

Diálogos sobre o cinema de Santiago Álvarez. Entrevista a Jerónimo Labrada em San Antonio de los Baños, Cuba

Tainá Menezes*

Jerónimo Labrada é Diretor Acadêmico e Chefe da Cadeira de Som da *Escuela Internacional de Cine y Televisión*, EICTV. Ele estudou Telecomunicações e Som Cinematográfico. Em 1968 iniciou sua longa e importante carreira no *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos*, o ICAIC, onde fez grande parte de seu trabalho cinematográfico. Destacou-se registrando a maior parte da obra do Grupo de Experimentación Sonora do ICAIC (1969-1973), assim como temas de autores como Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Leo Brouwer, Sergio Vitier, Isabel Parra, Sara González, Frank Fernández, Chico Buarque, entre outros. Ele foi chefe da Seção de Gravação do Departamento de Som da ICAIC de 1975 a 1985.

Desde 1986, dedicou a sua vida ao ensino como professor fundador da cadeira de som da EICTV. Ministrou cursos de capacitação e formação no ICAIC, no Instituto Superior de Arte (ISA), no Teatro Nacional de Cuba, na Escola de Cinema e Audiovisual da Catalunha e no Centro de Capacitação Cinematográfica (CCC) do México. Ele também é autor de dois livros de cabeceira sobre som: *El Registro Sonoro* (1987) e *El Sentido del Sonido* (2010).

Durante sua longa carreira cinematográfica, ele colaborou estreitamente com Santiago Álvarez como responsável pelo som de um grande número de edições do *Noticiero* ICAIC e de seus documentários. Participou em mais de vinte filmes e cerca de trinta filmes de animação com diretores como Julio García Espinosa (*Tercer Mundo Tercera Guerra Mundial*, 1970), Daniel Díaz Torres (*Jibaro*, 1985), Rapi Diego (*Mascaro*, 1992), Rogelio Paris (*La Batalla de Jiguê*, 1976) Manuel Octavio Gómez (*Patakin*, 1981), Juan Padrón (*Elpidio Valdés*, 1979, *Elpidio Valdés contra Dólar y Cañón*, 1983), Pastor Vega (*Habanera*, 1984), Humberto Solás (*Un día en noviembre*, 1972), entre muitos outros.

Durante esses anos de escola, ele continuou a trabalhar em vários projetos como consultor de filme, assessor de som na captação e na pós-produção de longas-metragens de ficção e documentários e gravações de música para filmes como *Lisanka*, 2012, de Daniel Díaz Torres, ou *Los Dioses Rotos*, 2008,

* Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual – PPGCINE. 24220-900, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. Brasil. E-mail: tainamnz@gmail.com

de Manuel Daranas. A mixagem de diferentes projetos, como o recente *Las Carpetas, 2011*, de Maite Rivera (Documentário que recebeu o prêmio Coral no Festival de Havana em 2011) e a gravação do disco *Blue Cha*, uma homenagem a Manuel Galván (indicado ao Grammy Latino de 2012).

Tainá Menezes: A obra de Santiago Álvarez é conhecida por sua imediatez, por seu caráter urgente. O documentarista e cine-jornalista cubano foi, desde o começo, consciente da singularidade e da potência de sua obra como legado histórico. A história confirma o fato, pois Álvarez nos deixou uma vasta produção que documentou a história (não só cubana mas mundial) da segunda metade do século XX, sob uma perspectiva marxista. No entanto, não somente a questão histórica é relevante na obra de Álvarez (e em seu legado para o cinema), mas também é fundamental falar da questão da singularidade de sua linguagem cinematográfica.

Desde o início, Álvarez se propôs a fazer um cinema panfletário que convocasse as massas à tomada de consciência e ao engajamento no processo revolucionário. Assim, elabora um cinema que não se caracteriza somente pelo aspecto conteudístico, e por seu caráter pedagógico, mas por conseguir afetar, sensibilizar, emocionar seus espectadores. Para isso Álvarez desenvolve uma série de estratégias para provocar emoção através do cinema.

Isto posto, eu gostaria de colocar em pauta a maneira como Santiago Álvarez trabalhava o aspecto sonoro para atingir a emoção do espectador. De que forma você pensa que a música, e o som como um todo, ajudam na construção dramática de seus filmes?

Jerónimo Labrada: Já de entrada, como você mesmo define, o cinema de Santiago Álvarez apela à emotividade do espectador. Esta emotividade, penso, está à flor da pele no caso do público cubano ao qual ele dirige os seus documentários e noticiários. Santiago tocava constantemente (em seus noticiários e documentários) em temas que rodeavam o ambiente e a atmosfera social e política do país, ou seja, os fatos que expressava eram fatos de uma convivência quase diária, fatos os mais transcendentais para o momento. O sequestro de onze pescadores, a tensão com os guardas costeiros estadunidenses, manifestações aqui e lá, Silvio Rodríguez e Pablo Milanés cantando na embaixada estadunidense, etc. Por exemplo, este documentário que se chamou “*Once por cero*” no qual ao final os pescadores são finalmente libertos. Ficaram prisioneiros da marinha americana nestas ilhotas, acusados – como sempre – de invadir o território marítimo norte-americano. Onze pescadores. Onze pobres e humildes pescadores em um barquinho de pesca. E foram presos.

T.M.: E você fez parte deste documentário?

J.L.: Sim. *Once por cero* (1970). Neste documentário fiz o som com Silvio [Rodríguez] e Pablo [Milanés] em um caminhão montado com um alto falante. Eu ficava lá embaixo aguentando o peso do microfone (risos). Depois gravei a canção que Pablo compôs, a *Once por cero*, e depois fiz a pós-produção. Falo deste exemplo porque expressa bem o que se estava vivendo. Situações intensas. Santiago contava e narrava fazendo uso de todos os artifícios do cinema - tanto da imagem como do som. É preciso destacar também que neste momento de desenvolvimento de sua forma narrativa o uso da música foi singular. Até este momento, as pessoas que iam ao cinema ver os noticiários descobriam alguma notícia de algum evento importante no mundo. Santiago rompeu com esse esquema porque, obviamente, como se sabe, com o desenvolvimento da televisão havia algo imediato nas notícias. Então o que ele fazia era elaborar de outra forma os eventos e as notícias que estavam ocorrendo no mundo. Santiago fazia uma espécie de comentário documental destas notícias e eventos. Isto foi uma mudança notável na forma expressiva dos Noticiários do ICAIC [*Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*]. Até este momento, os cinejornais tinham como características as imagens de um evento histórico-político onde havia um narrador que falava e explicava tudo sem parar e uma música de fundo cuja finalidade era mascarar o silêncio ou sustentar a narração. No caso de Santiago há uma ruptura enorme na forma de tratar as notícias. O narrador existe mas sempre dotado de uma capacidade interpretativa - Enrique López principalmente - para dizer as coisas que se diziam e que iam muito além do comentarista clássico. Eram comentaristas que enriqueciam sempre a narração. Uma preocupação de Santiago é que estas intervenções fossem precisas e sintéticas

T.M.: Por uma questão de tempo?

J.L.: Sim, por uma questão de tempo. Além disso, Santiago se interessava em ter espaço no campo sonoro para aproveitar ao máximo seus efeitos (som ambiente, música, etc.) Nos Noticiários mais antigos, é difícil encontrar estes efeitos. Quase sempre encontramos uma música básica de fundo - o habitual eram músicas clássicas, monótonas e neutras. No caso de Santiago, as músicas que começam a ser utilizadas são músicas com enorme força expressiva, dotadas de um verdadeiro impacto sonoro. Estas músicas também integravam a estrutura da montagem. Isto é algo que comentei muitas vezes, inclusive constantemente aqui na Escola [EICTV]: a montagem de todos estes documentários, de estes famosos Noticiários era feita de maneira muito especial. Fazia-se uma primeira versão da imagem em uma moviola americana (sem som). Juntavam-se os planos. Quando Santiago fazia um filme era em um quarto como este em que estamos, mas cheios de filmes pendurados. Seus assistentes tinham como

tarefa organizá-los todos pelo espaço. Santiago ficava sempre lá, dando voltas e voltas pelo espaço. De repente pegava um dos planos e dizia aos assistentes: *coloca este aqui!* Ele sabia o que fazia. Então, armava-se uma primeira estrutura da imagem. Logo se passava ao quarto ao lado, onde havia com frequência um empregado genial – uma espécie de precursor de *sound designer* – que começava a pensar o som a partir da imagem. Era algo muito imediato porque neste quarto havia toda uma biblioteca de música em fitas, disco e gravadoras sonoras. Na hora em que emergia a imagem se buscava uma música que integrasse o assunto. Isto estava mais ou menos em um quarto de polegadas do filme. Copiava-se, perfurava-se, colocava-se na moviola com o som. E a partir disso, começava-se a cortar som e imagem. E pouco a pouco uma coisa se relacionava com a outra.

T.M.: Então a primeira montagem era sem som, e logo se armava um corte com a banda sonora?

J.L.: Sim. Santiago começava só com a imagem. Esta ideia de ir estruturando os dois elementos é genial. É por essa razão que temos um grande impacto do som e da música em seus filmes. Porque são elementos que não entraram depois, mas sim durante o processo. Com a chegada das novas tecnologias, os editores de imagem hoje em dia armam os filmes e depois se esquecem delas, simplesmente entregam ao *soundmaker* ou à pós-produção de som. As coisas ficam por isto mesmo. Penso que isto é crítico. Quero ver como casar bem o som e a imagem, entende? Há um divórcio destes elementos por conta das novas tecnologias. Um divórcio total entre a montagem da imagem e a montagem do som, de forma que a montagem do som fica sempre acompanhando a montagem da imagem e nunca ousa tomar mais espaço ou fazer algum contraponto. Vejo isto todos os dias, infelizmente. É preciso levar em conta o som na hora de montar. É essencial. E isto no cinema de Santiago era fundamental. Este ir armando. Tudo isso terminava no estúdio. Santiago ficava lá até o último minuto.

T.M.: E isso tudo era semanal, certo?

J.L.: Sim, semanal. E tudo era para ontem. Isso deu a todos nós uma boa velocidade de trabalho.

T.M.: O *Noticiero ICAIC Latinoamericano* foi uma escola para você?

J.L.: Sim. Uma excelente escola.

T.M.: Muitos começaram lá.

J.L.: Sem dúvida. Lembro-me de um trabalho de som que fiz do documentário de Maite Rivera. Heidy, que depois foi coordenadora de som aqui [na EICTV], foi minha assistente. No começo era: espera, volta um pouco para trás, pra lá, pra cá, espera, etc. Ao final, trabalhávamos com a velocidade do ICAIC. Você a conheceu, não?

T.M.: Sim, aqui na escola, quando eu era estudante.

J.L.: Uma das coisas que te dá este ritmo de trabalho é poder decidir muito rápido o que não está bem e o que está bem. Ou “isto poderia melhorar mas não temos tempo, no próximo filme fazemos melhor”. Decisões como esta que você precisa tomar porque, do contrário, o filme não fica pronto. Era preciso terminar todo este processo às duas ou às três da manhã. De lá saíamos correndo para o estúdio no Prado. Lá fazíamos o processo com a máquina ótica. Depois ainda era preciso entregar ao laboratório ali perto. Lá estava o velho Tutti e a Rosa. Ficavam lá esperando nas escadas o material chegar.

T.M.: E depois para os documentários, havia mais tempo?

J.L.: Havia um pouco mais, sim, mas muito pouco. Houve documentários que também se fizeram assim, em um dia.

T.M.: Como o *Hasta la victoria siempre* (1967), certo?

J.L.: Sim. Isso mesmo.

T.M.: E isso porque se produzia muito?

J.L.: Sim, além disso, o fator urgência estava sempre presente. Era preciso elaborar os filmes na velocidade das notícias que saíam. É importante dizer que no mundo havia uma revolução violenta na área da música. Os *Beatles* já estavam estabelecidos, os *Rolling Stones* também. *The Mamas & the Papas*, e por aí vai. Cerca de quinze ou vinte grupos musicais de primeira linha, com alto nível musical nesta época. Muitas músicas eram experimentais e cheias de efeitos impactantes. Traziam verdadeiras novidades. Tudo isto enriquecia o trabalho de panfleto audiovisual que se fazia.

T.M.: Sim... Para nós, que estamos vendo isto de outro lugar, geográfico e temporal, é trabalhoso entender como realmente foi possível. Porque no momento de ruptura com tudo o que era a produção cultural burguesa – mercadológica – Santiago Álvarez tinha (ou mesmo não sei como conseguia) a possibilidade e a liberdade para utilizar este tipo de música estadunidense, ou inglesa, no caso dos *Beatles*, que foi bastante utilizado nos *Noticieros*, em uma época tão complexa, em que se proibia esse tipo de música na ilha. Como pode ser que ele tenha conseguido fazer isso? Com que intenção fazia isso?

J.L.: A intenção era simplesmente aproveitar o que estava ao nosso alcance. Uma revista *Life* que alguém trazia já ajudava a filmar alguns planos que encaixavam em alguma montagem. Não sei se você se lembra de *L.B.J* (1968). Este filme está cheio de planos de revistas americanas, de antigos jornais, etc. Tudo o que estava ao alcance de Santiago, ele aproveitava. O uso da gráfica, por exemplo. O uso dos cartazes. Era uma loucura isso, como ele tinha a ideia de filmar cartazes de revistas com um *zoom out* ou *zoom in*. Todas essas ideias de Santiago estavam em função de captar a atenção do espectador. Isto é algo que se sabe há muito tempo. Desde a psicologia da percepção. Mas estranhamente, as pessoas que trabalham no cinema não usam estes recursos. Vemos estruturas que não mudam nem se movem. Então ficamos entediados. O que me interessa é a variação com o som e com a imagem. Michel Fanon, nosso professor, falava do *contínuo sonoro*, ou seja, variar constantemente. Algo que sobe e desce, muda de timbre, etc. E então o cérebro do espectador está sempre trabalhando. Com estes documentários, Santiago estava sempre tocando em aspectos da realidade do mundo que eram contundentes. A Guerra do Vietnã, por exemplo. Isto era algo tremendo. Aqui se viveu e se sentiu muito a Guerra do Vietnã.

T.M.: Sim, o interessante é como ele traduzia isso para o cinema que fazia.

J.L.: Havia um ponto de contato entre este cinema e os espectadores. Então o que aconteceu? Acho que você mesmo disse. O cinema de Santiago caiu um pouco no esquecimento. É o que eu sinto. Penso que isto aconteceu porque a propaganda que surgiu no mundo após o desaparecimento do socialismo foi algo brutal onde tudo o que cheirava a esquerda ou a socialismo foi excomungado. Como se fosse um pecado. Isto se vê ainda por aqui na escola, por exemplo. Aqui temos um Departamento de Documentário que se dá ao luxo de dar aulas durante um ano aos seus alunos sem jamais colocar algum filme de Santiago Álvarez. Porque sabemos que há um grande preconceito com ele, sempre se diz que seus filmes eram oficialistas, tudo isso que os americanos nos injetaram no sangue para que não possamos pensar com liberdade e senso crítico.

T.M.: Sim, mas é importante também avaliar o cinema de Álvarez a partir da estética cinematográfica, que, ao meu ver, transcende de alguma maneira o aspecto panfletário de seus filmes.

J.L.: Claro. Isto está claro. Todos nós que estávamos ali éramos favoráveis à revolução, até a morte. E isto irrita a muita gente, inclusive por aqui. Na outra noite estava aqui escutando um crítico falar do cinema de *Nicolasito Guillén* [Nicolás Guillén Landrián]. O cinema de *Nicolasito* é um efeito do

cinema de Santiago. Porque Santiago está antes de *Nicolasito*. Este crítico do outro dia falava de *Nicolasito* como se este fosse quem realmente descobriu a montagem sonora e de fato não foi assim. *Nicolasito* fez dois documentários e Santiago fez oitenta. Não há comparação. Mas como era um cineasta excêntrico, contestador, irreverente, que se burlava da revolução em seus filmes, então entrou para a história como um dos grandes documentaristas. E o cinema de Santiago ficou esquecido. Por preconceito, acusado sempre de ser um cinema panfletário e oficialista. E o oficialismo da CNN e todas essas redes? O que a gente faz com isso?

T.M.: Era um momento em que era preciso interpretar a realidade histórica do ponto de vista dos que foram historicamente oprimidos e então buscar revelar a verdade. Santiago Álvarez buscava interpretar a realidade e utilizava todos estes dispositivos de materiais diversos, de revistas, inclusive materiais piratas. Há um Noticiero, em República Dominicana, de um jogo de *baseball* em que Santiago utiliza ironicamente na montagem as imagens do foguete que foi à lua, etc.

J.L.: Sim (risos).

T.M.: Santiago pirateava as músicas e imagens, sem se preocupar com a questão de direitos autorais, por exemplo, muitas vezes resignificando-as. Sempre na intenção de revelar a história e provocar o espectador. . .

J.L.: Sim. Todas estas músicas se usaram dessa forma.

T.M.: Sabemos que o ICAIC teve distintas fases. Uma etapa experimental com mais liberdade formal e outros momentos onde era mais difícil experimentar. Álvarez sempre teve liberdade para fazer o que queria?

J.L.: No ICAIC sempre houve uma imensa liberdade para experimentar. Nunca houve limite formal. Se alguém disse que não, está equivocado.

T.M.: E os famosos anos cinzentos, afetou o cinema de alguma maneira?

J.L.: O famoso quinquênio cinza que dizem por aí, foi uma época – e disso eu tomei conhecimento há muito pouco tempo, porque no ICAIC não sabíamos disso – ao parecer, muito pesada no âmbito do teatro, da escrita, etc. Parece que algumas pessoas foram maltratadas. Seja por alguma obra de teatro ou... No caso da pintura penso que não, mas na área da literatura, sim. Mas no cinema isto não ocorreu. Porque quem estava à frente de tudo isto era Alfredo Guevara, entende?

T.M.: E ele sempre defendeu o cinema como forma artística e prezou pela liberdade de expressão, certo?

J.L.: Sim. Agora estou lendo um livro dos mais interessantes. Este autor é incrível porque fala de coisas que eu gostaria de ter escutado há muito tempo com todo o desmonte do bloco socialista. Este homem teve a inteligência e a lucidez para falar da alienação. Ele se mete com Marx, com todo mundo.

T.M.: Como se chama o livro?

J.L.: *Libertad y Alienación*, de Jorge Luis García. Acho que na livraria de San Antonio de los Baños você ainda encontra. É genial. Ele passa a faca. Em algum momento fala do ICAIC. Cita o ICAIC e a Casa das Américas. Diz que o ICAIC foi um dos poucos organismos que conseguiram mudar toda essa época sem que caíssemos em problemas. Como quando se fala do quinquênio cinza, por exemplo.

T.M.: E os Noticiários críticos? Quase não se fala dos Noticiários críticos que foram produzidos nos anos 1980.

J.L.: Santiago era um revolucionário íntegro. Não era um oficialista *tout court*. Tinha as suas convicções. O que estava mal estava mal. A crítica à realidade do país ou a certas tendências do mundo está presente em muitos dos seus documentários e Noticiários. Na China, Santiago fez muitos Noticiários. Interpretou o que passava com Mao Tsé-Tung e todo este contexto inerente. Ele não era este esquerdista fanático e panfletário como dizem por aí.

T.M.: Você esteve no Camboja durante a realização do documentário *Tengo fe en ti* (1979), certo?

J.L.: Sim. Em 1979.

T.M.: No ano em que nasci (riso). É incrível porque me lembro no documentário de Alice de Andrade que eu montei, o *Memória Cubana* (2010), em que você diz que chegou à cidade e tudo estava totalmente vazio.

J.L.: Sim, não se escutava nada.

T.M.: Este sentimento “de cidade vazia”, esse silêncio, você pensa que Santiago conseguiu transferir para o Documentário?

J.L.: Sim, certamente. Quando começamos a gravar o som era puro silêncio. A única coisa que se escutava era o motor da gravadora! Depois estive buscando muitos documentários na Internet sobre o Camboja. Fiquei impactado. Vi seis ou oito documentários sobre o Camboja. Quando estivemos lá, durante uma semana, íamos e voltávamos todos os dias de Saigon a Phnom Penh. Todas as tardes precisávamos voltar a Saigon porque quando a noite caía não havia eletricidade – não havia nada. Os animais da selva estavam por

toda a cidade (tigres, serpentes, animais estranhos) então precisávamos sair correndo, sempre. Tivemos tempo de olhar um pouco o que havia sido aquilo. Não havia ninguém com quem falar porque não havia realmente ninguém ali. Havia mortos pela cidade. Manchas negras de algum corpo queimado. No último dia em que estivemos, o governo provisório do Camboja foi nomeado. Um senhor magrelo que parecia colocado ali por alguém, era cômico. Em quatro ou cinco dias nomearam o governo provisório. Houve alguém que depois foi eleito presidente, mas depois se envolveu em corrupção ou algo assim. Quando vi o documentário que falava desses temas fiquei bem impactado, até me busquei nas imagens porque afinal estávamos ali naquela época.

T.M.: E você se viu nas imagens (riso)?

J.L.: Quase (riso). Éramos um grupo de quarenta pessoas. Depois muita gente entrou e desvendou coisas terríveis. Existe algo de impressionante neste país. O sentido do perdão. Mas o perdão aos assassinos e aos torturadores. Parece que ali não aconteceu nada, quando chegou ao fim este fenômeno.