linguístico regulamente encontrado no corpus estudado:

- “estes soldados recrutados recebem a benção. Mas tarde, receberão tiros”;
“ouça a voz do médico...” (*Noticiero* do 05/06/1967);
- “observem esta varanda, algo vai acontecer (*Noticiero* do 24/04/1967)”;
- “Em Rodésia estas imagens que lembram os campos de concentração nazi, foram captadas por uma agência ocidental capitalista de notícias (*Noticiero* 16/07/1976)

Neste tipo de “revelação” mediática, nota-se que o narrador não se limita ao caráter “indicial” da imagem (Peirce, 1998) sob o modo da constatação, mas afirma a existência do fato/evento, tal como sugere Roland Barthes na teoria do “isto aconteceu” (Barthes, 1980). A instância narrativa vai mais além ao justificar a importância e o valor histórico da “revelação” sobre os horrores dos “anos de chumbo” que antes não tinham existência pública. Tal qualificação do ato da “revelação” funciona assim como um ato de linguagem performativo que busca agir, não somente, sobre o sentido daquilo que é dito e mostrado nas telas (ato ilocutório) mas também sobre a realidade extra-fílmica (ato perlocutório) (Austin, 1970) o que significa levar o espectador ao combate antiimperialista e à ação revolucionária.

Esta sequência (figura 7) sobre os militares chilenos, datando de 20/09/1973, ilustra de maneira emblemática tal dimensão pragmática do recurso metalinguístico frequentemente utilizado pela instância de narração do *Noticiero*.

Nesta passagem, o narrador descreve o conteúdo e o momento da gravação, antecipa o valor histórico das imagens e, ainda, nos interpela a agir ao dizer:



Figura 7

Estas imagens foram filmadas durante a primeira intentona fascista em junho de 1973. O câmara continuou filmando enquanto os fascistas disparavam contra ele, o assisando a sangue frio. Estas imagens antecipam o que seriam os massacres desatados pelos fascistas meses mais tarde. Irmão chileno, irmão latino-americano, não esqueçam destes rotos, estes são seu assassinos.

Como podemos observar, o uso da metalinguagem permite, não somente, re-significar as imagens segundo o ponto de vista cubano, mas o sentido da História. Como sublinha Marc Ferro a este propósito:

O filme ajuda à constituição de uma contra-história, não oficial, em parte liberada dos arquivos escritos que não são nada mais que a memória conservada por nossas instituições. Cumprindo um papel ativo em contraponto da História oficial, o filme se torna um agente da História desde que ele contribua a uma tomada de consciência. (Ferro, 1993: 13).

“A edição que choca” e “narração que revela o sentido”: é assim que a linguagem experimental do *Noticiero* revela sua dimensão performativa. O cinejornal busca agir sobre o espectador e conduzi-lo à ação política: sair às ruas, manifestar, resistir, se armar e lutar. Santiago Álvarez fala em termos de uma “guerra contra a acomodação, a inércia, o conformismo, às insuficiências”, descrevendo a importância de comprometer-se com a realidade e atuar: “Assim, se perde o medo das palavras carregadas de conteúdo pejorativo (...) Temos de resgatar conceitos e posicionamentos frente à realidade e à arte que sofreram deformações burocráticas. O medo de cair no apologético (...) é um medo irreal e pernicioso”. (Díaz, 2012: 15, 57).

Como analisado anteriormente, o *Noticiero* se posiciona do lado do povo latino-americano, este personagem que guia a narrativa cubana em direção da meta de libertação terceiro-mundista. No entanto, com os golpes militares e a consolidação das ditaduras latino-americanas concretizando os planos da “Operação Condor”, a trama narrativa americana se materializava nos fatos da atualidade. Nas telas, a morte de Salvador Allende em 11 de setembro de 1973 aparece como o signo do fim de uma época, mas não da História

segundo o “ponto de vista” cubano. Na edição-homenagem que o *Noticiero* lhe consagrou, a performatividade se faz sentir com força na sequência final abaixo (figura 8).



Figura 8

Na primeira imagem, Allende declara:

Eu vos digo companheiros de tantos anos, vos digo com calma, com tranquilidade absoluta. Não tenho postura de apóstolo, nem de messias. Não tenho condições de mártir, sou um lutador social que cumpre com a tarefa que o povo me deu. Mas que entendam aqueles que querem ir contra à História (...) Sem ter carne de mártir, não darei nenhum passo atrás. Que saibam: deixarei a Moneda quando cumprir o mandato que o povo me deu. (...) Somente me cravando de balas é que poderão impedir minha vontade de cumprir o programa do povo.

Em seguida, passamos para a segunda, terceira e quarta imagens, enquanto ouvimos a conclusão do discurso de Allende: “Mas amanhã, outros companheiros se juntarão a vocês e depois outro e outro e outro. E o povo seguirá a revolução chilena”. A edição-homenagem termina assim, sob o som de tiros, com a imagem de um franco-atirador – o próprio Salvador Allende – que é progressivamente desfocada até seu completo desaparecimento.

Convidados a comentar esta sequência, alguns produtores do *Noticiero* contam que Allende se suicidou, no momento da tomada da Moneda, com uma arma oferecida por Fidel Castro neste 11/09/73. No entanto, nas telas do cinema cubano, Allende continuava vivo, em imagens e discurso, pois a luta precisava continuar e o espectador fazia parte desta.

Como descreve Santiago Álvarez a este propósito:

O *Noticiero* foi se convertendo em um meio jornalístico revolucionário. (...) A Revolução cubana tem no cinema um importante arquivo de imagens. Podemos dizer que o cinema latino-americano revolucionário encontrará nos arquivos do ICAIC materiais que os ajudem a reconstruir para seus povos uma verdadeira História. (...) Para nós, cineastas cubanos, abordar a História, contá-la em sua justa medida, interpretá-la, é não somente uma operação cinematográfica, mas tem sido e seguirá sendo uma necessidade ideológica, cultural e política. Renunciar a esta linha de trabalho é renunciar ao combate, é renunciar às armas e às ferramentas de trabalho que temos hoje em meio a uma confrontação ideológica incontornável. (*apud.* Aray, 1983: 12, 13).

Conclusão

O estudo semiótico da cobertura das atualidades latino-americanas entre 1960 e 1990 realizadas pelos cineastas do ICAIC e eternizadas nas películas do *Noticiero* revela uma articulação estreita entre as condições de produção do cine-jornal durante os “anos de chumbo” e a experimentação estética que se acentua a partir dos golpes de Estado devido à urgência da resistência e da ação revolucionária.

Tomando como objeto de estudo os casos da Argentina, Brasil, Bolívia, Chile e Uruguai, demonstramos que os golpes militares funcionam como o ponto de inflexão da narrativa cubana sobre a história regional. Observamos também como o contexto de censura e de controle da informação pelos regimes ditatoriais redobra a urgência da crítica ideológica, o que se traduz na intensificação da linguagem experimental que constitui a marca do *Noticiero* e do cinema de Santiago Alvarez.

Assim, se no início dos anos 60, a cobertura das atualidades latino-americanas muito se assemelham ao jornalismo realizado nos países vizinhos (com entrevistas, jornalistas e microfones no quadro fotográfico, narrativas cronológicas), a partir dos golpes regionais, a experimentação estética atinge seu ápice. Neste momento, se consolida uma forma de arte política e plástica que busca agir sobre a realidade, guiar a interpretação dos acontecimentos históricos e conferir outro sentido aos “anos de chumbo” em curso.

A montagem dialética e a metalinguagem analisadas neste artigo funcionam como os principais recursos semióticos da experimentação estética observada, conferindo-lhe um potencial performativo. A capacidade de ação empírica de tal estética depreende-se da ideia de que a produção cine-jornalística dos realizadores do *Noticiero* é inextricavelmente artística, política e revolucionária.

Referências bibliográficas

- Amiot-Guillouet, J. (2008). Discurso oficial y mito del “punto cero”: una historia en/de Cine Cubano. In N. Berthier (ed.), *Cine y Revolución cubana: luces y sombras*. Archivos de la Filmoteca, (59), juin.: 37-51.
- Amossy, R. (2006). *L'argumentation dans le discours*. Paris: Armand Colin.
- Aray, E. (1983). *Santiago Álvarez: cronista del tercer mundo*. Caracas: Cinemateca Nac.
- Arquembourg, J. (2010). Des images en action. Performativité et espace public. *Réseaux*, 5(163): 163-187.

- Aumont, J. (1983). Le point de vue. Enonciation et cinéma. *Communications*, (38): 3-27.
- Austin, J. (1970). *Quand dire, c'est faire*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Berthier, N. & Lamore, J. (2006). *La Révolution cubaine (1959-1992), cinéma et Révolution (1959-2003)*. Editions Paris: Sedes.
- Brecht, B. (2009). Le théâtre épique (1927-1937). In G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position : L'Œil de l'histoire I*. Paris: les Editions de Minuit.
- Del Valle Dávila, I. (2015). *Le nouveau cinéma latino-américain (1960-1974)*. Rennes: PUR.
- Díaz, M. (2012). *El Noticiero ICAIC y sus voces*. Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.
- Deleuze, G. (1983). *L'image-mouvement*. Paris: Minuit.
- Eco, U. (1985). *Lector in fabula*. Paris: Grasset.
- Eisenstein Sergueï, M. (1949). La dialectique de la forme cinématographique, In B. Amengual, *Que viva Eisenstein!*. Lausanne: Edition l'Age d'Homme.
- Ferro, M. (1993). *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard, Folio.
- García Espinosa, J. (1996). *Por un cine imperfecto*. Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1970.
- Godard, J. (2006). Que faire ?. In N. Brenez, *Jean-Luc Godard. Documents*. Paris: Editions du Centre Pompidou.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2009). *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.
- Lits, M. (2008). *Du récit au récit médiatique*. Bruxelles: De Boeck.
- Paranaguá, P. (éd.) (1990). *Le cinéma Cubain*. Paris : Centre Georges Pompidou.

Peirce, C. (1998). What is a sign?. *The Peirce edition project, The essential-Peirce, volume 2* (1893-1913). Indiana Press.

Villaça, M. (2010). *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda.

Filmografia

Noticiero ICAIC latino-americano, núm. 151 (1963), Dir. Santiago Álvarez.

Noticiero ICAIC latino-americano, núm. 420 (1968), Dir. Santiago Álvarez.

Noticiero ICAIC latino-americano, núm. 614 (1973), Dir. Santiago Álvarez,
Realizador: Miguel Torres.

Noticiero ICAIC latino-americano, núm. 625 (1973), Dir. Santiago Álvarez,
Realizador: Miguel Torres.

Noticiero ICAIC latino-americano, núm. 644 (1974), Dir. Santiago Álvarez.

Noticiero ICAIC latino-americano, núm. 856 (1978), Dir. Santiago Álvarez,
Realizador: Rolando Díaz.