

Os olhos da revolução “internacionalista”: os *corresponsales de guerra* cubanos na África, 1959-1989

Alexsandro de Sousa e Silva*

Resumo: O texto aborda a formação, atuação e monumentalização, em Cuba, dos *corresponsales de guerra* que registraram imagens de conflitos armados, sobretudo na África. Recorremos a textos impressos e fílmicos como fontes históricas principais. Acreditamos que a atuação e celebração dos *corresponsales* foi fundamental nas estratégias de legitimação do poder cubano por meio das imagens em movimento. Palavras-chave: Cuba; África; documentário; cinejornal; guerra.

Resumen: El texto aborda la formación, actuación y monumentalización, en Cuba, de los *corresponsales de guerra* que registraron imágenes de conflictos armados, sobre todo en África. Hemos recurrido a textos impresos y fílmicos como fuentes históricas principales. Creemos que la actuación y celebración de los *corresponsales* fue fundamental en las estrategias de legitimación del poder cubano por medio de las imágenes en movimiento. Palabras clave: Cuba; África; documental; noticiario; guerra.

Abstract: The text addresses the formation, performance and monumentalization in Cuba of the *corresponsales de guerra*, who recorded images of armed conflicts, especially in Africa. I used printed texts and films as major historical sources. I believe that the performance and celebration of the *corresponsales* was fundamental in the strategies of legitimizing Cuban power through moving images. Keywords: Cuba; Africa; documentary; newsreel; war.

Résumé : Le texte traite de la formation, de l'action et de la très forte mise en valeur à Cuba des *corresponsales de guerra*, qui ont enregistré des images de conflits armés, en particulier en Afrique. Nous utilisons des textes imprimés et cinématographiques comme sources historiques majeures. Nous pensons que l'action et la célébration de ces correspondants ont été fondamentales dans les stratégies de légitimation du pouvoir cubain au moyen des images animées. Mots-clés : Cuba ; Afrique ; documentaire ; ciné-journal ; guerre.

* Doutorando. Universidade de São Paulo – USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Programa de Pós-Graduação em História Social – PPGHS. 05508-000, São Paulo, Brasil. E-mail: alexsandro.dses@gmail.com

Submissão do artigo: 06 de março de 2019. Notificação de aceitação: 23 de maio de 2019.

Um regime político requer a construção de estratégias visuais e discursivas para sua legitimação no espaço público. Assim compreendeu, como tantos outros, os responsáveis pelas ações armadas do Movimiento Revolucionario 26 de Julio (MR26) enquanto preparavam, no México, o retorno a Cuba a bordo do Granma, em meados de 1956. A câmera que registraria o desembarque teve que ser penhorada, devido a necessidades orçamentárias. Assim, de modo precário, iniciou-se uma relação entre guerra e filmagem no interior do movimento guerrilheiro que ganhou, após a instauração do governo revolucionário de 1959, projeção internacional.

Este texto enfoca a cinematografia militar cubana do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e do Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (MINFAR ou FAR, apenas), órgão que teve como antecedente a Sección de Cine del Ejército Rebelde em 1959, passou por distintas fases ao longo das décadas até chegar ao seu auge nos anos 1980 como Estudios Cinematográficos y Televisivos de las FAR (ECITVFAR). A mencionada cinematografia se organizou em torno da formação e labor dos chamados *corresponsales de guerra*, cujas filmagens foram a base para a construção de documentários e cinejornais na ilha. Seguimos a denominação em espanhol dada a reiteração do termo nos meios cinematográficos cubanos, para destacar o trabalho dos câmeras que tinham preparação militar para lidar com os perigos no campo de batalha.¹ Em especial, nossa atenção volta-se para os trabalhos realizados no continente africano, visto que a maior parte das guerras filmadas no exterior pelos cinegrafistas cubanos foi na África. Acreditamos que o governo revolucionário zelou pelo registro dos conflitos bélicos para compor um repertório legitimador de sua própria atuação internacional, civil e militar. Na intenção monumentalizante da construção da memória oficial, não foi possível ocultar algumas contradições intrínsecas a esse projeto.²

A relação entre cinema e guerra surge a poucos anos da criação da nova arte, ao final do século XIX, quando câmeras filmaram aspectos da Guerra

¹ Apesar das origens centenárias dos relatos de guerra, que remetem aos escritos de Tucídides sobre a Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.) às tradições orais que rememoram batalhas, o termo “correspondente de guerra” (*war correspondent*) é tradicionalmente vinculado ao jornalismo e em sua forma escrita, populariza-se no mundo ocidental na segunda metade do século XIX. Para uma história do *war correspondent*, cf. McLaughlin, G. (2016). *The War Correspondent*. 2nd Ed. London: Pluto. Em Cuba, Miguel Fleitas, diretor de *La guerra en Angola* (1976), recorreu a uma estratégia de legitimação de atuação dos *corresponsales* com base na história nacional ao fazer um paralelo do trabalho dos cinegrafistas com os registros escritos de guerra feitos por Máximo Gómez, José Martí, Pablo de la Torriente Brau e Ernesto “Che” Guevara (Chijona, 1978: 137).

² Entendemos por monumentalização o processo histórico de seleção de fatos ou objetos para torná-los *monumentos*, que, por sua vez, “tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à história coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos” (Le Goff, 2003: 526).

Hispano-americana, em Cuba (1898), e da dos Bôeres, na África do Sul (1899-1902). No entanto, foram as fotos e as filmagens do campo de batalha na Primeira Guerra Mundial que mudaram a percepção social dos conflitos armados, segundo Pierre Sorlin (1994), quem coloca o cinema de guerra como herdeira da pintura e da fotografia. Na ficção, o filme de David W. Griffith *Nascimento de uma nação* (1915), obra “sulista” da Guerra de Secessão nos Estados Unidos da América (EUA), é destacada como a primeira representação épica da guerra. James Chapman (2008) estudou um conjunto de *war films* produzidos no cinema comercial dos EUA e Europa no século XX e propôs três leituras: cinema de guerra como espetáculo, tragédia e aventura. Entretanto, o autor não explorou a dimensão *pedagógica* das narrativas, nas quais o documentário, com as imagens de realidade da guerra, e os filmes “naturalistas”, com seu esforço de reproduzir as mesmas imagens, potencializam o caráter didático ao se basearem na representação “fiel” dos conflitos.

Iniciaremos as reflexões sobre as imagens cubanas de guerra em torno da formação cinematográfica dos soldados cubanos, para depois acompanharmos as filmagens de conflitos armados na Argélia, Guiné “portuguesa”, Angola e Etiópia e, por fim, verificarmos as estratégias de monumentalização dos *corresponsales de guerra*. Como fontes históricas estão artigos de periódicos, catálogos, cinejornais e documentários. No caso das imagens em movimento, observaremos o lugar que os registros do campo de batalha ocupam nas respectivas narrativas. Para tanto, recorreremos à metodologia analítica que privilegia a forma fílmica como principal meio para levantar as tensões de época. Para este texto, abordaremos um conjunto de filmes: *Madina Boé* (1968), de José Massip; *La guerra en Angola* (1976), de Miguel Fleitas; *Cabinda* (1977), de Fernando Pérez; *Etiopía, diario de una victoria* (1979), de Miguel Fleitas; *Homenaje a Amílcar Cabral* (1980), de José Massip; *Corresponsales de guerra* (1986), de Belkis Vega; e *Cuba y Angola: respuesta a la escalda sudafricana* (1988), de Victor Martín, além de edições do cinejornal *Noticiero ICAIC Latinoamericano*.³

A formação inicial nas FAR

A origem dos *corresponsales* cubanos tem relação com a história do desenvolvimento da indústria audiovisual nas forças armadas. Propomos dividir a periodização da cinematografia do MINFAR em quatro fases. A primeira, entre 1959 e 1962, está centrada na Sección de Cine do Departamento de Cultura

³ A lista é uma seleção das obras produzidas pelo ICAIC e pelo MINFAR, a maioria em cooperação, que puderam ser visualizadas, pois a lista de filmes e cinejornais cubanos sobre a África é ampla.

del Ejército Rebelde. Entre 1962 e 1971, os trabalhos foram centrados na Sección Fílmica del MINFAR, responsável pela formação dos *corresponsales de guerra* e pela produção fílmica. Desde então, os militares aperfeiçoaram a estrutura de produção de filmes e, até 1982, a Sección Fílmica tornou-se os Estudios Cinematográficos de las FAR (ECIFAR), que fez trabalhos conjuntos com o ICAIC. Em 1982, passaram a produzir também para a televisão, e a sigla atualizou-se como ECITVFAR. Em 1993, devido à crise nacional, a instituição mudou o nome para Trimagen e passou a fazer filmes por encomenda e apenas em vídeo.

A etapa inicial do cinema militar pós-1959 gira em torno das atividades da “Sección de Cine del Departamento de Cultura del Ejército Rebelde”.⁴ Membros do ICAIC atuaram nessa seção: para a realização do curta-metragem *Esta tierra nuestra* (1959), participaram Dervis Pastor Espinosa (eletricista), Manuel Octavio Gómez (primeiro assistente), Arturo Agramonte (assistente de câmera), Jorge Herrera (fotografia), Julio García Espinosa (roteiro) e Tomas Gutiérrez Alea (direção). Outro filme realizado pelos militares foi *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (1960), de José Massip, com participação de J. Herrera, A. Agramonte e D. Espinosa, além de Santiago Álvarez (produtor) e Manuel Pérez (assistente de direção). Este último organizou cineclubes e debates em acampamentos do exército pela mesma Sección de Cine. A experiência da cobertura pela equipe do ICAIC da invasão em Playa Girón em abril de 1961 e da perseguição à guerrilha opositora na Sierra del Escambray à mesma época levou a elite militar a se preocupar com a formação de um corpo especializado em coberturas de guerra para fins de propaganda política e militar.

Assim sendo, em 27 de dezembro de 1961 foi realizada uma reunião da cúpula militar e, em janeiro de 1962, foram criados a escola Frank País (em Arroyo Arenas, Marianao) e o primeiro curso de formação dos *corresponsales de guerra* com alunos provenientes das FAR, da Policía Nacional e das Milicias Nacionales Revolucionarias. A escola teve como responsável o então comandante René Rodríguez, antigo aliado de Fidel Castro e que fez registros fílmicos da luta armada do MR26 em Sierra Maestra, e a instituição foi a base do surgimento da Sección Fílmica del MINFAR. Tratou-se de um curso “*ajustado a la inminencia de un ataque del enemigo imperialista*”, ou seja, pensado como forma de preparação para documentar possíveis ataques como em abril de 1961 (ECITVFAR, 1986: v).

As primeiras câmeras de filmagem eram improvisadas e feitas de madeira, as *cámaras de palo*, como réplicas do modelo Bell & Howell: “*Lo que hoy*

⁴ O Ejército Rebelde foi o braço armado do Movimiento Revolucionario 26 de Julio (MR26), formado após o desembarque dos revolucionários do barco Granma em 1956 e reestruturado em dezembro de 1961, intitulado-se MINFAR desde então.

parecía risible entonces constituían algo muy sério para los aprendices de corresponsales”, assevera o texto de introdução ao catálogo dos ECITVFAR em 1986. Debates sobre filmes de guerra eram realizados entre os soldados; menciona-se o interesse coletivo pelo longa metragem *Por los caminos de la guerra* (*Na dorogakh voyny*, 1958, de Lev Saakov), filme de ficção mesclado com imagens de arquivo da Segunda Guerra Mundial sobre o trabalho de um cinegrafista militar no avanço soviético sobre a Alemanha.

Os primeiros professores do curso de *corresponsales* foram o diretor Joris Ivens (o poeta haitiano René Depreste foi seu tradutor), o câmara Jorge Herrera e o montador Héctor Veitía, cada um em sua especialidade, além do militar Julio Ramírez. Ivens visitou a Ilha em 1960 e, além de acompanhar os combates aos contrarrevolucionários nas serras do Escambray, iniciou o processo de formação de câmeras para coberturas de guerra. O cineasta holandês filmou *Cuba, pueblo armado* e *Carnet de viaje* ao lado de um grupo de cineastas cubanos, como Jorge Herrera e Ramón Suárez.

O periódico militar *Verde Olivo* destacou a instituição no texto de Orlando Silva (1962), que apresentou a Sección Fílmica ao público à época do encerramento do segundo ano do curso de formação dos *corresponsales*. O artigo afirma que

a turma estava com 59 alunos, que tinham vida regrada a exercícios, alimentação, aulas teóricas e treinamentos com câmara *de palo*. A Imagem 01 exhibe um desenho expressando as aspirações em torno dos *corresponsal de guerra*: compostura, proximidade com os fatos (bombardeios), o registro da destruição do inimigo e da vitória de seu lado na guerra. Na parte inferior, dando “base” de apoio ao desenho, está o desenvolvimento tecnológico e a formação técnica lado a lado. Formação, tecnologia e experiência em campo de batalha serão as principais aspirações da escola.



Imagem 1. *Verde Olivo*, año III (n. 34) 60-61.

O segundo curso de *corresponsales* fora ministrado no terceiro trimestre de 1962 na escola Osvaldo Sánchez (em Tiscornia, Casa Blanca) e apenas Ramírez continua na docência, ao lado de “*alumnos aventajados del primero [curso]*”. Na Crise dos mísseis, em outubro de 1962, os formandos registraram as mobilizações pelo país diante de possível intervenção armada na ilha. Em fevereiro de 1963, os alunos dos dois cursos ajudaram na identificação de todos os militares cubanos, viajando pelo país e tirando retratos. Na devastação causada pelo furacão Flora, os militares filmaram e fotografaram as ações de salvamento e reparação de danos, imagens que compuseram uma edição do cinejornal NOTIFAR e outra do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, além do documentário *Ciclón* (1963), de Santiago Álvarez (ICAIC), com imagens de Cecilio Junqueira. A ênfase da formação era na filmagem, porém a Sección Fílmica trabalhava com fotografias, das quais muitas estampavam páginas de reportagens na revista *Verde Olivo*. Entre 1963 e 1965, dois grupos de estudantes foram para a China fazer cursos técnicos na área cinematográfica, enquanto outros se preparavam no Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) e no ICAIC. Toda a movimentação da Sección Fílmica evidencia o acompanhamento das ações junto aos militares e a necessidade de aprimoramento técnico dos quadros.

Em 1964, a revista divulgou o “*primer corto didáctico filmado en las FAR*”, *Hoje de ruta* (1965), de Eddy Blandy Reyes. No entanto, os dois catálogos de filmes dos ECIFAR em 1980 e 1986 destacam como primeira produção o curta *Si vienen quedan* (1962), de Antonio “Ñico” Ruiz. A partir da edição n. 40 de 1964, *Verde Olivo* publicou uma série intermitente de textos técnicos sobre equipamentos, linguagem audiovisual, produção e história do cinema, voltada à formação dos soldados, público em potencial do periódico, até o final dos anos 1960. Ainda no campo da divulgação da Sección, é lançado nos círculos militares o curta *¿Que es la Fílmica?* (1966), de Benito Báez, um “*documental informativo*”: “*Muestra la estructura de los ECIFAR. Sus departamentos. Su funcionamiento. Sus objetivos*” (FAR, 1986: 49).

As primeiras “missões internacionalistas”: Argélia, Congo-Brazzaville e Guiné “portuguesa”

Um aspecto importante na carreira de Joris Ivens que chamou a atenção dos cubanos foi a experiências em conflitos internacionais, como atestou José Massip (1962): “*En los últimos treinta años no ha habido tierra del planeta donde el pueblo haya luchado por una nueva vida, en la que Ivens no haya realizado un documental antológico. Así, en 1936, fue España; en 1939, China;*

en 1954, Indonesia; y hoy, 1960, Cuba”.⁵ A “vocação internacionalista” da produção audiovisual nos meios militares foi reivindicada desde sua origem e prosseguiu nos anos 1960, pois as primeiras “missões” dos recém-formados foram na Argélia em 1963, na República do Congo em 1965 e no Vietnã em 1967 (ECITV FAR, 1986: VI, IX), além de filmagens na Guiné portuguesa entre 1966 e 1974.

Em 1963 chegou a primeira prova de fogo em território estrangeiro. Ocorreu em apoio aos argelinos, com quem os cubanos se aproximaram desde os tempos de guerrilha em ambos os lados do Atlântico, incluindo envio de armas e recepção de órfãos e feridos de guerra. Em outubro de 1963, Argélia e Marrocos entraram em atrito, na chamada Guerra das Areias, por questões fronteiriças, e Fidel Castro, junto à elite militar nacional, enviou uma tropa de apoio aos argelinos, visto que o país recém-independente não tinha um exército organizado. Junto aos militares foram *corresponsales* para filmar os embates: “*En octubre parte el primer grupo de corresponsales a cumplir misiones en la República Árabe de Argelia que se defiende de la agresión marroquí. Es la primera misión internacionalista de la Sección Fílmica y de sus corresponsales de guerra*” (ECIFAR, 1986: VI-VII). Vale lembrar que essa foi também a primeira “missão internacionalista” dos militares de Cuba. O conflito foi resolvido por meio da diplomacia, frustrando as intenções iniciais dos cubanos de registrar imagens de guerra.

O *Noticiero ICAIC Latinoamericano* n. 176 (outubro de 1963), de Santiago Álvarez, diretor institucional e responsável pela realização de cerca de 500 edições do cinejornal, traz uma curta matéria sobre o confronto com demonstrações de simpatia pelo lado argelino. O narrador ressalta a presença de 50 médicos cubanos “dispostos” a dar suporte aos combatentes, mas silencia-se sobre o envio de forças cubanas à Argélia, visto que todo o planejamento e ação foram realizados sob sigilo. Apesar de não haver registros de conflito armado, acreditamos que as reportagens sobre o país africano nos *noticieros* n. 183, 184 e 185, todas de dezembro de 1963 e a cargo de Álvarez, sejam da equipe da Sección Fílmica. O narrador da edição 183 destaca o recebimento pelos argelinos de 5 mil toneladas de açúcar no porto de Orán pelo navio Gonzalez Lines que, segundo Piero Gleijeses (2007: 74-75), foi um dos que carregaram armas, tanques e soldados para a Argélia em outubro 1963, além de 4.744 toneladas da doação. O cinejornal 184 exibe filmagens de Tébessa e Constantina, com médicos e médicas de Cuba trabalhando em hospitais. A edição n. 185, por sua vez, mostra novamente o navio Gonzalez Lines com azeite,

⁵ A revista *Cine Cubano* reproduz os testemunhos de Ramón Suárez e Jorge Fraga, que também trabalharam com Joris Ivens em Cuba.

vinhos, figos e outras mercadorias, vindas de Argélia e Espanha.⁶ Cruzando as informações do catálogo dos ECITVFAR com as imagens dos cinejornais do ICAIC, propomos nova aproximação entre ambas instituições.

Após o esfriamento das relações diplomáticas devido ao golpe organizado por Houari Boumediene contra Ben Bella em 1965, só acontecem filmagens na Argélia em 1972, quando Fidel visita o país e restabelece os contatos. Porém, não foram imagens de guerra. No mesmo período, *corresponsales de guerra* estiveram na República do Congo (capital em Brazzaville) em 1965. Desse caso, encontramos apenas a menção no texto introdutório do catálogo de filmes dos ECIRVFAR (1986: IX): “*En este mismo año [1965] los corresponsales de guerra cumplen su segunda misión internacionalista en la República del Congo*”. Entre 1965 e 1968, houve uma coluna militar cubana no país planejada para defender a nação frente ao regime de Mobutu Sese Seko no Congo-Leopoldville (posteriormente Zaire), dar suporte ao Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA) e como reserva para Ernesto “Che” Guevara na guerrilha do Congo vizinho, movimento em refluxo em 1965 (Gleijeses, 2007: 252-289).⁷ A relação entre a informação do catálogo e a existência da coluna em Brazzaville sugere que havia planos para filmar a movimentação militar que, novamente, não ocorreu conforme esperado.⁸

O ICAIC, em co-produção com a Organização de Solidariedade com os Povos da Ásia, África e América Latina (OSPAAAL), produziu o primeiro documentário filmado no continente africano e com imagens de conflito armado: *Madina Boé* (1967), de José Massip. O diretor, com o *corresponsal* Dervis Pastor Espinosa, acompanhou os preparativos para o ataque de uma coluna militar do Partido Africano pela Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) à base militar portuguesa em Madina, do Boé, na Guiné “portuguesa”, posteriormente Guiné-Bissau. Massip e Espinosa fizeram parte da Sección Fílmica antes de irem definitivamente ao ICAIC e contavam com preparação militar para acompanhar o grupo. A presença dos *corresponsales de guerra* nesse conflito é

⁶ Observa-se pelos cinejornais cubanos que houve interação econômica entre os países, em que pese as ideologias contrárias. A edição do *Noticiero* n. 184 é um dos exemplos.

⁷ Entre abril e novembro de 1965, Ernesto “Che” Guevara e alguns soldados de Cuba tentaram fortalecer um movimento rebelde na República do Congo (ex-Congo-Leopoldville) liderado por Gaston Soumialot, pelo leste do país, via Tanzânia. O movimento africano encontrava-se desorganizado e desmoralizado, e Guevara imaginou que sua presença ofereceria maior disciplina e eficácia. Na prática, houve uma série de equívocos em ambos os lados, congolês e cubano, enquanto pelo lado oficial do Congo as forças de ordem pública expulsaram os rebeldes para o país vizinho e forçaram os rebeldes a negociar com o governo. Guevara escreveu sobre a amarga experiência, porém o livro, intitulado *Pasajes de la guerra revolucionária: Congo*, fora publicado trinta anos depois.

⁸ Houve *corresponsales* dos ECIFAR e do ICAIC no Vietnã, Laos, Iêmen e Síria nos anos 1960 e 1970, porém a inclusão dos países excederia os limites do texto.

parte da rede de colaboração militar do regime cubano ao movimento africano e, em especial, seu líder Amílcar Cabral.

Levantamos uma controvérsia sobre a data e a autoria da cena que marca o clímax da narrativa, a dos tiros de canhão sobre a base (Silva: 2018). Historicamente, o ataque ocorreu em novembro de 1966, quando Domingos Ramos, importante quadro do PAIGC, foi morto na troca de tiros. Por outro lado, de acordo com as memórias publicadas em *Cine Cubano* (Massip: 1969), as filmagens ocorreram entre março e abril de 1967. Concluimos que algum *corresponsal* havia filmado o ataque em 1966, que Massip e Espinosa foram de fato à região em 1967, e que nessa última oportunidade não ocorreu o ataque conforme esperado, daí a necessidade de recorrer aos registros de 1966. O enredo apresenta as relações entre os soldados e as lideranças durante a preparação para o combate, de modo a buscar a adesão dos espectadores e prepará-los para assistirem ao ataque, anunciado por Amílcar Cabral na abertura do filme: “Na aldeia de Madina, no centro de Boé, o inimigo possui uma base poderosa. Atacamos essa base para que o inimigo não respire em paz e se vá para sempre e deixe nosso país, que é só nosso”⁹. A cena dos tiros é, assim, a “coroação” de um processo construído durante a maior parte do filme.

Em 1974, Jorge Fuentes realizou pelos ECIFAR o documentário *República en armas*, que exhibe as últimas batalhas do PAIGC pela independência de Guiné-Bissau. O filme é inacessível, porém algumas cenas de tiroteio foram veiculadas em dois documentários. O primeiro é *Homenaje a Amílcar Cabral* (1980), de José Massip e Dervis Pastor Espinosa, sobre as “zonas libertadas”, territórios controlados pelo movimento guerrilheiro na Guiné em 1971 e a saída das últimas tropas portuguesas do país. Além de planos de *Madina Boé* com os tiros de canhão, o filme exhibe cenas, breves, de *República...*, que aparecem após exibição de cerimônia popular e antes da retirada lusitana do país, como expressões do combate livrado contra os invasores por parte do corpo nacional unido. Na segunda oportunidade, novas cenas de tiroteio surgem em *Corresponsales de guerra* (1986), de Belkis Vega, no depoimento de Delfín Jorge, que, junto a José Riera, Ángel Alderete e Raúl Booz, filmou o cerco a Guileje em maio de 1973, uma das batalhas definitivas para a independência daquela nação africana. As imagens da cena expõem um olhar “autêntico” da guerra.

⁹ Tradução nossa.

O auge das coberturas de guerra na África: Angola e Etiópia

Angola não foi tema fílmico em Cuba até 1976, e o *Noticiero ICAIC Latinoamericano* divulgou em janeiro de 1963 uma matéria curta dedicada à luta do MPLA pela independência e, depois disso, apenas em outubro de 1975. Desde então, o interesse pelo país é revigorado no cinejornal, que passou a se dedicar ao país nas edições seguintes. Essa “virada” explica-se pelo suporte militar cubano à luta aberta do MPLA contra grupos rivais pela disputa de poder na época da independência, agendada para o dia 11 de novembro de 1975 em acordos bilaterais com Portugal. Com o acirramento dos combates e a interferência de países estrangeiros, o MPLA solicitou auxílio soviético e cubano; enquanto o primeiro negou ajuda massiva antes da emancipação, o regime de Fidel Castro, diante da invasão da África do Sul em território angolano em agosto, enviou forte reforço contingencial para fortalecer e organizar as forças armadas do MPLA. Tal ação, que expulsou a maior parte dos inimigos em 1976, ficou conhecida como “Operação Carlota” devido ao texto homônimo publicado por Gabriel García Márquez em princípios de 1977. Carlota foi a escravizada que liderou uma rebelião em 1843, em Cuba, e recuperada nos anos 1970 como menção ao “sangue africano” que justificou o “retorno” dos filhos ao continente.

O documentário *La guerra en Angola* (1976), de Miguel Fleitas, expõe a mobilização dos soldados cubanos e angolanos na expulsão dos demais grupos opositores do país africano entre outubro de 1975 e março de 1976. As filmagens ocorreram em Cabinda contra a Frente para a Libertação do Enclave de Cabinda (FLEC), grupo apoiado por Mobutu no Zaire e alguns militares sul-africanos; Quifangondo (Kifangondo), Caxito, Camabatela, Negage, Carmona (atual Uíge), São Salvador (M'Banza Kongo) e próximo a Damba ao norte contra a FLNA, UNITA e mercenários europeus, todos apoiados pelo Zaire;¹⁰ e Teixeira de Sousa (Luao) e linha férrea na fronteira com o Zaire ao leste, Morros de Medunda (entre Quibala e Cela), Ebo (ao sul). O filme conta com fotografias, imagens de arquivo, registros da Televisão Popular de Angola e, sobretudo, filmagens dos *corresponsales de guerra* cubanos. A lista de “*camarógrafos-combatientes*” (Galiano, 1978: 135) mobilizados para as filmagens inclui Silvio López Celestrin, Raúl Booz, Manuel González Leiva, Julio C. Rodríguez, Mario Rivera Vena, Dervis Pastor Espinosa e Sergio Fajardo. Trata-se do maior esforço de trabalho conjunto entre cinegrafistas dos

¹⁰ Imagens de troca de tiros em Negage e Carmona (Uíge) são as únicas imagens de confronto armado em Angola veiculadas pelo *Noticiero ICAIC Latinoamericano* na edição 748 (1976), de Miguel Torres, que encontramos na pesquisa do cinejornal.

ECIFAR e do ICAIC, assim como de maior recrutamento e envio de soldados e armas para um país estrangeiro até então.¹¹

A mensagem textual no início da narração “adverte” que as imagens são reais: “*Todas as escenas que aparecen en esta película son reales*”, e os letreiros iniciais aparecem em meio a cenas de tiroteios, o que ressalta a preocupação em garantir a autenticidade dos registros. O documentário segue uma cronologia linear dos combates e guia-se por legendas, animações de mapas, imagens de arquivo, fotografias, entrevistas e, principalmente, a onnipresente voz *over* que guia o olhar do público. Há um desequilíbrio entre as cenas da guerra, depoimentos, *flashbacks* e atos oficiais, de modo que não vemos as preparações para a guerra. As imagens dos combates também são desproporcionais na apresentação fragmentada das frentes norte, leste e sul, e servem como ilustrações das vitórias das forças cubanas e angolanas de modo a reforçar o “*liberation script*” (Coelho, 2003) pela voz do narrador. Há algumas omissões nesse percurso, como o número de baixas pelo lado cubano-angolano e as tensões históricas na formação do MPLA.

O documentário *Cabinda* (1977), co-produção entre o ICAIC e os ECIFAR, foi dirigido por Fernando Pérez. A obra possui imagens filmadas por Dervis Pastor Espinosa e Sergio Fajardo na província homônima de Angola, território rico em petróleo e localizado separadamente do país africano. Fernando Pérez (1979: 111) não participou dessas filmagens, porém esteve em Angola para entrevistar militantes do MPLA e planejar a narrativa a partir dos registros em película, alguns deles já exibidos em *La guerra en Angola*.¹² A narrativa de *Cabinda* exhibe a preparação dos soldados com ajuda dos militares cubanos; a exploração dos grupos econômicos, em especial a estadunidense Gulf Oil; os combates às vésperas da independência angolana em 11 de novembro de 1975; a reconstrução do país; e os “pioneiros”, menores de idade, órfãos muitas vezes, que se mostram como futuros soldados. As imagens de guerra constituem posição de destaque na narrativa, pois são apresentadas como produto do treinamento ao longo do documentário.

Ainda em 1977, Fidel Castro apoia o regime de Mengistu Haile Mariam na Etiópia durante a Guerra do Ogadén, entre 1977 e 1978, contra as forças coordenadas por Siad Barre da Somália, que rompeu com Havana. Assim como no caso de Angola, o país africano não foi parte da pauta temática do

¹¹ Apesar das escassas informações públicas em Cuba, sabemos por Piero Gleijeses (2007: 591-592) que entre novembro de 1975 e março de 1976 foram cerca de 30 mil cubanos a Angola, sendo 200 mortos, 16 presos pela África do Sul e executados pela UNITA, 2 deserções e 3 encarcerados pelos sul-africanos e intercambiados por oito presos soldados de Pretória em Angola.

¹² Em 1981, Fernando Pérez publica o livro *Corresponsales de guerra* pela editora da Casa de las Américas, com base nas experiências dos nicaraguenses da Frente de Liberación Nacional que em 1979 liderou a revolução na América Central.

Noticiero ICAIC Latinoamericano até fevereiro de 1978, com a edição 852. A n. 857, por sua vez, exibiu cenas da guerra em meio à edição especial sobre uma homenagem a Antonio Maceo, herói da independência de Cuba, exibida nas telas em março de 1978, que celebrou a nova vitória das forças da ilha na África. As imagens mostram o avanço das tropas cubanas e etíopes em meio a uma região semidesértica, sem maiores informações sobre o contexto das filmagens, como é característico no cinejornal. Já na abertura (Imagens 02 a 05) aparece uma mescla de imagens do evento e do conflito, evidenciando o “fim das fronteiras” entre países socialistas, unidos ideologicamente.



Imagens 02 a 05. *Frames* de *Noticiero ICAIC Latinoamericano* n. 858 (1978), de Daniel Díaz Torres. Os canhões durante efeméride na Ilha, soldados cubanos na Etiópia, figurantes vestidos como *mambises* (soldados da época da independência) e desfile de tanques, os dois últimos em Cuba.

Etiópia, diario de una victoria (1979), de Miguel Fleitas, foi outra co-produção ICAIC e ECIFAR e tem como eixo principal a participação cubana no conflito. Em ordem cronológica, tal como se fosse um diário narrado pelo diretor, a narrativa expõe alguns dos principais conflitos ocorridos entre janeiro a março de 1978: Sherificalle, Harar, Fedis, Harewa, Arabl, Karama e, por fim, Jijiga. Os militares cubanos são os personagens principais do filme: em diversos momentos acompanhamos a troca de informações entre eles e com os aliados da Etiópia no campo de guerra, bem como a atuação na troca de tiros. E, assim como *La guerra en Angola*, os letreiros iniciais de *Etiópia, diario de una victoria*, ambos dirigidos por Miguel Fleitas, evidenciam a preocupação em demonstrar a legitimidade dos registros: “*Este es un filme rigurosamente*

testimonial. Todas las operaciones militares fueron filmadas en el curso de la guerra”.

A recorrência das imagens de movimentação militar e dos tiros de diferentes tipos de armas de fogo fazem de *Etiopía, diario de una victoria* um dos pontos culminantes da relação entre cinema e guerra por um lado, e entre Cuba e países africanos por outro. O filme aborda um conflito vitorioso na África e faz um autoelogio das forças armadas cubanas em sua atuação no exterior da Ilha. Para a realização deste documentário, a lista de *corresponsales* é uma das mais extensas na filmografia cubana: Sergio Nieves, Julio Julian Valdes, Miguel Fleitas, Roberto Velazquez, Julio Simoneau, M. Gonzalez Leyva, Francisco Cordero, Raul Perez Ureta, Danilo Aguiar, Angel Alderete, Humberto Valera, Uvigildo Sanchez e Juan Demosthene. Ao longo da narrativa as cenas de veículos atacando, de troca de tiros à distância e de constante diálogo entre militares oferecem maior ação à narrativa, que cede pouco espaço a atos oficiais. Como marcador visual, pontuando o filme, vemos os veículos em constante movimento, com trilha musical compassada. Nos combates finais, a trilha musical passa a intervir como um personagem, de maneira a conferir maior expectativa para o fim da guerra. O narrador em *over* intervém circunstancialmente e oferece informações; assim, escuta-se mais os uniformizados e os sons dos tiros do que a narração. Além disso, vemos *corresponsales de guerra* com suas câmeras em meio às filmagens, algo raro na filmografia analisada (Imagem 6 a 9).

Julio Simoneau foi um dos destaques na narrativa. Em Cuba, havia registrado a invasão em Girón em 1961 para *Muerte al invasor* (1961), de Santiago Álvarez e Tomas Gutierrez Alea, além das imagens de *Escambray* (1961), de S. Álvarez. Na Etiópia, Simoneau explica para a câmera como identificou soldados disfarçados no outro lado na trincheira. Para a realização do longa de 1979, afirma que “*Primero en Cuba vimos el documental [La guerra en] Angola, analizamos el trabajo de los corresponsales de guerra. Tratamos entonces de enmendar defectos*” (Ayala, 1979: 31). O documentário de 1976 foi mostrado como um “contra exemplo” do que se podia fazer na nova guerra, e o resultado foi uma montagem que deu maior fluidez narrativa a *Etiopía, diario de una victoria*. De todos os conflitos que filmou (Girón, Escambray, Vietnã, Etiópia), foi no país africano “*donde los riesgos fueron mayores*”.

A cooperação civil e militar a Angola e Etiópia adentrou os anos 1980 e encerrou-se em 1991.¹³ Em terras angolanas, entre 1976 e 1987, a UNITA e

¹³ Os números dão a dimensão do esforço do regime cubano no continente africano. Segundo Piero Gleijeses (2015: 441-442), 70 mil civis realizaram trabalhos na cooperação com países africanos. Foram enviados, da ilha, cerca de 386 mil militares, sendo 337 mil em Angola. 2.425 cubanos e cubanas morreram na África, 2.103 em Angola.



Imagens 6 a 9. *Frames de Etiópia, diario de una victoria* (1979), de Miguel Fleitas. Julio Simoneau explicando como identificou soldados da Somália vestidos de civis enquanto filmou tanque em chamas.

a África do Sul, por meio de ocupações em Angola e violações do espaço aéreo, cometem diversos crimes contra civis (como o massacre de Cassinga em 1978) e combatem a ação de guerrilheiros da Namíbia que lutavam pela independência. Em 1987, em um novo esforço de guerra foi realizado em Cuba. MPLA e cubanos, com forte armamento soviético, expulsam mais uma vez os sul-africanos de Angola na batalha de Cuito Cuanavale, e vencem também por meios diplomáticos na Organização das Nações Unidas.¹⁴ Toda a movimentação em Cuba para o planejamento, recrutamento, transporte de armas, envio de tropas e posicionamento das tropas na África foi registrada na série de documentários *Cuba y Angola: respuesta a la escalada sudafricana* (1988), de Victor Martín. Foram as últimas imagens de guerra na África registradas pelos *corresponsales de guerra*. Composta de três episódios, a monótona narrativa apresenta longas reuniões dos militares, e as imagens de guerra, apresentadas

¹⁴ Vale lembrar que um dos protagonistas na frente de combate, o general Arnaldo Ochoa, ao lado de outros oficiais, foi submetido a um fulminante julgamento militar e execução pelo governo de Fidel Castro, que acusou o grupo de participar do tráfico internacional de drogas em Angola. O processo foi denunciado por setores críticos ao regime como uma estratégia do governo em eliminar possíveis dissidentes.

de forma ilustrativa, bem como os depoimentos de uniformizados cubanos, são o produto dos planejamentos em que os angolanos têm pouco destaque.

A monumentalização dos *corresponsales de guerra*

Após a boa recepção nacional de *Etiopía, diario de una victoria*, constatou-se que os objetivos pelos quais a Escuela havia sido criada em 1962 foram atingidos. A partir de então, vieram textos e documentários em homenagem aos *corresponsales* e à produção de imagens acumulada ao longo de duas décadas de atividades. A revista *Cine Cubano* publicou em 1979 a edição n. 95, que destacou os 20 anos de fundação do ICAIC. Entre os testemunhos dos protagonistas do cinema nacional, há uma seção dedicada aos *corresponsales*, com relatos de Fernando Pérez sobre filmagens em Cuba e Angola, José Massip na Guiné portuguesa/Guiné-Bissau, Miguel Fleitas no Vietnã e Angola, e Raúl Booz no país de Agostinho Neto. Os testemunhos enfatizam os perigos enfrentados em meio a trocas de tiros e o sucesso da “missão internacionalista” em registrar os conflitos. O relato de Raúl Booz reproduz a tensão em meio aos tiroteios, recorrendo à onomatopeia para reconstituir a tensão vivenciada.

O ano de 1986 foi marcado pela celebração dos 25 anos dos ECITV FAR. A revista *Verde Olivo* publicou, nas edições 46 a 50, uma série de textos escritos por Francisco Soto Acosta (1986 é um exemplo) recordando as origens da Sección Fílmica dos anos 1960 e o desenvolvimento da base tecnológica de processamento das películas, da formação técnica e da produção fílmica ao longo dos 1970 e 1980. As FAR também publicaram um 2º catálogo fílmico em 1986, o primeiro foi em 1980. Parte das comemorações veio com a série de documentários *Corresponsales de guerra* (1986), de Belkis Vega, co-produção ICAIC e ECITV FAR.¹⁵ A cineasta trabalhou nos ECIFAR desde início dos anos 1970, onde encontrou o espaço que, no ICAIC, era quase impossível a uma mulher: dirigir filmes. Segundo Vega (s/d.: 51), “*Yo personalmente entré en los Estudios Fílmicos de las FAR que se suponía fueran los más excluyentes, y no solamente hombres militares se dejaron dirigir por mí – extraño, ¿verdad? – sino que no me cuestionaron*”. A diretora ressaltou a entrada de mais mulheres nos ECIFAR ao longo dos anos, como Lizzete Vila (som), Niurka Pérez e Mayra Zaldívar (assistentes de direção e, depois, direção).

A introdução que se repete nos episódios homenageia os correspondentes falecidos (“Morán”, “Barrion”, “Argelio”, “Junqueira”, “Lavín” e “René David”), cujas imagens em fotografias são reproduzidas em tela, enquanto escutamos a narração em *over*:

¹⁵ Em nosso levantamento de filmes para audiência e análise, tivemos acesso apenas aos dois primeiros episódios, os quais nos dedicaremos a seguir.

Estas imágenes no estarían ante los ojos de ustedes si en mismo lugar donde ahora estamos sentados no hubiera habido una cámara y una persona dispuesta a no dejarlas pasar. Alguien obsesionado por detener el tiempo, llevárselo debajo el brazo hacia el futuro. Estos hombres han escogido el peligroso oficio de cazadores de imágenes en la guerra. Yo he sido uno de ellos, y de esa manera, con una alegría casi despreocupada por mi propia suerte, he dado mis pequeñas gotas de sudor y sangre para la revolución.

O texto, lido por Julio Simoneau, traz uma auto-homenagem dos “caçadores de imagens na guerra” e coloca em evidência o grau de periculosidade da profissão e o sacrifício “pela revolução”. Ao longo da série, os motivos para as guerras retratadas não são discutidos com profundidade. Os episódios seguem uma linha cronológica dos conflitos armados. No primeiro capítulo, há relatos de Bernabé Muñiz sobre a época de Fulgencio Batista e a coluna militar de Fidel Castro; René Rodríguez relembra a história da câmera que seria utilizada por Raúl Castro para filmar o desembarque do Granma em Cuba, mas que terminou penhorada no México; Raúl Hernández narra as filmagens ao lado de Camilo Cienfuegos durante a luta armada contra exército na Sierra Maestra e o convite para criar a Seção Fílmica das FAR e a Escuela de Correspondentes de Guerra; Julio Simoneau recorda as filmagens da invasão a Playa Girón em abril de 1961; Roberto Velázquez fala sobre a morte de um jovem soldado próximo à base militar dos Estados Unidos em Guantánamo, em 1964; e Iván Nápoles conta-nos sobre as filmagens no Vietnã. Santiago Álvarez completa o quadro de depoimentos, que analisaram a importância dos *corresponsales de guerra*.

No capítulo seguinte seguem os depoimentos de José M. Martínez Carmona, Jorge Ramón González e Mario Martín sobre o Camboja; de Diego Rodríguez Arché sobre Palestina e Líbano; e do câmera Delfín Jorge e do diretor José Massip sobre o processo de independência de Guiné-Bissau. Ao lado de Ángel Alderete e Raúl Booz, Delfín foi correspondente de guerra e filmou imagens do documentário *República en armas* (1974), dirigido por Jorge Fuentes (ECIFAR). O câmera relembra o momento em que acompanhou as tensões do ataque do PAIGC a um quartel que, na verdade, estava vazio. O humor expresso por Delfín evidencia a ausência de traumas ou sequelas em ter seguido conflitos armados no exterior. Massip recorda, por sua vez, a saída dos soldados portugueses do país em 1974 e chega a afirmar que sentia “pena” daqueles jovens se retirando para a Europa. As imagens de arquivo mostradas são as dos soldados colonialistas saindo da Guiné, exibidas em *Homenaje a Amílcar Cabral* (1980). Curiosamente, o documentário de 1986 não dá a José Massip a oportunidade de recuperar a experiência do diretor na então Guiné portuguesa dos anos 1960.

Os conflitos mencionados na série de documentários iniciam-se em Cuba partem para o exterior. Os combates na ilha foram contra os “inimigos da revolução”: a ditadura de Fulgencio Batista (1956-1959), a invasão dos exilados cubanos apoiados pelos Estados Unidos na Baía dos Porcos em 1961 e as violações da soberania cubana por parte dos vizinhos do Norte. Uma vez “pacificados” esses conflitos, prioriza-se o registro da atuação civil e militar cubana na Ásia e na África. O último depoimento filmado de um *corresponsal de guerra* que identificamos até o final dos anos 1980 foi de Dervis Pastor Espinosa sobre filmagens em Angola, na edição n. 1422 (1989) do cinejornal cubano, momento em que a guerra no país africano já havia terminado.

Conclusões

Refletimos sobre uma série de atividades do ICAIC e da Sección de Cine/ Sección Fílmica/ ECIFAR/ ECITVFAR, em suas variadas fases, na qual a atuação dos *corresponsales de guerra* foi planejada de modo a acumular imagens para construir narrativas legitimadoras de suas intervenções no continente africano. A organização da Escuela de Corresponsales, a atuação dos aprendizes em atividades militares na ilha e depois no exterior, a preparação para filmagens que não ocorreram (Argélia, Congo-Brazzaville, o suposto novo ataque a Madina na Guiné) e as realizadas (Guiné, Angola e Etiópia), os filmes e cinejornais, além da monumentalização dos cinegrafistas foi, a grosso modo, o caminho percorrido pelo trabalho conjunto de ambas instituições.

A presença dos *corresponsales* junto às principais forças militares no exterior mostra, em todos os casos, como o fracasso ou o sucesso das ações armadas impediram ou deram ampla visibilidade às respectivas produções fílmicas. Na Argélia, em 1963, no Congo-Brazzaville em 1965 e na Guiné em 1967, todos os planos de atuação no campo de batalha resultaram, em alguma medida, em recuos ou mudanças que não geraram as imagens desejadas. No caso de *Madina Boé*, as filmagens de 1966 deram forma narrativa a uma ação não concretizada em abril de 1967. As duas maiores operações militares cubanas em Angola (1975-1976 e 1987-1988) e na Etiópia (1977-1978) resultaram em êxitos no campo de batalha e, nas telas, em produções fílmicas celebrativas. Por outro lado, a intensidade das cooperações militares cubanas na África gerou maior produção audiovisual com cenas de batalha filmadas *in loco*, ao contrário do que ocorreu, por exemplo, em países como Vietnã e Laos, onde limitou-se a registrar as agressões armadas para fazer obras de denúncia, como *Hanoi, martes 13* (1967), de Santiago Álvarez.

Os documentários e edições do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, ao lado das revistas *Cine Cubano* e *Verde Olivo*, foram os difusores do labor dos *cor-*

responsales. Enquanto os periódicos destacaram as principais produções fílmicas e cinegrafistas, os audiovisuais incorporaram as filmagens de guerra, ora fazendo destes registros momentos culminantes das narrativas (como em *Madina Boé e Etiópia, diario de una victoria*), ora transformando as imagens em ilustrações das ações militares cubanas no exterior (como em *La guerra en Angola* e *Cuba y Angola*). No caso da série *Corresponsales de guerra*, o elogio aos cinegrafistas é, no fundo, um elogio ao próprio regime de Fidel e Raúl Castro, uma vez que os câmeras documentaram ações armadas resultantes dos planejamentos da alta hierarquia militar.

Referências bibliográficas

- Ayala, E. (1979). Testimonio de un corresponsal de guerra. *Cine Guía*, año 1 n. 12 30-31. La Habana.
- Chapman, J. (2008). *War and Film*. London: Reaktion Books.
- Chijona, G. (1978). Entrevista a Miguel Fleitas sobre su filme *La guerra en Angola*. *Cine Cubano*, (91-92): 137-142. La Habana.
- Coelho, J. (2003). Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta. *Lusotopie*: 175-193. Paris.
- Diéguez, D. (s.d.). El arte debe estremecer. Una entrevista con la realizadora Belkis Vega. *La Gazeta de Cuba*, (s.n.): 51-52. La Habana.
- Estudios Cinematográficos de las FAR, ECIFAR (1986). *Catálogo de filmes, 1962-1986*. La Habana: Imprenta Central FAR.
- Galiano, C. (1978). La guerra en Angola: reportaje sobre una victoria del internacionalismo. *Cine Cubano*, (91-92): 133-136. La Habana
- Gleijeses, P. (2007). *Misiones en conflicto: La Habana, Washington y África, 1959-1976*. (Trad. M. Ortega). La Habana: Ciencias Sociales.
- Gleijeses, P. (2015). *Visiones de libertad: La Habana, Washington, Pretoria y la lucha por el sur de África (1976-1991)*, Tomos I y II. (Trad. G. Cabrera). La Habana: Ciencias Sociales.
- Le Goff, J. (2003). Documento/Monumento (pp. 525-541). *História e memória*. (Trad. I. Ferreira, B. Leitão, S. Borges). São Paulo: Unicamp.
- Massip, J. (1960). Joris Ivens en Cuba. *Cine Cubano*, 03(24). La Habana.

- McLaughlin, G. (2016). *The War Correspondent*. 2nd Ed. London: Pluto.
- Massip, J. (1969). Memorias de un viaje a África, fragmentos. *Cine Cubano*, (54-55): 76-81. La Habana.
- Massip, J. (1979). Corresponsales de guerra. *Cine Cubano*, (95): 113-114. La Habana.
- Pérez, F. (1979). Corresponsales de guerra. *Cine Cubano*, (95): 111. La Habana.
- Silva, A. (2018). Os esboços da nação guineense em *Madina Boé* (1968), de José Massip. *Significação*, 45(50): 102-122. São Paulo.
- Silva, O. (1962). Corresponsales de guerra y futuros cineastas. *Verde Olivo*, año III(34): 60-66.
- Sorlin, P. (1994). War and cinema: interpreting the relationship. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 14(4): 357-366.
- Soto Acosta, Fr. (1986). XXV Aniversario de los ECITV-FAR (III) El despegue del cine militar cubano. *Verde Olivo*, (48): 59-61. La Habana.

Filmografía

- Cabinda* (1977), de Fernando Pérez.
- Corresponsales de guerra* (1986), de Belkis Vega.
- Cuba y Angola: respuesta a la escalada sudafricana* (1988), de Victor Martín.
- Etiopía, diario de una victoria* (1979), de Miguel Fleitas.
- Homenaje a Amílcar Cabral* (1980), de José Massip.
- La guerra en Angola* (1976), de Miguel Fleitas.
- Madina Boé* (1968), de José Massip.
- Noticiero ICAIC Latinoamericano* n. 176 (1963), de Santiago Álvarez.
- Noticiero ICAIC Latinoamericano* n. 183 (1963), de Santiago Álvarez.
- Noticiero ICAIC Latinoamericano* n. 184 (1963), de Santiago Álvarez.
- Noticiero ICAIC Latinoamericano* n. 185 (1963), de Santiago Álvarez.

Noticiero ICAIC Latinoamericano n. 748 (1976), de Miguel Torres.

Noticiero ICAIC Latinoamericano n. 794 (1976), de Miguel Torres.

Noticiero ICAIC Latinoamericano n. 858 (1978), de Daniel Díaz Torres.

Noticiero ICAIC Latinoamericano n. 1422 (1989), de Francisco Puñal.

República en armas (1974), de Jorge Fuentes.