

A dramaturgia agit-pop de Santiago Alvarez

Jair Tadeu da Fonseca

Departamento de Letras do ICHS-UFOP

Resumo: Este texto analisa a obra do cineasta cubano Santiago Alvarez, considerando a apropriação que realiza de elementos da cultura e da arte pop em seus documentários de agitação, propaganda e informação revolucionárias. Propõe-se o termo *agit-pop* para caracterizar esse processo, a partir da noção de “documentarurgia”, criada pelo diretor para definir sua “dramaturgia do documentário”.

Palavras-chave: Dramaturgia do documentário. Arte pop. Cultura pop.

Quem não conhece o cinema cubano dificilmente acreditaria que há um documentário de 1969 sobre os funerais de Ho Chi Minh, em homenagem ao líder revolucionário vietnamita e também contra a Guerra do Vietnã, cuja trilha sonora inclui em larga medida a música psicodélica do grupo de rock norte-americano Iron Butterfly, ao lado do trecho de uma canção de Silvio Rodriguez, da Nova Trova Cubana, interpretada por Omara Portuondo, cantora do recente *Buena Vista Social Club*. Trata-se de *79 primaveras*, dirigido por Santiago Alvarez (1919-1998), documentarista cubano, cuja obra vastíssima, em quantidade e qualidade, é pouco conhecida em outros países.

Um dos poucos cineastas a quem Jean-Luc Godard dedica sua(s) *História(s) do Cinema* (1998), Alvarez começou sua prolífica carreira a partir dos quarenta anos de idade, tendo, antes disso, entre outras coisas, feito trabalhos braçais e estudos nos Estados Unidos, realizado militância de esquerda e trabalhado no arquivo de discos de uma rádio cubana atividades realizadas antes da revolução, que podem ajudar a entender aspectos importantes de sua obra, como veremos. Em cerca de trinta anos, realizou por volta de 600 cinejornais, das 1.500 edições do Noticiário ICAIC Latino-Americano, que ele coordenou, tendo feito 96 filmes e alguns vídeos. Esse vasto cinema de massas, de caráter oficial ou oficioso, é também um cinema de vanguarda, realizado por um documentarista capaz de confessar:

“Creio que a gente deve se meter dentro das coisas. Eu não creio na objetividade de ninguém, nem de nada (...). Eu sou sempre muito subjetivo. Eu sou muito parcial... Faz falta levar por dentro um cenário de experiências acumuladas, de inquietudes e angustiadas vivências... Daí que a angústia, o desespero, a ansiedade sejam recursos inerentes a toda motivação de qualquer cineasta do Terceiro Mundo”(DORR, s. d., p.10).

O que mais chama a atenção em todo o vasto trabalho de Alvarez é justamente sua qualidade, da qual trataremos neste artigo. Afinal, “a quantidade está na qualidade”, como afirma Glauber Rocha em seu documentário-antidocumentário *Di*, a respeito do que chamou de “montagem nuclear”. Esta, inclusive, pode ser relacionada ao método de Alvarez na realização de seus filmes. Neles, materiais diversos são utilizados não como dispêndio, mas por economia, e não só por sua variedade, mas pelo que têm de qualitativamente necessário. A experimentação estética não é um gratuito jogo de linguagem, nem se deve ao uso de meros recursos técnicos; corresponde a uma *experimentação política*, que não deixa de ser lúdica e apresentar sua dimensão subjetiva.

Apesar do apoio estatal recebido, e o cinema de Alvarez é assumidamente oficioso, e mesmo oficial, a falta de certos recursos técnicos caracteriza também seu trabalho, que soube transformar urgência e precariedade em alta criatividade. Não se trata de traçar uma linha direta entre a situação político-social e o estado das artes; entretanto, é possível perceber no cinema novo cubano, que nasce com a revolução, um balanço análogo ao da nascente sociedade nova de Cuba: ambos cinema e sociedade exigem a ousadia da improvisação e a segurança do planejamento. Os primeiros momentos pós-revolucionários costumam propiciar efervescência cultural e artística, antes que, com a institucionalização do

regime, haja o risco de emperramento burocrático, de acomodação, e surjam os entraves do autoritarismo. Lembremo-nos da situação das artes na extinta União Soviética, em cujos primórdios houve correspondência entre vanguarda artística e vanguarda política: no cinema, por exemplo, surgiram Serguei Eisenstein e Dziga Vertov. Mesmo não tendo passado por algo como o stalinismo, o processo político cubano teve seu ímpeto transformador diminuído com as dificuldades de estabelecimento e consolidação do regime, e o combate cerrado que lhe deram os Estados Unidos. Diversas atividades de Cuba, inclusive as artísticas e cinematográficas, se ressentiram disso a partir de 1970.

John Mraz identifica duas fases na obra de Alvarez, sendo que a dos anos 60 caracterizar-se-ia pela criatividade revolucionária, enquanto que a partir daí haveria um decréscimo na ousadia artística do cineasta, devido à institucionalização do regime revolucionário¹. Um exemplo disso seria a maior presença da figura de Fidel Castro nos filmes feitos a partir de 1970, reforçando a institucionalidade através do culto à personalidade, justamente quando diminuem os feéricos efeitos estilísticos que caracterizavam a obra anterior de Alvarez, na qual a imagem do líder revolucionário era uma entre muitas outras. Entretanto, é preciso relativizar a rígida divisão feita por Mraz entre as duas fases identificadas no trabalho do cineasta, pois certos recursos da primeira fase continuaram a ser utilizados na segunda. Por exemplo, em um de seus últimos trabalhos, *Imagens do futuro* (1992), e o primeiro a ser feito em vídeo, porque em Cuba não havia filme virgem para os documentários, Alvarez junta música iorubá a um discurso de Fidel, o que causou grande espanto. Dizendo aos companheiros que não havia enlouquecido, explicou-lhes, segundo sua mulher Lázara Herrera: “Fidel é um grande bruxo, e essa é a música que me soa na cabeça” (HERRERA, 1999, p. 57). Quanto ao “culto à personalidade”, Alvarez respondeu em um debate na Espanha que “o mal é cultuar-se a gente que não o merece” (LABAKI, s. d., p.77).

O primeiro ato do Governo Revolucionário da República de Cuba, no campo da cultura, foi a criação do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas), logo após a tomada do poder, no início de 1959. O novo cinema cubano congregou cineastas muito diversos entre si, todos mais ou menos partícipes de um esforço coletivo de construção de uma nova sociedade, e que não abriam mão da independência e excelência estéticas de seus filmes, nem eram obrigados a isso. Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Humberto Solás, Manuel Octavio Gómez, Sara Gómez, entre outros, criaram, ao lado de Santiago Alvarez, um dos cinemas mais fortes e ousados da América Latina, surpreendendo o mundo por não rezarem por nenhuma cartilha realista-socialista, mesmo porque esta não existia em Cuba. Por isso, foi possível a um cineasta como Guillén Landrián realizar *Coffea Arábica* (1968), um documentário pop-tropicalista sobre o café, experimental e irreverente até as raias do absurdo.

Retomando o dado do início deste artigo, notamos que o cinema de Alvarez, que pode ser considerado politicamente dogmático, é esteticamente antidogmático e aposta na hibridez de recursos e elementos significantes para acentuar sua posição, tornando mais clara a significação dos filmes. Não há aposta na ambigüidade do significado, como no filme de Guillén, acima referido. Através do controlado alargamento significativo, em Alvarez

¹ Cf. MRAZ, 1990, p.131-149.

temos o ortodoxo resultando do heterodoxo e do paradoxo. Outro de seus filmes mais importantes, *Now* (1965), constrói-se em torno de uma canção norte-americana (de protesto, neste caso), para tratar da luta dos negros norte-americanos pelos direitos civis e da brutal repressão por eles sofrida. O filme mostra que, se as políticas dos Estados Unidos e muito do *modus vivendi* de seu povo são condenáveis, isso não significa que *alguns* aspectos de sua cultura popular ou pop não possam ser aproveitados. Santiago Alvarez apropria-se de elementos da cultura norte-americana para atacar as políticas e alguns aspectos da vida social e cultural nos Estados Unidos. Citemos a fórmula legal que os norte-americanos gostam de repetir em seus filmes: “Tudo o que você disser pode ser usado contra você”. O documentarista cubano volta contra o capitalismo algumas de suas armas.

Observamos uma importante relação entre o pop e o cinema de Alvarez, que cabe analisar. Como se sabe, o termo *pop* tanto pode ser abreviatura de *popular*, qualificando a cultura de massa, quanto principalmente pode significar explosão, instantaneidade e urgência características importantes do cinema de Alvarez, o qual participa esteticamente e politicamente da atmosfera mundial dos anos 60, em que o pop surge como forma e informação privilegiadas dos signos em circulação no período. O pop torna-se uma das linguagens artísticas internacionais mais entranhadas na vida das pessoas, graças ao desenvolvimento dos *media*, no momento em que o imperialismo inicia o que chamamos hoje de globalização. Rádio, cinema, TV, discos, quadrinhos, moda, publicidade e mesmo algo da literatura dos anos 60 mostram que o pop não está restrito às galerias de arte. Está no ar dos tempos e no comportamento cotidiano.

Entretanto, se nos Estados Unidos, e na Europa, o pop surge como complemento estético da sociedade de consumo, como seu remate e apanágio, no caso do Brasil o pop é suplemento estético de uma sociedade de consumo ainda incipiente, dependente e excludente, e no caso de Cuba é suplemento estético de uma sociedade de pós-consumo e anticonsumo. Vindo suprir, no campo artístico, as lacunas e distâncias entre o *grand mond* do consumo internacional, que se estende a setores locais, e o vasto mundo de privações e injustiças vividas localmente pelas grandes maiorias, as apropriações do pop na América Latina exploram justamente essas lacunas e distâncias, assumindo o dilaceramento como zombaria crítica.

No pop norte-americano e no europeu a dimensão crítica, se existe, quase sempre é anulada pela frieza e assepsia com que a arte se coloca junto à série social. Na sociedade da superprodução e do consumo supostamente “para todos”, finalmente a mercadoria revela-se como fetiche, através da arte pop, duplicando-se o fenômeno: a representação da mercadoria, ironicamente, é mais uma mercadoria. Parafraseando a legenda que René Magritte colocou em sua pintura de um cachimbo (“isto não é um cachimbo”), podemos dizer a respeito da obra de Andy Warhol que “isto não é uma lata de sopa mas ainda é uma mercadoria”.

O pop bastardo da América Latina, sendo mais diretamente político, contamina-se por outros aspectos do social, fazendo o fetiche da mercadoria mostrada como objeto sórdido, não asséptico voltar-se contra o feiticeiro, que



é o mercado capitalista e seu jogo de inclusão e exclusão, jogo escamoteado pelos truques sedutores da prestidigitação publicitária. É importante perceber que as formas disparatadas do grotesco, tão características do Tropicalismo brasileiro, assumem função alegórica², e também têm importante papel na obra sessentista de Alvarez, sendo que ambas as manifestações ou contrafações do pop na América Latina mostram-se como práticas artísticas e antidiscursos, cujos produtos artísticos revelam tanto prazer quanto asco no trato com os materiais que são apropriados para a realização da obra.

No Tropicalismo, a ambigüidade ocorre, entre outras coisas, porque se combate o consumo dentro do consumo, enquanto que, em Alvarez, esse combate ocorre com a produção de objetos que não se propõem como mercadorias, mas nascem da apropriação pirata de pedaços do pop internacional na composição de algo diferente. Surge um cinema que se caracteriza por ser um produto híbrido da vanguarda (política e estética) e do pop, que poderíamos chamar de *agit-pop*, a partir do nome abreviado dado às atividades revolucionárias de agitação e propaganda marxistas *agit-prop*. “Sou um agitador profissional. Considero-me um panfletário que, antes de tudo, tem uma concepção política de tudo o que faz”, diz Alvarez, em uma entrevista (DORR, s. d., p. 11). Seu cinema realiza o consumo do consumo, sendo este não mais compreendido no sentido de aproveitamento de produtos que visa alimentar o processo capitalista; trata-se da devoração estética do consumo, da destruição política desse processo para fomentar um outro: um consumo anticapitalista, que afirma o valor de uso contra o valor de troca.

No caso de *Now*, há uma anedota muito significativa a respeito disso. Ao realizar o curta, Alvarez pediu autorização à intérprete norte-americana Lena Horne, para utilizar a canção de mesmo nome por ela gravada. Concedida a autorização, o diretor simplesmente ignorou a cobrança da taxa feita pela companhia que detinha os direitos sobre a canção, argumentando que ela pertenceria “ao povo” (MRAZ, 1990, p. 149).

É muito comum a afirmação de que *Now* é um precursor do videoclipe, de modo que, ironicamente, seria então um velho militante comunista cubano o patrono de um importante veículo atual da música pop, da canção tornada mercadoria. De fato, trata-se de um cineclipe, uma colagem de imagens de procedências diversas, coreografadas segundo o ritmo blues-rock-soul-pop jazzístico de uma versão engajada da canção hebraica *Hava Nagila*, feita pelo vibrafonista Lionel Hampton e interpretada pela cantora Lena Horne. O nome da canção *Now* dá título ao filme, e seu ritmo também corresponde à urgência política requerida pelos sofrimentos e lutas dos afro-americanos em uma sociedade racista e violenta. O tempo do filme corresponde aproximadamente ao da canção, e o curioso é que *Now* surgiu dos *Noticieros* do ICAIC, braço audiovisual do Estado. Visaria, portanto, informar (e mais que informar) os cubanos sobre as lutas dos negros contra o racismo e a injustiça social existentes nos Estados Unidos, fazendo isso justamente por meio audiovisual, sem a tradicional narração em *off*, através da qual se “explicaria” o que a tela mostra e o que nela se mostra seria ilustração da fala.

² A respeito do Tropicalismo como uma variante brasileira e complexa do *Pop*, na qual se reconhece um número crescente de músicos, escritores, cineastas, encenadores e pintores de vanguarda

Em toda a obra de Alvarez quase não há o recurso a essa narração em *off*, tão comum nos documentários e ainda mais nos noticiários. Imagens e sons, por si, significam e cuidam de informar e convencer o público. No caso de *Now*, as três letras que compõem o título surgem, ao final do filme, como se fossem escritas à bala de metralhadora, pois ouvem-se os tiros. Quando há intertítulos, estes servem à informação, à agitação e à propaganda e principalmente surgem na tela como imagens. Em *79 primaveras*, por exemplo, os intertítulos “encenam” o que afirmam, como quando se lê e se vê uma frase de Ho Chi Minh (“Que a divisão do campo socialista não escureça o futuro!”), a qual se fragmenta, sendo que os pedaços se recompõem depois. Entre esses dois momentos, há uma seqüência, magistral, em que o filme não só mostra cenas da guerra do Vietnã, mas as despedaça, através de trucagens, como se a própria película estivesse em um combate violento.

Conforme se sabe, o audiovisual é muito convincente em sua tarefa de “ganhar” o espectador, conduzindo sua atenção, e o laconismo verbal dos filmes do cineasta cubano é compensado por sua veemência, precisão e beleza cinematográficas, justamente em uma cultura, como a de Cuba, marcada pelo verbalismo. Outros aspectos da cultura cubana, entretanto, alimentam a obra de Alvarez, como sua musicalidade, seu gosto pelo movimento coreográfico e pela graça do *gesto* espontâneo e significativo. Sem dúvida, Santiago Alvarez é um dos maiores mestres mundiais do ritmo cinematográfico. Seu sentido rítmico articula, desarticula e rearticula os elementos imagéticos e sonoros, tornando-os elementos “dramáticos”, sendo que um joga com/contra o outro na “cena” documental. Num processo de intertextualização radical, Alvarez filma fotos, textos e desenhos (inclusive de revistas e jornais), e utiliza, de diversas maneiras, trechos de outros filmes, fazendo deles “personagens” de seus documentários, graças ao ritmo da colagem, da montagem e da trilha sonora. Uma interessante concepção *dramatúrgica* de documentário é fornecida pelo próprio cineasta, mas a analogia que ele faz com o teatro é apenas metafórica, pois seu cinema parte dos noticiários, que inicialmente eram politemáticos e passaram a ser monotemáticos, conforme Alvarez explica em entrevista a Amir Labaki.

“O noticiário monotemático vem quase a ser um documentário. Existe uma ‘documentarurgía’, uma dramaturgia do documentário, que tem suas origens no noticiário. Quando um noticiário deixa de estar subdividido em várias notícias e se produz somente uma informação mais estruturada e profunda, ela se converte em noticiário monotemático, e ao ser monotemático reflete uma das características do cinema documentário” (LABAKI, s. d., p. 44).

O trabalho com um único tema faz com que o diretor explore as potencialidades “dramáticas” desse tema, a ser trabalhado para além dos limites do noticiário e do documentário tradicionais. Mesmo em um filme como *Cerro pelado* (1966), em que há menos planos de inserção, trucagens e colagens, tão comuns nas películas de Alvarez, a dramatização é evidente na montagem musical do documentário. O cineasta cubano não desenvolve teoricamente a interessante perspectiva supracitada, mas convém alertar que a dramaturgia de seus documentários evidentemente não consiste na dramatização de situações, através de atores, por exemplo. Ela é como uma *mise-en-scène* de elementos

documentais (como imagens fotográficas ou cinematográficas de John Kennedy, por exemplo), que contracenam com outros elementos, “dramáticos”, *tornados documentais* (como uma cena de um filme de aventuras, em que um homem dispara uma flecha), de modo a tratar do assassinato do presidente norte-americano em *L.B.J.*, de 1968. O todo compõe o “drama” documental, em que uma foto não apenas pode mostrar um gesto, mas principalmente tornar-se ela mesma um “gesto” dramático do documentário. Outros desses gestos são os diversos tipos de música, os ruídos, e os demais elementos que compõem as colagens de seus filmes: letreiros, grafismos, desenhos, pinturas e trucagens diversas têm papel dramático equivalente ao das imagens humanas flagradas em filmes ou fotos. Mraz denomina “forma dramática” ao estilo de montagem que caracteriza o trabalho de Alvarez na década de 60, a partir do “princípio dramático” da montagem eisensteiniana, segundo o qual o dramático no cinema resultaria da colisão e justaposição de planos independentes³.

Note-se o efeito de dramatização propiciado pela atividade de recortar fragmentos e colá-los em outro espaço, numa apropriação de recursos pop que é outra atividade pop, desautomatizadora do ponto vista estético e político: em



Cómo, por qué e para qué se asesina un general (1971), que já denuncia a participação da CIA nas atividades de desestabilização do governo de Salvador Allende, no Chile, dois anos antes do golpe brutal que instalaria a ditadura no país, fotos de mulheres seminuas, tiradas da revista *Playboy*, sugerem a sedução artificial que faz parte das tarefas do serviço secreto norte-americano no cumprimento de sua missão, que também inclui o assassinato. Esse sinistro aspecto encoberto é sugerido pela inserção no filme de trechos de um documentário científico sobre aranhas venenosas, sendo que uma delas aparece em *close-up* realizando suas atividades peçonhentas. Tais imagens,

ritmadas por uma música climaticamente aliciante, surgem com e sem legendas informativas, com alguma locução *off*, e intercalam-se a imagens de noticiários, de jornais e entrevistas com Salvador Allende. O didatismo e a objetividade propostos pelo título do filme não excluem o experimentalismo *agit-pop*, que até os reforça, graças ao papel dramático jogado pelos elementos experimentais. Estes, que de outro modo pareceriam estranhos em um documentário tradicional, além de sua função dramática, são convocados também por sua eficácia poética, constituindo-se em metáforas cinematográficas.

O documentário de Alvarez é também poético, como aponta Amir Labaki ao se referir às “rimas imagéticas” e à montagem metafórica, tão presentes em seus filmes e que também remeteriam a Eisenstein (LABAKI, s. d., p. 15). Há muitos exemplos de continuidade gráfica entre planos diferentes estabelecida por esse processo poético metafórico e metonímico de instauração dramática da significação na obra de Alvarez. Identificamos, em *Now*, um plano de um documentário nazista em que aparece uma suástica negra sobre um círculo branco em um estandarte, enquanto no plano seguinte há a imagem do rosto de uma criança negra, ferida, com um esparadrapo branco na testa, o qual remete, por seu formato em cruz, à suástica. Em vez de *dizer* que o racismo norte-americano tem caráter fascista, e de *mostrar* isso simplesmente como se

³ Cf. MRAZ, 1990, p.133.

fosse possível, o documentário o *demonstra*, criando, visual e graficamente, a relação, concretizada metafórica e metonimicamente pelas duas imagens justapostas. Mais adiante, no filme, outro plano confirmará, numa síntese, o que se quer demonstrar: dois encapuzados da infame *Ku Klux Klan*, secular organização racista dos brancos norte-americanos, aparecem numa foto ao lado de uma bandeira com a suástica. Depois, uma foto mostra o sinistro ritual da organização em que uma cruz é queimada e, junto a outras imagens, surge a de um corpo de um negro carbonizado em um linchamento.

Confirmando-se que em *Now* não se fez uma colagem a esmo, apenas segundo o ritmo da canção e o tema geral do documentário, observe-se o valor poético (e político) das metáforas e metonímias visuais que compõem o filme. Nosso olhar é atraído pelas expressões dos rostos e corpos nas cenas de revolta e repressão mostradas, mas o que o filme sutilmente mais explora são os detalhes das mãos, principalmente na seqüência final. Os filmes e fotos que a compõem foram escolhidas provavelmente porque nelas as mãos dos negros aparecem de diversas formas significativas: abertas em desamparo, cruzadas em desespero, amarradas para o linchamento, enlaçadas em solidariedade, levantadas e fechadas em manifestação, unidas por correntes em protesto. No fim, são justapostas as fotos de um homem, uma criança e uma jovem com os punhos cerrados, sendo que a última aparece com o braço erguido.

Em *Hanoi Martes 13* (1967), um primeiro plano mostra os delicados movimentos da mão de uma dançarina ao som de uma música suave, ao qual se segue um plano estrondoso de bombardeio. Após a seqüência, e as duras conseqüências, do ataque, vemos uma mulher alimentar um cachorrinho junto às ruínas de um templo. Dentro dele, está caída no piso a mão de uma estátua, e uma escultura religiosa tem uma das mãos erguida à altura do peito; a outra mão, que falta à escultura, percebe-se, é a que apareceu antes, e seu gesto remete ao da mão da dançarina. Não é difícil associar essas imagens às mãos das pessoas que aparecem no documentário, passeando, divertindo-se, comendo, trabalhando, atirando, dando sinais de desespero, socorrendo as vítimas.

Também são poéticos os usos das formas redondas dos objetos, como os grandes e belos chapéus dos vietnamitas mostrados em relação às manilhas usadas na feitura de abrigos antiaéreos, às rodas de bicicletas, aos pratos, às tigelas e painéis. Nesse filme, Alvarez documenta, *in loco*, o primeiro bombardeio norte-americano a Hanói, feito com 200 aviões B-52. Através da câmera de corda do cinegrafista Iván Nápoles, e sem gravador, pois não havia, registra-se a dura vida cotidiana de um povo paupérrimo e delicado, mas forte, em luta contra a agressão da maior potência econômica e militar do mundo. Ao som da música de Leo Brouwer, cubano que utilizou instrumentos vietnamitas para fazer a trilha sonora do filme, a elegância e a dignidade com que o cineasta mostra a elegância e a dignidade desse povo, em um momento tão terrível de sua vida, fazem de *Hanoi Martes 13* uma obra única sobre a guerra: “Tanta violência, mas tanta ternura”, diríamos com o poeta Mário Faustino.

Alvarez, apesar de seu cinema aparentemente pouco “literário”, mas certamente “poético”, afirma gostar mais de ler romances do que de ver filmes



(Cf. LABAKI, s. d. , p. 90) e para realizar um de seus raríssimos trabalhos de “ficção”, *El sueño del pongo* (1970), fez a adaptação de um conto de José María Arguedas, escritor e poeta peruano que se suicidou em 1969. Alvarez explica sua dedicação ao documentário em termos de urgência social, política, poética e existencial: “Quero participar do que faço. Faço cinema documental porque a ficção demora. Se eu fizesse normalmente algo que dura dois ou três anos, eu morreria” (LABAKI, s.d. , p. 95). Em outro depoimento, afirma:

“Como aventureiro nato e neto que sou, sem prejuízos de concepções sobre o que isto possa significar para alguns teóricos, a ficção que há dentro de toda realidade me atrai mais que a ficção que possa estar dentro da própria ficção. Descobrir o desconhecido e compartilhar esse descobrimento; registrar o conhecido, enriquecê-lo, dominá-lo, mesclá-lo e transformá-lo em uma nova dimensão dessa realidade... buscar algo extraordinário, extraído do mais ordinário, observar o que os outros olham e não percebem, tratar de transmitir a essência do acontecimento e não somente sua descrição... O roteiro de meus documentários não sou eu que ponho, quase sempre o põe o inimigo...” (DORR, s. d. , p. 11)

Algum “inimigo” poderia afirmar sobre os documentários de Alvarez que eles pouco concedem voz ao outro, pois neles se trataria de defender posições fixas e predeterminadas, ainda que de modo e forma pouco ortodoxos. Apesar de esse cinema militante correr o risco de ser acusado de descambar para a univocidade do poder, quando quer ser o porta-voz de uma coletividade uníssona, percebe-se através dele que um documentário não pode simplesmente “conceder” voz a alguém, mesmo porque isso significaria que quem a detém é o realizador do filme, seu diretor. Este, seja em que tipo de documentário for, mesmo no mais polifônico, é quem escolhe quem fala, ou se move; ele é quem determina e orienta a participação do outro no documentário, desde a filmagem, e define sua inserção final e seu lugar na fita, através da montagem ou da edição. Mas é preciso que esse *outro* esteja ali e haja alguma comunhão, ou algum conflito, com ele, para que se faça o filme. É significativo que o último documentário cinematográfico de Alvarez, *Perdedores* (1991), sobre os atletas derrotados nos Jogos Panamericanos, realizados em Cuba, coincida com o fim do Noticiário ICAIC Latino-Americano, devido à crise econômica desencadeada pela decadência e fim da União Soviética e do bloco socialista europeu. Todo esse contexto torna o filme alegórico⁴.

Caso raro de um “cinema de autor” que é também cinema estatal oficioso, os filmes de Alvarez escancaram o que outros tipos de documentário e noticiário normalmente escamoteiam: sempre se toma uma posição, ou mais de uma, e não há documentário ou noticiário que não nasça da manipulação de seu material imagens, efeitos, letreiros, sons e vozes orquestrados, submetidos a um ritmo, ou a vários. Sobrevive ao seu tempo quem é contemporâneo dele, quem é capaz de tomar-lhe o pulso, sentir seus ritmos, torná-los próprios. Por isso, os filmes de Alvarez, tão urgentes e colados à época, às condições e aos lugares de sua missão, podem ser vistos hoje com deslumbramento e ainda atizar a inteligência dos espectadores, por seu discernimento, sua paixão.

⁴ Segundo a revista *Cine Cubano*, o título definitivo do filme é *Perdedores?*; assim, a interrogação, como signo de dúvida ou questionamento, coloca a coisa em perspectiva dialética e indica inconformismo. Cf. CASTILLO, 1999, p.51.

Resumé: Ce texte analyse l'oeuvre du cinéaste cubain Santiago Alvarez, envisageant la manière dont il s'approprie des éléments de la culture et de l'art pop dans ses documentaires d'agitation, de propagande et d'information révolutionnaires. Nous proposons le terme *agit-pop* pour caractériser ce processus, à partir de la notion de « documentarurgie », créée par le cinéaste pour définir sa « dramaturgie du documentaire ».

Mots-clés: Dramaturgie du documentaire. Art pop. Culture pop.

Abstract: This text aims to study the *oeuvre* of the film-director Santiago Alvarez, taking into consideration the appropriation he makes of pop culture and art in his documentaries on agitation, revolutionary propaganda and information. The term *agit-pop* is proposed to characterize this process, based on the notion of 'documenturgy', a word coined by the director to define his 'documentary dramaturgy'.

Keywords: Documentary dramaturgy. Pop art. Pop culture.

Referências

CASTILLO, Luciano; HADAD, Manuel. Una entrevista inédita Santiago Alvarez (1919-1998) El documental como una actitud ante la vida. *Cine Cubano*, La Habana, n.145, p.46-51, julio-septiembre 1999.

DORR, Nicolás. Introducción y epílogo a un soliloquio de Santiago Alvarez sobre dramaturgia y poesía. *Cine Cubano*, La Habana, n. 138, p. 11, s.d.

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du Cinéma*. Paris: Gaumont, 1998 (Coffret de 4 videocassetes, couleur, 4h24min.).

HERRERA, Lázara. Un hombre y nada más. *Cine Cubano*, La Habana, n. 145, p. 52-60, julio-septiembre 1999.

LABAKI, Amir. *O olho da revolução o cinema-urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras, s.d.

MRAZ, John. Santiago Alvarez: from dramatic form to direct cinema. In: BURTON, Julianne (org.). *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990, p. 131-149.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

Filmografia

ALVAREZ, Santiago. 1965. *Now*. Cuba, 35mm, P & B, 6 min.

ALVAREZ, Santiago. 1966. *Cerro Pelado*. Cuba, P & B, 35 min.

ALVAREZ, Santiago. 1967. *Hanoi Martes 13*. Cuba, 35mm, P & B e cor, 38 min.

ALVAREZ, Santiago. 1968. *L.B.J.* Cuba, 35mm, cor, 18 min.

ALVAREZ, Santiago. 1969. *79 primaveras*. Cuba, P & B, 25 min.

ALVAREZ, Santiago. 1970. *El sueño del pongo*. Cuba.

ALVAREZ, Santiago. 1971. *Cómo, por qué e para qué se asesina un general*. Cuba, P & B, 36 min.

ALVAREZ, Santiago. 1991. *Perdedores*. Cuba.

LANDRIÁN, Guillén. 1968. *Coffea Arábica*. Cuba, P & B, 18 min.