

ITAMARA SILVEIRA SOALHEIRO

***“Cine sobre ruedas”*: expressões da cultura política comunista nos
discursos cinematográficos e na organização do *Cine-Móvil* cubano
(1961-1971)**

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
2011

ITAMARA SILVEIRA SOALHEIRO

“*Cine sobre ruedas*”: expressões da cultura política comunista nos discursos cinematográficos e na organização do *Cine-Móvil* cubano (1961-1971)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de pesquisa: História e Culturas Políticas

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
2011

Dissertação defendida pela aluna **Itamara Silveira Soalheiro** em 08 de **Julho** de **2011** e **aprovada**, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. **Rodrigo Patto Sá Motta** – Orientador

Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dra. **Adriane Aparecida Vidal Costa**

Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dra. **Mariana Martins Villaça**

Universidade Federal de São Paulo

Para minha mãe, por seu amor
incondicional.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Rodrigo Patto Sá Motta, por ter confiado no meu trabalho e pelos incentivos e críticas valiosas;

à FAPEMIG e à FAFICH, que colaboraram com auxílio financeiro para a realização desta pesquisa;

às professoras Kátia Gerab Baggio e Adriane Vidal Costa, pelas orientações no exame de qualificação, em especial à Adriane, que me indicou e forneceu material bibliográfico;

à Mariana Martins Villaça, que, mesmo sem nos conhecermos, esteve presente desde a graduação através de seus escritos sobre Cuba, fornecendo-me durante o mestrado material e dicas valiosas para a minha estada em Cuba;

à Alice de Andrade, muito querida, pela generosidade em enviar material para a realização da pesquisa;

ao Luciano Castillo, pelos muitos contatos virtuais e pelo contato verdadeiro em Cuba, os quais contribuíram de forma decisiva neste estudo e para as minhas impressões sobre o seu país. Com ele, vieram Lorenza e Rolando, que me receberam de maneira amorosa em Cuba e através de nossas conversas me ensinaram muito;

aos colegas Paula Elise Ferreira Soares e Márcio dos Santos Rodrigues, pelas diversas formas de ajuda nesses anos de mestrado;

aos meus queridos professores de graduação, que se tornaram amigos e grandes incentivadores, em especial: Haruf Salmen Espindola, Marco Antônio Cornacioni Sávio, Maria Terezinha Bretas Vilarino, Jean Neves Abreu, Daniel Diniz, Joana D’Arc Germano Hollerbach e Guilherme Amaral Luz;

aos amigos verdadeiros que muito me ajudaram nesses dois anos, em especial Nídio, Débora e Keila, por simplesmente me entenderem sem que eu precise me explicar;

à minha família, em especial aos meus avós e ao meu irmão, importantes em muitos momentos da minha vida. Ao meu pai, que mesmo sem compreender algumas das minhas convicções me apoia e, mesmo com tantas diferenças entre nós, grande parte do que sou vem dele. À Sara, minha irmã, porque desde que nasceu abriu meu coração para todos os sentimentos bons;

ao meu Bruno, porque “só o amor conhece o que é verdade”!

RESUMO

Este estudo se propõe analisar a experiência de cinema itinerante desenvolvida pelo governo cubano após a Revolução. O *Cine-Móvil* foi um dos meios de difusão cinematográfica e de propaganda política do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC). A análise proposta envolve a compreensão desse meio, com base na política cultural oficial do governo cubano e da sua relação com a cultura política comunista. O *Cine-Móvil* será analisado levando-se em consideração parte de sua programação, seu viés institucional e administrativo, sua experiência prática e cotidiana no interior de Cuba.

Palavras-chave: Revolução Cubana, cinema, política cultural, cultura política comunista.

ABSTRACT

This study proposes to examine the experience of itinerant cinema developed by the Cuban government after the Revolution. The *Cine-Móvil* was one of the means for film diffusion and political propaganda of Cuban Institute for Art and Film Production (*Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* - ICAIC). The proposed analysis involves an understanding of this medium, based on official cultural policy of the Cuban government and its relationship with the communist political culture. The *Cine-Móvil* will be analyzed taking into account part of its programming, institutional and administrative bias, and its practical and daily experience within Cuba.

Key-words: Cuban Revolution, cinema, cultural policy, communist political culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
Historiografia em diálogo.....	14
Suportes conceituais.....	21
O olhar sobre as fontes.....	28
 CAPÍTULO 1 - Cinema e políticas culturais cubanas.....	34
1.1 - Primeiros anos: transformações, reorganizações e libertação nacional.....	34
1.2- Afirmação do caráter socialista, luta ideológica e construção do comunismo..	41
1.3 - A chegada dos anos gris.....	49
 CAPÍTULO 2 - O <i>Departamento de Divulgación Cinematográfica</i> e a organização do <i>Cine-Móvil</i>	59
2.1 - As metas de difusão de cultura e propaganda através do cinema.....	60
2.2 - O <i>Departamento de Divulgación Cinematográfica</i> e demais departamentos em colaboração.....	72
2.3 - A experiência do <i>Cine-Móvil</i>	87
 CAPÍTULO 3 - Os discursos do <i>Cine-Móvil</i>: expressões da Cultura Política Comunista.....	96
3.1 - <i>Noticiero ICAIC Latinoamericano</i> : uma análise fílmica.....	97
3.1.1- <i>Noticiero</i> número 88.....	112
3.1.2- <i>Noticiero</i> número 125.....	115
3.1.3- <i>Noticiero</i> número 142.....	117
3.1.4- <i>Noticiero</i> número 181.....	119

3.1.5- <i>Noticiero</i> número 258.....	122
3.1.6- <i>Noticiero</i> número 275.....	124
3.1.7- <i>Noticiero</i> número 292.....	126
3.1.8- <i>Noticiero</i> número 323.....	128
3.1.9- <i>Noticiero</i> número 408.....	131
3.1.10- <i>Noticiero</i> número 421.....	134
3.1.11- <i>Noticiero</i> número 469.....	135
3.1.12- <i>Noticiero</i> número 485.....	137
3.1.13- <i>Noticiero</i> número 497.....	139
3.1.14- <i>Noticiero</i> número 522.....	140
3.2 - Os documentários e as animações.....	142
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 155
 REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS	 158
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 160
 ANEXOS.....	 171

Introdução

A Revolução cubana gerou ao longo do tempo análises diversas, de pesquisas acadêmicas a debates apaixonados. Para a pesquisa histórica ela tem sido um tema particularmente inspirador, pois a historiografia, como fruto de seu tempo, tem transitado em períodos distintos com base em variadas perspectivas, e, com isso, muitas abordagens têm sido propostas para ler a Revolução. Parte da historiografia defendeu uma trajetória histórica específica da América Latina e inscreveu Cuba nessa especificidade; outras interpretações privilegiaram a particularidade da Revolução Cubana, enfocando experiências como a guerrilha ou a negação de uma necessidade imediata de organização partidária; houve também historiadores que focalizaram a ligação de Cuba com a URSS, EUA e a Crise dos Mísseis. Atualmente, as novas abordagens da história cultural e da história política possibilitam que análises deste contexto voltem seus olhares para os movimentos culturais emergentes nesse período que mantiveram relação direta com as questões políticas. E é neste cenário que o presente estudo se inscreve.

Este trabalho propõe analisar a experiência do *Cine-Móvil*, um dos meios de difusão do cinema e de propaganda política do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), a partir da política cultural oficial do governo cubano. Tal projeto será analisado levando em consideração seu viés institucional e administrativo, e sua experiência prática e cotidiana no interior de Cuba. Parte de sua programação será submetida à análise a fim de que alguns de seus discursos sejam conhecidos. A hipótese levantada é de que o *Cine-Móvil* se constitui como expressão e meio de difusão da cultura política comunista.

O *Cine-Móvil* foi um cinema itinerante que percorria o interior de Cuba levando gratuitamente documentários, filmes de ficção, entretenimento, notícias do país e do mundo.

Seu itinerário privilegiava as localidades que não possuíam salas de cinema, atingindo principalmente camponeses, mas também operários, estudantes e pescadores. O *Cine-Móvil* era organizado pelo *Departamento de Divulgación Cinematográfica*, criado em 1961¹ e ligado ao ICAIC. Sua programação era formada pelo *Noticiero ICAIC Latinoamericano*,² um documentário ou um filme de ficção,³ geralmente cubano, e um filme de entretenimento. A programação variava um pouco devido às apresentações serem feitas na parte da manhã nas escolas para os alunos, e à noite para toda a população das localidades percorridas pelas unidades móveis.⁴

Analisar o *Cine-Móvil* não faria sentido se sua análise se encerrasse na descrição de sua experiência nos rincões de Cuba, por entender que o *Cine-Móvil* possuía uma estrutura complexa, percebemos todo um sistema de inter-relações entre a política cultural do Estado cubano, a produção de filmes, a sua distribuição e o público. Esse sistema foi sustentado através da intencionalidade do governo de produzir e levar cinema à população como meta de difusão de cultura e propaganda. A análise do caso específico do *Cine-Móvil* se inscreve no âmbito maior da política cultural cubana e no conjunto de práticas e de representações que compõem uma cultura política comunista.

¹ O departamento foi criado em 1961, entretanto nesse ano somente funcionou um projeto piloto do *Cine-Móvil*, seu real funcionamento se dá a partir de 1962, por isso em algumas fontes consta que sua criação se deu em 1962.

² O *Noticiero* era um noticiário cinematográfico, um cinejornal dirigido por Santiago Alvarez, importante documentarista cubano. Ambos serão analisados ao longo deste trabalho.

³ Essa distinção entre ficção e documentário não é muito clara na atualidade, deve ser problematizada, mas as fontes a trazem, então se pretende conservá-la, pois informa sobre uma visão em uso no período analisado.

⁴ Uma analogia interessante pode ser feita com outras experiências históricas em que a propaganda política tem forte apelo popular. No Brasil, por exemplo, houve projetos no período dos governos de Getúlio Vargas que incentivavam a exibição de cinejornais e de curta-metragens brasileiros antes da exibição de qualquer filme. Segundo Lia Calabre, os cinejornais faziam parte de um esforço de “doutrinação político”, bem como o cinema educativo nas escolas. Outro exemplo pode ser observado no Brasil em 1962 (governo de João Goulart, conhecido por seus vínculos com o Partido Comunista Brasileiro), quando o Conselho Nacional de Cultura tentou realizar o projeto “Trem da Cultura”, que propunha apresentações culturais itinerantes através da malha ferroviária, mas o projeto fracassou. Entretanto, ocorreu um similar, “Caravana da Cultura”, sendo suspenso após o golpe militar de 1964. Ver: CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

As unidades móveis eram somente uma parte do projeto *Cine-Móvil*, ele evoluía escritórios do *Departamento de Divulgación Cinematográfica* em todas as províncias, dialogava com os demais departamentos do ICAIC, se relacionava de maneira próxima ao público e propagava discursos importantes através de uma programação política, informativa e artística. Para essa dissertação, trabalhar com a programação do *Cine-Móvil* foi um desafio necessário, pois enriqueceria o entendimento da função desse projeto e dos discursos por ele transmitidos. O *Noticiero ICAIC Latinoamericano* foi nosso principal foco, pois era a única programação obrigatória em todas as sessões do *Cine-Móvil*. Seu viés informativo e analítico, suas temáticas políticas e suas muitas imagens de Fidel Castro fizeram com que parte desse trabalho se debruçasse sobre essa fonte. Os chamados documentários científico-populares, também parte da programação, possuíam temáticas técnicas sobre aspectos cotidianos para o povo, como trabalho, higiene e saúde. Os documentários artísticos e animações também estiveram presentes em nosso trabalho. Excluímos de nossa análise o cinema de ficção, primeiramente porque não há como delimitar quais filmes de ficção foram exibidos no *Cine-Móvil*, bem como a análise dessa cinematografia tomaria rumos interpretativos que ultrapassam o interesse desse trabalho e tornaria a análise demasiado extensa para uma dissertação de mestrado. O ICAIC deixava claro que ao cinema de ficção ficaria reservada maior liberdade de criação e ao documentário ficaria a intenção didática e propagandística⁵. E estas últimas intenções nos interessam mais.

Desde o início da atuação do Governo Revolucionário foram implementadas políticas públicas que imprimiram os interesses revolucionários e de certa forma delinearam como deveria ser a nova Cuba. Dentre as várias transformações, a criação de organismos culturais respondia ao empenho de disseminar e consolidar os feitos da Revolução, além de construir

⁵ Contudo, tanto o cinema de ficção, quanto o documentário transitavam entre a liberdade criadora, a experimentação artística e as mensagens políticas.

um novo olhar sobre a realidade que se apresentava. É comum que em momentos de transição a cultura e a arte sejam constantemente convocadas, de forma intencional ou involuntária, para criar a interação necessária entre indivíduo e coletividade, práticas e representações, Estado e povo.

O movimento revolucionário em seu início era de libertação nacional e as circunstâncias nacionais e internacionais fizeram com que Fidel Castro declarasse em 1961 o rumo socialista do Governo Revolucionário. A década de 1960, mesmo tendo se iniciado com essa declaração não deixou de ser período de impasses e transições. Entretanto, são significativas as aproximações do governo com a URSS e a formação do Partido Comunista em 1965. Evidentemente, sabemos que todas as esferas da sociedade cubana não caminhavam no mesmo ritmo, houve diferentes caminhos de construção da nova sociedade, os próprios organismos do Estado não respondiam da mesma forma às demandas por ele impostas.

O *Cine-Móvil*, dentro do projeto maior do ICAIC, respondia ao intuito imediato de fazer o discurso revolucionário chegar aos rincões de Cuba. O ICAIC foi criado como uma instituição que deveria desenvolver, organizar e administrar a indústria cinematográfica, respeitando a chamada “tradição cultural cubana”, mas colaborando para o fomento da arte nova pós Revolução⁶. Ficavam ao seu encargo a distribuição dos filmes e a administração dos estúdios, escritórios, laboratórios e de seus bens.⁷ O ICAIC era formado por variados departamentos que se ocupavam cada qual de uma dessas funções; neles, variadas perspectivas artísticas e políticas conviviam juntas.⁸ O *Departamento de Divulgación*

⁶ Nas fontes é comum a citação de que o cinema deveria respeitar a “tradição cultural cubana”, que seria a trajetória das várias esferas da cultura anterior à Revolução. Esse legado deveria ser respeitado e, até certo ponto, influenciaria a arte nova cubana, que seria a arte erigida no seio da Revolução, onde as condições de trabalho e criação do artista seriam outras, onde a inspiração seria outra e o público também.

⁷ GARCIA ESPINOSA, Julio. *Ley que creo el ICAIC*. Cine Cubano, n. 23, 24 e 25, 1964, p. 23.

⁸ Sobre o ICAIC, ver: VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) - USP, São Paulo, 2006.

Cinematográfica tinha o interesse específico de divulgação do cinema para as massas, levando a elas os feitos da Revolução, e também cultura e entretenimento.

A perspectiva que guia este trabalho se encontra no estudo da relação entre Estado e política cultural. Não é pretensão analisar as várias esferas das políticas culturais, mas sim a visão e atuação do Estado sobre elas. Para isso, as fontes privilegiadas são aquelas que informam idéias, escolhas, resoluções, legislações e atuações do Estado para com a política cultural cubana e um de seus mecanismos, o *Cine-Móvil*. É claro que não serão negligenciadas as brechas que todo sistema possui, bem como é sabido que privilegiar essa perspectiva não exclui o entrecruzamento com outras. Entretanto, houve uma escolha clara e necessária, pois se faz importante, em um primeiro estudo sistemático do *Cine-Móvil*⁹ em Cuba, analisar a atuação do Estado para, posteriormente, desenvolver pesquisas que ampliem essa visão, por exemplo análises de recepção de discursos em um projeto como esse.

Em certa medida, foi explorada a relação do *Cine-Móvil* com projetos culturais soviéticos, devido ao interesse em compreender o nosso objeto como expressão da cultura política comunista. Ao tratar de uma cultura política comunista em qualquer grupo ou nacionalidade não se pode perder de vista a relação com a URSS, já que o bloco socialista a tinha como centro e referência. Sabemos que a relação entre Cuba e URSS encontrou altos e baixos ao longo da década de 1960, mas no limiar dos anos de 1970 a aproximação é pujante e a cultura sofre com o fim de sua década de liberdade criadora. Para tanto, o recorte cronológico se inicia em 1961, com a criação do *Departamento de Divulgación*

⁹ Há somente algumas citações ou pequenas análises sobre o *Cine-Móvil* em outros estudos, bem como constam pequenos artigos em revistas cubanas ou sites sobre cinema. Entre eles: VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. São Paulo: Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP, 2006. CHANAN, Michael. *Cuban Image: Cinema and Cultural politics in Cuba*. London, British Film Institute, 1985. PADRÓN, Armando Pérez. Los Cine Móviles a casi medio siglo de distancia. Disponível em: <<http://www.pprincipe.cult.cu/articulos/los-cines-moviles-casi-medio-siglo-distancia.htm>>. Acesso em mar. 2011.

Cinematográfica, e termina em 1971, com a realização do Congresso Nacional de Educação e Cultura, marco de mudanças na política cultural cubana¹⁰.

Historiografia em diálogo

A fundamentação bibliográfica do nosso trabalho parte de análises que consideram o contexto histórico da Revolução Cubana, focalizando o desenvolvimento de seu cinema e política cultural. A fundamentação teórica parte de duas vertentes: uma vertente é a das teorias do cinema, que possibilitarão a apreciação da programação e da mensagem do *Cine-Móvil*, bem como das fontes fílmicas; a outra é a das conceituações acerca da idéia de cultura política.

Este trabalho conviveu com os lucros e prejuízos de se escrever sobre uma temática nunca antes desenvolvida como pesquisa acadêmica, visto que o caso do *Cine-Móvil* nunca foi sistematicamente estudado. De forma positiva, isso permite que se desenvolva um estudo analítico com grande capacidade interpretativa e com entrecruzamento de fontes. Por outro lado, há a falta de diálogo com outros autores e a escassez de fontes específicas sobre a experiência do *Cine-Móvil*.¹¹ Entretanto, as análises acerca da temática geral da Revolução Cubana são inúmeras e isso foi um grande suporte.

O diálogo com historiadores que analisaram o mesmo contexto inicia-se com Silvia Miskulin, que argumenta que a política cultural cubana se formou nos primeiros anos de Governo Revolucionário. A autora afirma que o período de 1959 a 1961, anos de definição do caráter socialista da Revolução, foi de debates acerca do estilo de arte revolucionária que o Estado iria incentivar e sobre a forma como os artistas e intelectuais iriam assimilá-la. A

¹⁰ Mais adiante falaremos desse Congresso.

¹¹ Ninón Gómez, secretária do *Departamento de Divulgación Cinematográfica*, concedeu entrevista à autora (Cuba, 22/02/10) e afirmou que havia grande quantidade de documentos deste departamento, mas depois de sua aposentadoria e do gradativo declínio do *Cine-Móvil* toda a documentação infelizmente se perdeu (o declínio se deu com a substituição gradativa da projeção de 16mm por outros meios, como o vídeo, que implicava menor gasto por haver um aparelho em escolas ou nos povoados). Essa foi a única entrevista realizada pela autora, para a sua utilização como fonte nossa referência foi: FREITAS, Sônia Maria de. *História oral: possibilidades e procedimentos*. 2.ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

partir daí, ela analisa o caso do suplemento cultural *Lunes de Revolución* como parte dessa política cultural cubana. Sua análise é importante para a percepção dos discursos diferenciados no que diz respeito à postura dos organismos culturais cubanos, avaliando conflitos entre linguagens e trajetórias políticas distintas.¹²

Miskulin, em seu livro *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*, observa as relações entre o meio intelectual e a política cultural oficial a partir dos casos da editora *El Puente* (1961-1965) e do suplemento cultural *El Caimán Barbudo* (1966-1975). Seu trabalho analisa o momento de ebulição cultural nos primeiros anos de Revolução e o gradativo processo de institucionalização e de endurecimento cultural do Governo Revolucionário¹³.

A historiadora Mariana Villaça construiu de forma minuciosa uma análise sobre a trajetória do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*. Sua leitura da atuação do ICAIC como uma “instituição privilegiada”¹⁴ dentro do Governo Revolucionário traça as relações estabelecidas entre o Estado e o ICAIC, percebendo os liames da política cultural cubana, as influências das relações pessoais dentro do Instituto, a importância dos cineastas e das negociações entre os agentes históricos que analisa. Villaça se vale principalmente da filmografia de ficção e entende alguns filmes como fontes históricas significativas para o entendimento de crises políticas, debates e tensões.¹⁵

Sua tese é de que o ICAIC gozava de certa autonomia perante outros organismos culturais de Cuba, possuindo maleabilidade para lidar com as diretrizes mais efetivas do Estado e escapando, por vezes, da censura. Seu olhar é atento para os projetos do Instituto

¹² MISKULIN, Sílvia Cezar. *Cultura ilhada: imprensa e revolução cubana (1959-1961)*. São Paulo, SP: Xamã: FAPESP, 2003.

¹³ MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda, 2009.

¹⁴ Tal conceituação parte do diálogo com: WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

¹⁵ VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*.: Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) - USP, São Paulo, 2006.

como ideação de um organismo estatal, mas relativiza a ação do Estado e valora a atuação dos indivíduos quando percebe que dentro das políticas gerais do ICAIC há sempre a importância da visão particular e autoral dos cineastas.

O diálogo com essas autoras foi de suma importância para alargar nossa visão sobre a política cultural na relação entre Estado, coletividade e indivíduos. A leitura de Miskulin possibilitou o entendimento de forma generalizada da construção e da atuação de uma política cultural atrelada às necessidades e aos interesses do Estado, além de enriquecer nosso olhar com a experiência dos organismos culturais por ela analisados. Villaça trouxe o entendimento do caso particular do ICAIC com seus debates, tensões e maleabilidades em relação ao governo. Ambas possibilitaram que a visão deste trabalho não fosse demasiada estreita para perceber somente a mão do Estado em todas as instâncias. Apesar de nosso interesse ser compreender especificamente a relação do governo com o caso do *Cine-Móvil*, não significa que não haja a compreensão das brechas do Estado e a complexidade de suas relações.

Michael Chanan, no livro *The Cuban image*, tentou construir uma síntese do cinema cubano desde fins do século XIX até o que ele chama de novo cinema cubano pós-Revolução. O autor retoma o cinema anterior a 1959 para construir o argumento de que após a Revolução houve o nascimento de um público e de criadores que se tornaram, em conjunto, observadores e participantes simultâneos nesse processo. Chanan é um pesquisador do cinema cubano que sempre se mostrou simpático à Revolução, mas não ao cerceamento político que ela provocou. O autor observa a relação entre o cinema que estava sendo produzido e as conjunturas históricas, levando em consideração questões econômicas, sociais e estéticas. Seu trabalho particularmente dialoga com o nosso quando de suas análises acerca do documentário em Cuba e ao compreender a maneira pela qual o cinema em geral

contribuiu para a construção de uma coesão social, de uma consciência nacional e do socialismo cubano¹⁶.

Nossa análise do *Cine-Móvil* no entrecruzamento entre política cultural e propaganda política nos faz dialogar com esta última categoria.¹⁷ Para esse diálogo, o livro de Maria Helena Rolim Capelato foi rico de informações em variados aspectos. Mesmo tratando dos casos do Brasil e Argentina, sua análise foi um exemplo de construção textual e analítica, inspiradora para o entendimento da propaganda política como idéias e conceitos que são transmitidos através dos meios de comunicação em forma de imagens e símbolos. A autora trabalha com a história política, que enfoca as representações políticas, os imaginários sociais e a cultura política.

O foco na propaganda política estatal trouxe uma visão do exercício do poder por meio de um Estado que detinha o monopólio dos meios de comunicação. Percebe-se que o cinema era considerado pelos comunistas o meio principal de propaganda e para alcançar as massas.¹⁸ Todavia, ele escapa ao jugo único do exercício do poder estatal e se abre para outras interpretações desde sua criação até sua recepção. Para essa visão, a análise de Marc Ferro é inspiradora no que tange ao entendimento do cinema como contra-análise da sociedade. Ferro entende que o cinema se estabelece sem o controle de instâncias que se encontram fora dele, pois este carrega uma dinâmica própria, esquivando-se até mesmo da

¹⁶ CHANAN, Michael. *Cuban Image: Cinema and Cultural politics in Cuba*. London, British Film Institute, 1985.

¹⁷ Sobre propaganda política, ver: CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em Cena*. Propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papirus, 1998. pp. 35-36; sobre a relação entre cinema e política, ver: FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

¹⁸ Lenin proclamara que o cinema é a arte mais importante por ser uma arma revolucionária que atinge com eficácia as massas. Essa idéia era corrente em Cuba e aparece nas páginas da revista *Cine Cubano*; ver: GUEVARA, Alfredo. Informe y saludo ante el Primer Congreso Nacional de Cultura. *Cine Cubano*, n. 9, 1963; MANET, Eduardo; LA COLINA, Jose de; ALEMAN, Mario Rodrigues. *Semana de Cine Soviético*. *Cine Cubano*, n. 10, 1963.

influência de Estados autoritários.¹⁹ Este trabalho considera esta premissa quando percebe que tal influência do Estado não é única, mas nossa análise parte do pressuposto de que ela existe e é definidora.

A relação entre cinema e história vem se tornando fecunda desde a diversificação dos temas, objetos, fontes e possibilidades de pesquisa histórica, principalmente a partir dos anos de 1970 com a chamada História Nova. O cinema possui modos de expressão que têm sido entendidos pelos historiadores como uma possibilidade de análise, se tornando tanto um objeto para a História, quanto uma fonte de pesquisa para a apreciação de conjunturas específicas.

Para uma noção crítica e ampla do cinema cubano foi necessário inscrevê-lo em movimentos internacionais que dialogavam e influenciavam o cinema da ilha. Destacamos principalmente o *Nuevo Cine Latinoamericano*²⁰ e o cinema político soviético²¹, os quais nos parecem mais próximos da proposta de programação do *Cine-Móvil* enfocada nessa dissertação. Entretanto, não negligenciamos a grande influência do Neo-Realismo italiano e da *Nouvelle Vague* francesa principalmente na cinematografia de longa-metragem e de ficção. Para a análise do *Nuevo Cine Latinoamericano*, José Carlos Avellar contribui no que tange à sua proposta de interpretação de teorias de cinema na América Latina, lançando seu olhar sobre alguns de seus expoentes.²²

¹⁹ FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Org.). *História: novos objetos*. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 202-203.

²⁰ Este movimento, em linhas gerais, tinha como proposta constituir uma estética original e discutir as questões características da América Latina. Seu expoente no Brasil fora o chamado Cinema Novo. O *Nuevo Cine Latinoamericano* será analisado ao longo do trabalho.

²¹ O cinema político soviético é abrangente, se inicia a partir da Revolução de 1917, com o chamado cinema de outubro, marcado por efervescência cinematográfica principalmente com Eisenstein e Dziga Vertov. Passa pelo realismo socialista, que foi uma tendência estética adotada como oficial, que deveria utilizar a arte a serviço do Estado e do socialismo, apresentando a realidade sem formalismos de maneira didática e acessível a todos. Chegando a sua exacerbação através do zhdanovismo (referente a Andrei Zhdanov, ideólogo do Estado soviético que recrudescer a cultura), e alcançando o período de degelo cultural após 1956.

²² AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina – teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995.

Entre os expoentes do cinema cubano destacaremos Santiago Alvarez por ser o diretor do *Noticiero* e de vários documentários exibidos na programação do *Cine-Móvil* e, principalmente, porque seu estilo corrobora para o entendimento da finalidade da política cultural expressa no *Cine-Móvil*. É perceptível que em Cuba sobreviviam variados estilos de diretores cinematográficos que imprimiam o caráter pessoal em suas obras, as quais, por vezes, escapavam dos ditames do governo. Entretanto, Santiago Alvarez deixava expresso que seu interesse era por um cinema urgente, revolucionário, realista e que trabalhasse para a Revolução.

Amir Labaki organizou uma coletânea de entrevistas que realizou com Santiago Alvarez, na qual o cineasta comenta sua filmografia. Labaki propicia ao leitor, através das perguntas, uma visão do cinema de Alvarez como o olho da Revolução, pois sua filmografia documentou o regime de Castro como nenhuma outra o fez e ajudou a disseminar valores comunistas. O cineasta assumia que sua obra apresentava fins objetivos e urgentes, não acreditava em cinema como arte para a posteridade, por isso o utilizava como relato e propaganda da Revolução. Labaki atenta que por mais óbvias que sejam as intenções de Alvarez, seu cinema deve ser analisado com minúcia, pois apresenta ricos elementos estéticos e narrativas inovadoras. As entrevistas revelam a obra de Santiago Alvarez relacionando seu caráter técnico, seu conteúdo e a conjuntura em que foi produzida. Abordam a produção dos *Noticieros*, de seus documentários, seus traços característicos, como a montagem de imagens e de sons, e a relação com o governo de Fidel Castro.²³

O cinema em Cuba pode ser analisado por variadas perspectivas, em nosso caso o objeto de estudo demanda uma leitura que privilegie o aspecto de propaganda política, de educação de massas e de entretenimento. Pode parecer uma contradição, visto que a trajetória comunista nega a arte como simples entretenimento. Entretanto, a prática é mais maleável

²³ LABAKI, Amir. *O olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

que o discurso oficial. Pensando nisso é que elegemos não negligenciar as relações entre prática e discurso oficial do projeto do *Cine-Móvil*, percebendo os liames entre as diretrizes de uma política cultural oficial que indicava o uso do Realismo Socialista e a prática que interpretava essa indicação. Este estilo pode ser tomado como entrave à liberdade de criação, como uma stalinização da arte ou mesmo como uma padronização da cultura. Entretanto, o que percebemos em Cuba é o Realismo Socialista como uma recomendação do governo de modelo estético e ideológico a ser adotado, mas não o total impedimento de criações individuais. Isso principalmente no começo da Revolução, pois é sabido que a partir da década de 1970 o quadro começa a mudar. Mesmo com tais mudanças, é preciso levar em consideração que o Realismo Socialista de que estamos falando não é o Realismo dogmático defendido por Andrei Zhdanov, mas sim de seus resquícios no período chamado degelo ou simplesmente da influência mais geral da arte soviética. Zhdanov foi um importante membro do Partido Comunista Soviético atuando em vários postos, mas principalmente na organização da política cultural soviética e estabelecimento do Realismo Socialista. Zhdanov possuía uma visão enrijecida da cultura e extremamente defensora do stalinismo, acabou por causar um endurecimento da cultura na URSS, que ficou conhecido como zhdanovismo. O período chamado degelo tem como marco a morte de Stalin e a posterior denúncia das atrocidades do regime stalinista com o relatório Krushev em 1956. A partir desse período houve uma crescente revisão do regime anterior, ocorrendo mudanças em vários âmbitos da política soviética. No âmbito das artes, o degelo possibilitou maior flexibilidade e maior liberdade de criação.

Seria possível analisar o *Cine-Móvil* sem levar em conta a influência da URSS? A análise poderia partir somente do contexto cubano e de sua especificidade na maneira de lidar com seus projetos? Talvez sim. Entretanto, o que propomos é a percepção da influência de alguns projetos culturais soviéticos na ilha, mas acreditamos que não houve uma transposição

total do que foi feito na URSS. Como exemplo, podem ser citados os cartazes de propaganda; na URSS é comum o Realismo Socialista estar expresso claramente neles, em Cuba é perceptível que houve experimentação, criatividade e variação temática, porém, como bem salienta a análise de Claudia Gomes de Castro, não estavam “alheios à padronização”²⁴ do Realismo Socialista. Outro fato notório é a proximidade do projeto *Cine-Móvil* cubano com o chamado Cine-Trem soviético. Este projeto idealizado pelo cineasta Alexander Medvedkine na década de 1930 percorreu a URSS através de suas ferrovias filmando a vida de camponeses e operários, editando essas filmagens e projetando-as a partir dos trens para a população. A exibição desses filmes faz parte de uma tradição soviética denominada Agit-Prop, campanha de agitação e de propaganda que utilizava a arte como arma revolucionária. No caso do cinema foi comum a produção de filmes políticos e a propagação deles através de cinema itinerante. Medvedkine fazia parte desse grupo, bem como Dziga Vertov. Muitas vezes o que observamos em Cuba é a influência da cinematografia soviética em geral, muito mais do que de estilos específicos.

Suportes conceituais

Para uma tentativa de análise do *Cine-Móvil* como parte de um projeto político maior, utilizou-se o conceito de cultura política. Este faz parte das renovações propostas pelo denominado retorno da história política e da junção importante desta com a história cultural.²⁵ As novas abordagens da História possibilitam que novos conceitos sejam influentes nas análises acerca dos indivíduos e das coletividades que estes acabam por formar. Como demonstra Serge Bernstein, o conceito de cultura política “não é uma chave universal que abre

²⁴ CASTRO, Claudia Gomes de. *Imagens da Revolução Cubana: os cartazes de propaganda política do Estado socialista (1960-1986)*. 155 p. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte, 2006.

²⁵ Apesar do uso do conceito pelas Ciências Sociais remontar aos anos de 1960, sua maior utilização pela historiografia data de 1990 e é fruto da relação entre história cultural e história política. Para isso, ver: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A história política e o conceito de cultura política. LPH: *Revista de História*, n. 6, Mariana, 1996.

todas as portas, mas um fenômeno de múltiplos parâmetros que não leva a uma explicação unívoca, mas permite adaptar-se à complexidade dos comportamentos humanos”.²⁶ Esse historiador, partindo da análise das culturas políticas da França, empreendeu uma discussão importante sobre o conceito. Berstein o defende como uma ferramenta que permite a compreensão de comportamentos políticos, partindo do individual, levando em consideração valores interiorizados, para o coletivo, no qual grupos partilham um projeto político em comum.

Este conceito, por muitas vezes, é utilizado de forma banal e confusa, por isso é interessante buscar uma definição aproximada para que se compreenda a relação que o conceito mantém com a pesquisa aqui apresentada. Por cultura política, este trabalho entende como um conjunto de representações que são expressas através de imagens, instituições, normas, linguagens e valores que formam a identidade de determinado grupo que tem como finalidade um projeto político.²⁷

Como esforço de definir claramente tal conceituação, cabe utilizar exemplo que faz referência ao modelo aqui empregado, o modelo de cultura política comunista. Esta tem, entre suas características: recusa ao individualismo; crença irrestrita no Partido; cronologia própria; força da propaganda política e das políticas culturais; enaltecimento de líderes; imagem do militante como abnegado, disciplinado, honesto, otimista e trabalhador; vida privada ligada a preceitos morais rígidos que negam os valores burgueses etc. No século XIX, os termos socialismo e comunismo se formaram entre aproximações e distanciamentos, porém a partir de 1917 houve uma divisão na qual a fidelidade daqueles que se atrelaram à

²⁶ BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX; SIRINELLI (Org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, pp. 350.

²⁷ Para o entendimento de tal conceito foram utilizados: DUTRA, Eliana de Freitas. História e culturas políticas. Definições, usos e genealogias. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 28, dez. 2002, pp. 13-28; BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX; SIRINELLI (Org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A história política e o conceito de cultura política. *LPH: Revista de História*, n. 6, Mariana, 1996.

experiência soviética e se auto-intitularam comunistas se voltou ao marxismo-leninismo, compondo valores e identidade política própria.²⁸ Em Cuba é comum utilizar o termo socialismo para se referir ao regime instituído e comunismo para seu ideal e finalidade política.

A utilização deste conceito se fez atenta ao corte cronológico proposto, principalmente ao primeiro momento da Revolução, que era de incertezas quanto ao seu rumo. O uso do conceito de culturas políticas pressupõe fenômenos políticos que se consolidam com o tempo e que não são projetos efêmeros. A idéia de que o governo cubano não se alinhara totalmente na década de 1960 a um ideal comunista não impede a investigação de características desse ideal na sociedade cubana. A categoria de análise que se pretende utilizar percebe e aceita a convivência de culturas políticas distintas, sendo possível a convivência de escolhas políticas diferenciadas naquele período.²⁹ Entretanto, deve-se levar em consideração que já havia uma tradição de esquerda em Cuba que acabou por fundir organizações e partidos,³⁰ já existentes, no Partido Comunista de Cuba, em 1965. Por isso, o estudo de uma cultura política,

sua formação e divulgação – quando, quem, através de que instrumentos – seria igualmente entender “como” uma interpretação do passado (do presente e do futuro) foi produzida e consolidada

²⁸ Para o entendimento de uma cultura política comunista, ver: FERREIRA, Jorge. *Prisioneiros do mito: cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930-1956)*. Niterói: EdUFF: Rio de Janeiro: MAUD, 2002; LAZAR, Marc. Forte et fragile, emuable et changeante. La culture politique communiste. In: BERSTEIN, Serge. *Les Cultures Politiques en France*. Paris: Le Seuil, 1999, p. 215-242; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O PCB e a Moral Comunista. Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, vol. 3, n. 1, 1997; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A história política e o conceito de cultura política. *LPH: Revista de História*, n. 6, Mariana, 1996, pp. 83-91; VINCENT, Gérard. Ser comunista? Uma maneira de ser. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (Org.). *História da vida privada* – vol. 5: da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 427-57.

²⁹ Sobre a possibilidade de uma cultura política nacionalista em Cuba, ver: BAGGIO, Kátia Gerab. Reflexões sobre o nacionalismo em perspectiva comparada – As imagens da nação no México, Cuba e Porto Rico *Varia História*, Belo Horizonte, n. 28, dez. 2002, pp. 39-54.

³⁰ Sobre essas organizações e partidos antes da Revolução ver: ALONSO JR., Odir. A esquerda cubana antes da Revolução: anarquistas, comunistas e trotskistas. In: COGGIOLA, Osvaldo. *Revolução Cubana: história e problemas atuais*. São Paulo, Xamã, 1998; RODRÍGUEZ, Carlos Rafael. *Cuba en el tránsito al socialismo (1959-1963)*. La Habana: Editora Política, 1979.

através do tempo, integrando-se ao imaginário ou à memória coletiva de grupos sociais, inclusive os nacionais.³¹

Relacionar Cuba à trajetória comunista pode parecer contraditório para aqueles que defendem que a ilha rompeu com o marxismo clássico ao assumir a guerrilha como passo fundamental para a tomada do poder ou para aqueles que defendem que o castrismo era sua doutrina ideológica suprema, entretanto, acreditamos que especificidades não excluem que determinados grupos ou nacionalidades sejam ligados à trajetória comunista. URSS, China, Vietnam, Cuba e Nicarágua possuem diferenças gritantes, mas é difícil negar que, através de uma perspectiva histórica, todas essas experiências fazem parte da história do marxismo. Fazendo parte da história do marxismo é possível encontrar nesses países grupos socialistas, comunistas ou simplesmente simpáticos aos ideais de esquerda. Por isso o conceito de cultura política traz flexibilidade à essas difíceis questões ideológicas, com ele é possível observar comportamentos, imagens, valores e instituições, sem que o olhar do observador se feche para especificidades, contradições e distanciamentos.

Em análise sobre a cultura política comunista na França, Marc Lazar avalia as especificidades do comunismo francês e também a generalidade da relação com a URSS, o Partido e a idéia de universalismo. Para o autor, o comunismo é constituído por duas dimensões: uma teleológica e a outra societal. A primeira se caracteriza pela relação distinta que a cultura política comunista mantém com o tempo, acreditando em sua finalidade, mas também em um “tempo sensível às variações das conjunturas (...) porque o comunismo encarna o porvir e o partido garante sua perenidade”.³² Essa capacidade de mudança faz com que a cultura política comunista perdure e sobreviva. Isso leva à dimensão societal, a qual se

³¹ GOMES, Ângela de Castro. Cultura política e cultura histórica no Estado Novo. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (Org.) *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

³² LAZAR, Marc. Forte et fragile, emuable et changeante. La culture politique communiste. In: BERSTEIN, Serge. *Les Cultures Politiques en France*. Paris: Le Seuil, 1999, p. 224 e 225.

configura pela atuação de variados atores que não são agentes passivos e mecânicos, guardando relação com a sociedade em que estão inseridos. Pois, mesmo que essa cultura política mantenha como doutrina o marxismo-leninismo, tenha seus dogmas e mitos, possua um aspecto institucional forte e militantes dedicados e disciplinados, há a “intervenção dinâmica de atores políticos”,³³ individuais e subjetivos.

A leitura de Marc Lazar faz refletir sobre os aspectos universalistas do projeto revolucionário comunista, mas também sobre as características das sociedades específicas em que o projeto está inserido. Sua perspectiva é importante para a pesquisa porque a pretensão de analisar a política cultural cubana, sua relação com a soviética e como expressão da cultura política comunista coloca a questão das duas dimensões do comunismo em lugar importante. Isso porque estamos tratando de uma ilha que afirma o caráter socialista de sua Revolução e busca alcançar o comunismo; ela está inserida em um ideal e uma prática que é universal e ao mesmo tempo não exclui as particularidades nacionais. Nosso trabalho propõe uma análise da cultura política comunista que levou em conta as características internacionalistas desta, principalmente a relação que foi comum entre todos os Partidos Comunistas de todo o mundo com a URSS, mas enfocou as características e projetos específicos de Cuba.

Sobre essa especificidade, a conceituação de Serge Bernstein contribui para a compreensão do momento cubano de incertezas quanto ao atrelamento ao bloco socialista, visto que parte do período estudado era de formação do Governo Revolucionário. Contribui porque Bernstein defende que, para a constituição de uma cultura política como um conjunto coerente, é preciso tempo “para que uma idéia nova, que traz uma resposta baseada nos problemas da sociedade, penetre nos espíritos sob forma de um conjunto de representações de

³³ LAZAR, Marc. Forte et fragile, emuable et changeante. La culture politique communiste. In: BERNSTEIN, Serge. *Les cultures politiques en France*. Paris: Le Seuil, 1999, p. 221.

caráter normativo e acabe por surgir como evidente a um grupo importante de cidadãos”.³⁴

Portanto, o momento era de incertezas, mas isso não impede que se apreendam elementos que podem constituir como formadores de determinada cultura política. É preciso apreender todo um processo para averiguação de que ali se formava uma opção política ou opções diversas.

A análise tem como um de seus intuitos fazer com que ambigüidades e características veladas abram possibilidades para a leitura de um contexto e de um projeto político específico. Estabelecemos o contexto em que se desenvolveu o *Cine-Móvil*, observando-o dentro da política cultural cubana e das metas de difusão de cultura e propaganda; analisamos a programação do *Cine-Móvil*, a fim de elucidar seu conteúdo, sua mensagem e seu interesse; percebemos os liames que envolvem o ICAIC com o Governo Revolucionário, caracterizado aqui como organismo importante para compreender a produção de filmes e debates; tudo isso analisado sob o olhar da conceituação de cultura política comunista.

A questão da representação de valores através de filmes e da *media* é própria de uma cultura política, como defende Bernstein: “Não se poderia subestimar o papel da *media*, em especial audiovisuais, nessa difusão de representações normalizadas que é uma cultura política”.³⁵ Essa relação pode ser fecunda se se levar em conta que o interesse deste trabalho não é fazer uma análise técnica do cinema, mas entender como este pode expressar determinada cultura política e determinadas conjunturas históricas.

A realização deste tipo de estudo em Cuba não se cumpre sem o suporte do conceito de ideologia. Conceito complexo e controverso, não pode ser esquecido uma vez que as fontes o mencionam a todo momento. Os documentos trabalhados utilizam ideologia basicamente em dois sentidos: um sentido positivo, que é a ideologia comunista, formada por

³⁴ BERNSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX; SIRINELLI (Org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, pp. 356.

³⁵ BERNSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX; SIRINELLI (Org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, pp. 350.

crenças que motivam a ação; e um sentido negativo, que é a ideologia burguesa, a qual traz idéias que refletem e legitimam um poder dominante falseando a realidade.

Para o aprofundamento destas noções o trabalho de Terry Eagleton foi particularmente valioso. Em seu livro, *Ideologia*, ele analisa a história do conceito e rebate pensadores pós-modernistas que construíram discursos de descrédito sobre a conceituação clássica de ideologia. O autor transita entre diferentes noções sempre com uma análise crítica que percebe aproximações, distanciamentos e contradições, mas ao longo do texto é perceptível sua defesa do uso do conceito, principalmente dentro de certa tradição marxista.³⁶

Leandro Konder aborda o conceito de ideologia sem proporcionar mais uma releitura, mas discutindo a questão que o envolve. Konder fez uma espécie de história dos usos e das reflexões desse conceito em seu livro *A questão da ideologia*. Para tanto, retorna aos predecessores de Marx, ao próprio Marx e subseqüentes pensadores de esquerda, enfocando principalmente o sentido de ideologia como distorção do conhecimento.³⁷ A tradição marxista estará presente em nossa análise por ser a que mais se dedicou ao estudo desse conceito e por ser sempre evocada nas fontes que trazem a questão da ideologia. Portanto, textos de Marx e Lenin são fundamentais para compreender como o governo cubano entendia a questão. Trabalhos como de Marilena Chaui e Karl Mannheim também estarão presentes ao longo da dissertação.

Conceito igualmente importante para a pesquisa é o de política cultural, aplicado principalmente ao nos referirmos às políticas públicas do Estado cubano no campo da cultura. Essa utilização é apenas um dos vieses possíveis para o emprego desse conceito, pois de uma forma geral política cultural pode ser entendida como “momentos de convergência e de coerência entre, por um lado, as representações do papel que o Estado pode fazer

³⁶ EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Boitempo/Ed. Unesp, 1997.

³⁷ KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

desempenhar à arte e à ‘cultura’ em relação à sociedade e, por outro, a organização de uma ação pública”.³⁸ A organização de uma ação pública pode partir do Estado ou da sociedade, o que pressupõe que a análise de políticas culturais não privilegia somente o âmbito do Estado, mas também as demandas da sociedade, as respostas à essas demandas e às interpretações dos diferentes agentes que atuam na realização de políticas culturais.

No caso cubano essa análise pode partir da idéia de que não existe somente uma política cultural, pois o Estado defende seu projeto oficial, mas suas instituições a interpretam e cumprem de forma distinta na prática.³⁹ Entretanto, nosso trabalho propõe alcançar principalmente as medidas e as diretrizes do Estado, por isso, o trabalho trata a política cultural como políticas públicas da cultura. Políticas públicas aqui entendidas “como resultado das atividades políticas – que envolvem diferentes agentes e, assim, necessitam de alocação de recursos de natureza diversa, e possuem caráter normativo e ordenador”.⁴⁰

O olhar sobre as fontes

O levantamento de documentação sobre o *Cine-Móvil* demonstrou a necessidade de diversificação de fontes para a construção de uma inteligibilidade sobre nosso objeto. Por não haver nenhum trabalho sistemático sobre o assunto e pela relativa escassez de registros específicos sobre o caso do *Cine-Móvil*, o trabalho foi enriquecido com o cruzamento de fontes variadas, conforme: revista *Cine Cubano*⁴¹; resoluções e diretrizes dos Congressos de Educação e Cultura, do Partido Comunista de Cuba, de Escritores e Artistas de Cuba; leis de

³⁸ URFALINO, Philippe. A história da política cultural. In: RIOUX; SIRINELLI (Org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.

³⁹ Mariana Villaça defende essa idéia a partir de duas premissas: de que não há uma única política cultural cubana e de que o meio cultural é composto por vários circuitos, portanto há o projeto do Estado e os projetos reelaborados no seio desses circuitos, como as instituições culturais.

⁴⁰ CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

⁴¹ Revista fundada em 1960 como um dos instrumentos de divulgação oficial do ICAIC. O corpo editorial era formado por membros do Instituto, seus artigos eram escritos principalmente por eles, e o diretor da revista e do ICAIC era Alfredo Guevara. Seus números são irregulares, mas as publicações datam de 1960 a 2001. Atualmente há edições online da revista no site: <<http://www.cubacine.cu/revistacinecubano>>. Acesso: 03 dez. 2009.

criação dos organismos culturais cubanos; documentários e cinejornais; sinopses⁴²; discursos e falas dos dirigentes governamentais, institucionais e cineastas. Esses documentos foram produzidos no período de interesse desse trabalho, 1961 a 1971, e alguns são análises posteriores que refletem sobre esse período. A pesquisa documental foi realizada na Cinemateca Brasileira e no Museu Lasar Segall em São Paulo, na Mideca e Biblioteca da *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños*, na *Biblioteca Nacional José Martí* e nas Bibliotecas do ICAIC (Cinemateca de Cuba) e da *Unión de Escritores e Artistas de Cuba* (UNEAC) em Cuba.

A programação do *Cine-Móvil* foi avaliada como fonte primária, que constitui simultaneamente uma narrativa e uma leitura do período, além de instrumento de uma política cultural específica. A análise de *Noticieros* se fez imprescindível, pois era programação oficial e obrigatória de todas as sessões do *Cine-Móvil*, portanto realizamos uma análise geral das sinopses de todos os *Noticieros* produzidos dentro da cronologia desse trabalho e uma análise pormenorizada de 14 edições do *Noticiero*. As 14 edições foram selecionadas a partir de dois critérios: primeiramente delimitamos que somente seriam analisadas edições realizadas dentro de nosso recorte cronológico, apesar de nosso recorte ser de 1961 a 1971, delimitamos a produção a partir de 1962, porque é o ano que o *Cine-Móvil* efetivamente inicia suas funções sobre o território cubano e que se têm relatos sobre sua atuação; logo, dentro dessa delimitação, buscamos as edições restauradas disponíveis. De 1962 a 1971 foram produzidos 457 *Noticieros*, analisamos todas as 457 sinopses e estabelecemos categorias de análise para observar discursos recorrentes, não obstante as exceções também foram observadas. Feito isso, transferimos a observação para uma perspectiva pormenorizada, estabelecendo análise fílmica das 14 edições restauradas

⁴² Tais sinopses são fruto de uma catalogação realizada pelo ICAIC com a ficha técnica de todos os *Noticieros* produzidos.

selecionadas. Trabalhamos também com sinopses de documentários exibidos nas unidades móveis⁴³. A programação selecionada foi manuseada com instrumentos teórico-metodológicos para interpretação de seus aparatos técnicos, sua produção e seu conteúdo.

Como defende Marcos Napolitano:

Todo documento, incluindo os documentos de natureza audiovisual, deve ser analisado a partir de uma crítica sistemática que dê conta de seu estabelecimento como fonte histórica (datação, autoria, condições de elaboração, coerência histórica do seu ‘testemunho’) e do seu conteúdo (potencial informativo sobre um evento ou um processo histórico). Com a crescente sofisticação da crítica documental, novas técnicas lingüísticas e novas técnicas quantitativas e seriais permitiram não apenas a ampliação do potencial informativo das fontes históricas, mas a própria ampliação da tipologia das fontes.⁴⁴

O *Noticiero* foi analisado a partir de sua categoria de cinejornal, sendo observada a diversidade e fragmentação de temáticas em edições semanais. Levaram-se em conta suas características técnicas, seu discurso informativo e ágil, seus assuntos e, principalmente, sua construção da imagem da Revolução. Nesse sentido, não são muitos os estudos que tratam dessa temática, entretanto foi possível dialogar com José Inácio de Melo Souza,⁴⁵ que relatou seu trabalho de análise com o Cine Jornal Brasileiro fornecendo informações úteis para o manuseio desse tipo de fonte. O autor identifica métodos para se trabalhar com os cinejornais, como a organização quantitativa e qualitativa do material, a análise de temáticas e a leitura de tipos específicos de discursos, por exemplo, discursos contra inimigos da nação ou mais

⁴³ A opção por trabalhar com sinopses é uma das possibilidades do historiador que trabalha com análise cinematográfica, no caso desse trabalho essa opção foi feita devido à problemas de conservação das fontes fílmicas ou dificuldade de contato com as mesmas, para suprir esse déficit utilizamos as sinopses para conhecer os conteúdos dos discursos proferidos através do *Cine-Móvil*. O uso de sinopses é defendido por: BARROS, José D' Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge Luiz Bezerra (Org.); BARROS, José D' Assunção (Org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2008.

⁴⁴ NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla (Org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2005, p. 266.

⁴⁵ SOUZA, José Inácio de Melo. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. In: CAPELATO, Maria Helena; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Tomé; MORETTIN, Eduardo (Org.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

informativos como higiene e saúde, exemplos freqüentes em Cuba.⁴⁶ Daniela Giovana Siqueira também realizou análise sobre esse objeto, seu foco foram cinejornais produzidos pela prefeitura de Belo Horizonte no ano de 1963. A maneira como analisou as edições dos cinejornais foram úteis para o nosso trabalho⁴⁷.

Os documentários foram analisados a partir de sua categoria de fontes audiovisuais, não tendo sido estabelecida diferenciação entre as diversas faces do cinema documentário (científico-populares, *Noticieros*, documentários artísticos) para a interpretação de seu conteúdo e a análise de sua produção. Todavia, respeitaremos a distinção que algumas fontes estabelecem sobre suas linguagens e as temáticas diversas. Essas fontes apresentaram uma variedade de possibilidades analíticas. Através delas conhecemos os conteúdos e mensagens exibidos na programação do *Cine-Móvil*, obtivemos relatos do momento vivido na ilha e conhecemos melhor os realizadores que atuavam no ICAIC⁴⁸.

A revista *Cine Cubano* foi considerada durante o trabalho como lugar de expressão da política cultural cubana e dos nomes ligados às artes. Essa fonte contribuiu para percepção dos estilos de linguagem artística e dos interesses de utilização do cinema para a propagação de idéias. A variedade de temáticas abordadas na revista possibilitou que muitos dos temas discutidos ao longo do trabalho encontrassem apoio nessa fonte. Utilizamos também declarações de diretores em artigos, entrevistas e livros, que expressaram como se

⁴⁶ É clara a distância entre o contexto brasileiro analisado por José Inácio de Melo Souza e o cubano, contudo em Cuba foi comum esse tipo de discurso. Temáticas sobre os inimigos da nação foram freqüentes nos *Noticieros*, e documentários informativos eram desenvolvidos pelo *Departamento de Documentales Científicos Populares* (os quais serão analisados ao longo deste trabalho).

⁴⁷ Ver: SIQUEIRA, Daniela Giovana. *Cenas de um horizonte político: O ano de 1963 e a produção de cinejornais a serviço de uma administração municipal na capital de Minas Gerais*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007; SIQUEIRA, Daniela Giovana. *Poder e cinema: a produção de cinejornais a serviço da prefeitura de Belo Horizonte em 1963*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 79-93, jan.-jun. 2009.

⁴⁸ A análise fílmica proposta ao longo do nosso trabalho foi influenciada principalmente pelo olhar de Ismail Xavier sobre o discurso cinematográfico. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

constituíam escolhas de temáticas para a programação, relação com organismos dos governos de Cuba e URSS e o estilo dos cineastas.

A pesquisa das fontes mais oficiais, como diretrizes e resoluções de Congressos, foi importante para o entendimento de como o governo lidava com o campo da cultura e como isso se refletia na atuação de um projeto em contato com a população. A partir desse tipo de documentação apenas visualizamos de forma direta os ditames do governo de Fidel Castro. Porém, com a interpretação e a análise histórica foi possível enxergar de forma mais profunda os interesses do governo cubano, e através do entrecruzamento com as outras fontes buscamos construir um discurso inteligível de como tais interesses chegavam a crianças e adultos, camponeses, operários e pescadores, e de como isso é expressão de uma cultura política comunista.

Esta dissertação será dividida em três capítulos. O Capítulo 1 enfocará a política cultural cubana com suas etapas, instituições, projetos, legislações e diretrizes. Esta análise propõe uma visão geral da política cultural em vários âmbitos, e principalmente em relação ao cinema, da década de 1960 até o começo dos anos de 1970. Observar a política cultural faz perceber questões como: a construção e desenvolvimento do Homem Novo, da ideologia comunista e da educação de massas na Cuba revolucionária. Realizar um apanhado geral da política cultural se fez necessário para compreender como o Governo se posicionou em diferentes momentos frente à cultura, o que prepara o terreno para a análise conseguinte, que é do caso específico do *Cine-Móvil*.

A análise que se empreende no Capítulo 2 esmiúça questões institucionais e administrativas ligadas ao projeto *Cine-Móvil*. Primeiro, discute como as metas de difusão de cultura e propaganda eram pensadas pelo governo e como eram praticadas em departamentos como o de *Divulgación Cinematográfica*. Em seguida, analisa a relação desse departamento com os departamentos supervisionados pelo documentarista Santiago Alvarez (*Departamento*

de Noticieros, de Dibujos Animados, de Documentales de 35 mm e de Documentales Científico Populares). Para tanto apresenta Santiago Alvarez e características de sua obra. Propõe interpretar o perfil e as metas desses departamentos, sempre em relação ao *Cine-Móvil*, observando se há elementos da cultura política comunista. Ao fim, após observar essas questões mais institucionais e administrativas, adentramos na experiência prática e cotidiana das unidades móveis pelos rincões de Cuba, essa incursão sobre a relação entre o *Cine-Móvil* e o povo remete à uma análise de quais discursos estavam sendo transmitidos, o que faremos no capítulo seguinte.

No Capítulo 3 enfocamos a programação das sessões do *Cine-Móvil* (*Noticiero*, documentários, animações) dando ênfase ao *Noticiero*, por ser o único tipo de produção projetada em todas as sessões. Para tanto, foi realizada uma análise mais geral através de sinopses e uma mais pormenorizada através dos 14 *Noticieros* selecionados. A análise proposta, leva em consideração a produção e os aspectos narrativos e imagéticos da linguagem cinematográfica em relação ao político. Propõe investigar e estabelecer análise crítica de elementos da cultura política comunista nos discursos transmitidos através das unidades móveis. Tais como: enaltecimento de líderes, antiimperialismo, internacionalismo, crença irrestrita no Partido, etc. Essa análise é fundamental para observar o papel do *Cine-Móvil* na sociedade cubana.

Capítulo 1 – Cinema e políticas culturais cubanas

1.1 - Primeiros anos: transformações, reorganizações e libertação nacional

Com o advento da Revolução Cubana, os primeiros anos do Governo Revolucionário foram marcados por muitas mudanças. A transição daquela sociedade demandou, em um primeiro momento, medidas que conferissem certa estabilidade. Foram criados organismos estatais, leis, campanhas, programas, que expressavam o caráter de libertação nacional, até o momento de afirmação do caráter socialista, do governo de Fidel Castro. As políticas culturais foram importantes nesse processo. Promoveram propaganda governamental, entretenimento, educação das massas, efervescência cultural e variadas discussões no campo ideológico.⁴⁹

Imediatamente ao janeiro de 1959 foram criados organismos para trabalharem na criação e na difusão de atividades culturais. Eles estavam ligados ao Ministério da Educação, que também atuava como uma espécie de Ministério da Cultura, o qual somente seria criado em 1975. O Ministério da Educação tinha como primeiro interesse romper com a centralização do aparelho técnico-administrativo do antigo governo,⁵⁰ reorganizar e desenvolver os serviços de educação. A partir do setor de *Dirección de Cultura* o Ministério se relacionava com os organismos culturais.

⁴⁹ É importante destacar que os dados utilizados para a análise da atuação do Estado no âmbito cultural provêm em grande parte de fontes estatais, as quais muitas vezes são questionadas pela possibilidade de serem falseadas. Entretanto, isso não prejudica a credibilidade da pesquisa, visto que toda fonte é e deve ser questionável, e aqui a simples enumeração de dados é enriquecida com a análise e crítica histórica.

⁵⁰ “A Lei nº 76, 13 de fevereiro de 1959, modificada pela Lei nº 367, de 2 de junho de 1959, e regulamentada pelo Decreto nº 2099, de 7 de junho do mesmo ano, determina a descentralização de todo o aparelho técnico e administrativo”. Ministério da Educação de Cuba. *A educação em Cuba*. Lisboa: Empresa de Publicação Seara Nova, 1975.

O primeiro organismo cultural criado foi o *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*.⁵¹ Criou-se também: *Casa de las Américas*, *Ballet Nacional de Cuba*, *Instituto Cubano de Derechos Musicales*, *Escuela Nacional de Arte*, *Instituto Cubano de Radiodifusión*, e muitos outros. Em consonância com o Ministério da Educação, estes organismos tinham como meta promover atividades culturais, fomentar a criação artística, formar novos profissionais e levar propaganda ideológica às massas, de forma a legitimar a Revolução.

Essas primeiras transformações são um esboço do que viria a ser a política cultural do Estado cubano, pois logo no primeiro ano houve variadas reorganizações e transformações, mas não havia um plano claro de definição da atuação política no âmbito da cultura. Não que esses organismos não funcionassem, o que ocorre é que aquele era momento de formação, e somente em 1961 com o conhecido discurso de Castro, *Palabras a los intelectuales*, é que se considera que Cuba passa a ter diretrizes efetivas para o campo cultural.

O conceito de política cultural utilizado neste trabalho leva em consideração o conceito de cultura do Governo Revolucionário, o qual a define como sendo manifestações artísticas, literárias e de expressão nacional.⁵² Esse conceito de cultura, além de trazer o enfoque tradicional de que a cultura está ligada à arte, literatura, erudição e intelectualidade, também aponta para uma visão de que cultura são manifestações genuínas do povo cubano, o que pode ser percebido em declarações que

⁵¹ Criado em 24/03/1959, Lei n. 169. Sobre o ICAIC, ver: VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. São Paulo: Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) - USP, São Paulo, 2006.

⁵² Para uma visão geral do conceito de cultura para o Governo Revolucionário há vários documentos onde o conceito está expresso, entre eles cabe destacar: GUEVARA, Alfredo. Informe y saludo ante el Primer Congreso Nacional de Cultura. *Cine Cubano*, n. 9, 1963, 1-8; *La lucha ideologica y la cultura artistica y literaria*. La Habana: Editora Politica, 1982.

afirmam que o governo pretende valorizar tais manifestações em detrimento de academicismos.

A partir dessa visão de cultura, políticas culturais estão sendo pensadas aqui como políticas públicas que abrangem esse âmbito identificado pelo Governo Revolucionário. Não é pretensão deste trabalho extrapolar a definição do Estado cubano. Cabe destacar que o termo política cultural pode abranger outros campos que não a esfera do Estado, sendo analisado, por exemplo, a partir de interesses e necessidades culturais da sociedade civil anterior às medidas estatais.⁵³ Mas, como já assinalado, nosso enfoque é direcionado ao discurso oficial e às práticas administrativas do Governo Revolucionário.

Os primeiros passos da política cultural em Cuba suscitaram opiniões sobre o passado e sobre o rumo da cultura no país em debates públicos, como na revista *Cine Cubano* e no suplemento cultural *Lunes de Revolución*.⁵⁴ O passado cubano aparece nas páginas da revista como marcado por dominação e lutas que geraram o caráter revolucionário do povo cubano. A dominação provocou uma cultura de certa forma dependente de expressões estrangeiras, mas em contraposição forjou um potencial revolucionário e libertário. Segundo a revista, esse potencial teria criado uma cultura “genuinamente cubana”, com características nacionais e que é fomentada pós Revolução.⁵⁵ Fomento possível principalmente através dos organismos culturais.

⁵³ Nossa definição de política cultural é baseada em: URFALINO, Phillippe. A história da política cultural. In: REMOND, René (Org.). *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

⁵⁴ Criado após o triunfo da Revolução como encarte com textos culturais distribuído às segundas-feiras junto ao jornal *Revolución* do Movimento 26 de Julho. Sobre esse suplemento, ver: MISKULIN, Sílvia Cezar. *Cultura ilhada: imprensa e Revolução Cubana (1959-1961)*. São Paulo, SP: Xamã/FAPESP, 2003. 215 p.

⁵⁵ Sobre a cultura no começo da Cuba pós-revolucionária, ver: GUTIERREZ ALEA, Tomas. El cine y la cultura. *Cine Cubano*, n. 2, 1960, pp. 3-9; GUEVARA, Alfredo. La cultura y la revolución. *Cine Cubano*, n. 4, p. 44-47, 1961.

Os organismos culturais estavam ligados ao Ministério da Educação através da *Dirección de Cultura*, entretanto, segundo o então ministro da Educação (posteriormente seria ministro da Cultura), as tarefas no campo educativo eram tantas que se viu a necessidade do campo da cultura ter certa independência, sendo criado o *Consejo Nacional de Cultura*.⁵⁶ Portanto, os organismos mantinham relações através desse meio, mas possuíam certa autonomia, como é o caso do ICAIC, cuja lei de criação o descreve como organismo de caráter autônomo e que possuía personalidade jurídica própria.⁵⁷ Essa lei também apresenta funções que deveriam ser desempenhadas pelos organismos, por exemplo, consta que a arte, nesse caso o cinema, deve acabar com a ignorância e ser um chamado à consciência, formulando soluções, ampliando o campo de ação da cultura e deve encarregar-se da formação de um público complexo, crítico e, portanto, revolucionário.⁵⁸

Tal fomento partiu também de empreitadas como a Campanha de Alfabetização,⁵⁹ um marco da política educacional de Cuba e, de certa forma, da política cultural, visto que o interesse do governo era, primeiramente, criar cidadãos alfabetizados que estariam preparados para receber a Revolução e as benesses que esta propiciaria. Para além da erradicação do analfabetismo, essa campanha deveria,

⁵⁶ HART, Armando. *Revolução e progresso cultural* – entrevista concedida a Luis Baéz. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. Apesar da definição de Armando Hart, o *Consejo Nacional de Cultura* foi um órgão sem função clara, onde foram alocados antigos membros do PSP (Partido Socialista Popular, anterior à Revolução, considerado como Partido Comunista) para trabalharem com funções burocráticas, com uma publicação de responsabilidade desse órgão ou, por vezes, fiscalizando o campo cultural.

⁵⁷ GARCIA ESPINOSA, Julio. Ley que creo el ICAIC. *Cine Cubano*, n.º 23, 24 e 25, pp. 23, 1964.

⁵⁸ El cine cubano... *Cine Cubano*, n.º 54-55, pp. 114-128, 1969.

⁵⁹ Os números dessa campanha são importantes. Segundo o Ministério da Educação, antes da campanha o analfabetismo absoluto (não constam dados sobre semi-analfabetos) nas cidades era de 11,6% e nas áreas rurais era de 41,7% (porcentagem do recenseamento de 1953, mas somente nos trabalhos da campanha em 1960 foram localizados 979.207 analfabetos). Para a erradicação, a força alfabetizadora era de 120.632 instrutores populares, 113.016 brigadistas e 34.772 professores. Dados retirados de: Ministério da Educação de Cuba. *A educação em Cuba*. Lisboa: Empresa de Publicação Seara Nova, 1975. Deve-se levar em consideração que a população cubana no começo da década de 1960 se encontrava por volta de 7 milhões de habitantes.

segundo o Governo Revolucionário, elevar a consciência e o nível cultural do povo cubano.

De uma forma geral, os interesses da Campanha de Alfabetização e dos organismos culturais parecem óbvios no discurso oficial, mas é necessário analisar que o que está em jogo são os primeiros passos para a edificação do Homem Novo. Este conceito foi articulado em diferentes momentos por diferentes grupos,⁶⁰ mas no caso cubano ele foi reelaborado principalmente por Che Guevara e é significativo para entender a política cultural e a cultura política comunista em Cuba. O Homem Novo cubano, homem erigido na sociedade nova, estava extremamente ligado à moral comunista, à idéia do militante abnegado, coletivista e consciente de sua função na sociedade e na Revolução. Para além do sentido humanista do conceito de Homem Novo, há seus aspectos práticos “associados ao desenvolvimento das forças produtivas cubanas, mobilização das massas, aperfeiçoamento tecnológico e conscientização política”.⁶¹

Para Luiz Bernardo Pericás, na prática, o entendimento do Homem Novo de Che Guevara necessita da compreensão dos aspectos históricos e das necessidades econômicas da sociedade cubana. Por isso é importante conhecer três políticas fundamentais do Estado Cubano relacionadas ao conceito: o trabalho voluntário, a

⁶⁰ Parte da história desse conceito, seu uso por pensadores socialistas, pode ser encontrada em PERICÁS, Luiz Bernardo. Che Guevara e o Homem Novo. In: COGGIOLA, Osvaldo. *Revolução Cubana: história e problemas atuais*. São Paulo, Xamã, 1998. Seu uso pelos utopistas, em SILVA, Cristiane Bereta da. As fissuras na construção do “novo homem” e da “nova mulher” - Relações de gênero e subjetividades no devir MST - 1979/2000. , Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História – UFSC, 2003, pp. 64. E Mariana Villaça (em VILLAÇA, Mariana Martins. “El nombre del hombre es pueblo”: as representações de Che Guevara nas canções latino-americanas. In: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em: 10 dez. 2009) aponta um estudo que comparou o sentido desse termo na Alemanha nazista e nos EUA de Roosevelt: PEREIRA, W. P. Guerra das Imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e Franklin D. Roosevelt (1933-1945). Dissertação (Mestrado em História) – Depto. de História – FFLCH-USP, São Paulo, 2003. pp. 112, 142-144, 159-161.

⁶¹ PERICÁS, Luiz Bernardo. Che Guevara e o Homem Novo. In: COGGIOLA, Osvaldo. *Revolução Cubana: história e problemas atuais*. São Paulo, Xamã, 1998, p. 97.

emulação socialista e o sistema de incentivos. O trabalho voluntário deveria ser “uma participação consciente, voluntária, dos trabalhadores, afastando-os da alienação e acelerando a transição ao socialismo”.⁶² A emulação socialista “consistia em se premiar os melhores trabalhadores e mostrá-los aos outros como exemplo, utilizando-se, aí, uma intensa campanha publicitária e propaganda política”.⁶³ O sistema de incentivos foi um projeto bastante discutido para o processo de desenvolvimento industrial de Cuba. Basicamente, era um projeto que defendia a utilização de estímulos materiais e/ou morais aos trabalhadores. Che Guevara defendia a utilização de estímulos morais, pois assim incentivaria a produção e a construção do Homem Novo.

Este conceito foi mais usado quando o Governo Revolucionário assume ser socialista, sendo pronunciado por Che Guevara a partir de 1963 e realmente elaborado em seu texto publicado em 1965: “*El socialismo y el hombre en Cuba*”⁶⁴. No entanto, analisando os discursos dos primeiros anos da Revolução já se observa que esta idéia está intrínseca aos projetos culturais do governo de Castro, principalmente na defesa de que para esse homem ser construído são fundamentais as mudanças estruturais coletivas e individuais.

Ao observar esse interesse de construção do Homem Novo nas mudanças estruturais administrativas do Estado cubano através da criação de organismos, legislações, programas e atividades culturais e educativas, fica expresso que o primeiro momento da Revolução era de defesa nacional, de rompimento com as práticas

⁶² PERICÁS, Luiz Bernardo. Che Guevara e o Homem Novo. In: COGGIOLA, Osvaldo. *Revolução Cubana: história e problemas atuais*. São Paulo, Xamã, 1998, p. 107.

⁶³ PERICÁS, Luiz Bernardo. Che Guevara e o Homem Novo. In: COGGIOLA, Osvaldo. *Revolução Cubana: história e problemas atuais*. São Paulo, Xamã, 1998, p. 106.

⁶⁴ Esse texto foi escrito para Carlos Quijano do semanário *Marcha* de Montevideo. Outro texto importante de Che Guevara que contribui para o entendimento da moral comunista é “O que deve ser um jovem comunista”. Ambos publicados no livro: SADER, Eder (org.) *Che Guevara: política*. São Paulo: Expressão popular, 2004.

governamentais de Fulgencio Batista e com as investidas imperialistas dos Estados Unidos. Ora, a tradição latino-americana nacionalista já foi bastante analisada por muitos estudiosos, bem como o caráter nacionalista da Revolução Cubana.⁶⁵ O que se percebe é que a partir de 1961 o nacionalismo cubano é combinado com seu caráter socialista, o que não configura uma contradição. As políticas culturais expressam essa combinação.

O discurso *Palabras a los intelectuales*, além de marcar o começo das diretrizes mais efetivas no campo cultural é também expressão do período que tentamos mostrar até aqui, de 1959 a 1961, que chamamos de primeiros anos da Revolução, no qual

travou-se em Cuba um intenso debate entre a intelectualidade, cineastas, artistas e dirigentes da revolução cubana sobre a definição do caráter da arte revolucionária, a liberdade de produção e expressão do artista. Esse debate foi de enorme relevância, já que decidiu os rumos posteriores da política cultural cubana.⁶⁶

O discurso de Fidel Castro é o encerramento de três dias de reuniões realizadas no *Salón de Actos de la Biblioteca Nacional* em Havana, onde se reuniram figuras representativas da intelectualidade cubana para discutir temas ligados às atividades culturais do país. Foi discutida também a questão da liberdade de criação devido à censura ao documentário *P.M.*⁶⁷. Castro encerrou apontando para as tomadas de decisão no campo cultural, para as possibilidades de trabalho dos escritores e artistas e estabelecendo parâmetros para a criação artística dentro dos interesses da Revolução. Apesar de Castro

⁶⁵ Florestan Fernandes analisou que o caso cubano se caracterizava por ser uma Revolução de libertação nacional em: FERNANDES, Florestan. *Da guerrilha ao socialismo: a Revolução Cubana*. São Paulo: Expressão Popular, 2007. 345 p. Sobre a possibilidade de uma cultura política nacionalista em Cuba, ver: BAGGIO, Kátia Gerab. Reflexões sobre o nacionalismo em perspectiva comparada – as imagens da nação no México, Cuba e Porto Rico. In: *Varia História*, Belo Horizonte, n. 28, dez. 2002, pp. 39-54.

⁶⁶ MISKULIN, Sílvia Cezar. Cultura e política na Revolução Cubana: a importância de *Lunes de Revolución*. Anais Eletrônicos do III ENCONTRO DA ANPHLAC. São Paulo – 1998.

⁶⁷ Documentário dirigido por Saba Cabrera Infante e Orlando Jimenez-Leal, que trazia a noite de Havana com bares, prostituição e o que o governo não queria que fosse exposto.

ter percebido que “*en el fondo, si no nos hemos equivocado, el problema fundamental que flotaba aquí en el ambiente era el problema de la libertad para la creación artística*”, os interesses de fazer da cultura um instrumento do governo não ficaram ocultos, como no chamado que faz ao fim do discurso: “*ustedes tienen la oportunidad de ser más que espectadores, de ser actores de esa Revolución, de escribir sobre ella, de expresarse sobre ella*”⁶⁸

Como marco inicial de uma política cultural oficial em Cuba, o discurso de Fidel Castro e o questionamento dos artistas e intelectuais⁶⁹ sobre a liberdade de criação apontavam para o interesse do governo de utilizar a cultura em prol da Revolução e trazia à tona a questão do Realismo Socialista como forma de expressão artística oficial.

1.2 - Afirmação do caráter socialista, luta ideológica e construção do comunismo

Fidel Castro afirmou o caráter socialista da Revolução em 1961, após os bombardeios aos aeroportos de Havana, Santiago de Cuba, Cienfuegos e San Antonio de los Baños. Este episódio precedeu a invasão da *Playa Girón*, fato conhecido como invasão da Baía dos Porcos, em abril de 1961. O contexto era de crise extrema com os EUA e de aproximação com a URSS, o que acabou gerando a posterior Crise dos Mísseis.⁷⁰

⁶⁸ CASTRO, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. <<http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>>. Acesso em: 11 dez. 2009.

⁶⁹ O papel do intelectual é de suma importância para a cultura política comunista, pois na história dos movimentos de esquerda os intelectuais foram figuras constantes na adesão dos projetos revolucionários e contribuíram para seu funcionamento e divulgação, bem como foram figuras que questionaram os seus moldes.

⁷⁰ A Crise dos Mísseis, ocorrida em outubro de 1962, foi momento de grande tensão durante a Guerra Fria. Após o episódio de *Playa Girón* e a instalação de mísseis na Turquia pelos EUA, a URSS respondeu a essas ofensivas com a montagem de mísseis nucleares em Cuba. O episódio gerou grande

Em junho do mesmo ano houve o pronunciamento do já citado discurso *Palabras a los intelectuales*. Como continuação das diretrizes apontadas nesse discurso houve o Primeiro Congresso Nacional de Escritores e Artistas em agosto de 1961. Suas resoluções definiam que os escritores e artistas deveriam se voltar para a cultura nacional, para o momento revolucionário e, de certa forma, apontava o Realismo Socialista como tipo de arte a ser adotada.

No discurso de abertura do Congresso, o presidente Osvaldo Dorticós salientou que a cultura não acompanha com a mesma rapidez que outros setores as transformações da Revolução, setores como a economia, onde as transformações são mais visíveis. É preciso tempo para que a cultura seja chamada de revolucionária. Para que isso ocorresse, eram necessários encontros como o que se realizava, para o delineamento de posições que deveriam ser adotadas, de definições de atitudes e funções individuais e coletivas. Para Dorticós, a arte na Revolução deve ser pensada na vinculação com o povo, ela deve ser para o povo e, portanto, suas temáticas devem ter inspiração nele. O presidente defendeu que esta arte não deveria ser simplificada para que o povo a compreendesse, mas o hermetismo intelectual necessitava ser banido, bem como a arte abstrata deveria ser ponderada para que no futuro não fosse basilar.⁷¹

Uma coleção publicada pela Unesco em 1971 reuniu estudos sobre políticas culturais de países distintos. O estudo sobre Cuba sintetiza algumas medidas da política cultural cubana. Sobre o Congresso de Escritores e Artistas, são enumeradas as finalidades da UNEAC (*Unión de Escritores y Artistas de Cuba*), a qual se criara naquele período, entre elas: “*incrementar las relaciones culturales con todos los países*

tensão por ser iminente o perigo de guerra nuclear e os países acabaram por negociar a retirada de suas bases. Em Cuba esse fato é conhecido como *Crisis de Octubre*.

⁷¹ DORTICÓS, Osvaldo. Apertura del Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba (Fragmentos) – 1961. In: *Pensamiento y política cultural cubanos* (Antología - Tomo II). La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1987.

del mundo y, principalmente, com las naciones cuya experiencia socialista pueda aportar fecundas enseñanzas”.⁷² Neste momento, há uma maior aproximação das propostas culturais cubanas com as dos países do bloco socialista.

Começava um período de real definição da política cultural oficial cubana, gerando debates entre os intelectuais, artistas e escritores sobre o impasse entre o experimentalismo e parâmetros estabelecidos como os do Realismo Socialista. Os mais ortodoxos do campo cultural, com uma trajetória anterior comunista, defendiam a arte engajada e a utilização de elementos do Realismo Socialista. Os mais heterodoxos, muitas vezes não comunistas, mas defensores da Revolução, aceitavam a arte engajada desde que não comprometesse a experimentação e a liberdade criadora.⁷³

Em Cuba, os membros do grupo de intelectuais ortodoxos eram chamados de dogmáticos, os quais eram ex-militantes do PSP (Partido Socialista Popular, anterior à Revolução, considerado como Partido Comunista) e ocupavam cargos de direção em muitos organismos culturais. Os mais heterodoxos eram membros desses mesmos organismos, o que é representativo, pois os dogmáticos muitas vezes dirigiam estas instituições e, portanto defendiam a idéia de uma arte relacionada com o Realismo Socialista, mas na prática muitos membros que eram os efetivos realizadores não compartilhavam das mesmas idéias, como muitos dos cineastas do ICAIC, e, logo, eram reticentes a tal imposição⁷⁴. Percebe-se que essa relação representa bem o que ocorreu durante os anos de 1960: uma maleabilidade relativa no que se refere às produções

⁷² OTERO, Lisandro. *Política Cultural de Cuba*. Políticas culturales: estudios y documentos. Paris: Unesco, 1971.

⁷³ Sobre os debates e tensões políticas entre intelectuais e política cultural oficial, ver: MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda, 2009.

⁷⁴ Obviamente essa divisão entre ortodoxos e heterodoxos é um tanto quanto truncada, é útil para perceber grupos distintos, mas na prática houve tensão, mas também relação entre eles. Um exemplo é Alfredo Guevara, pertencente ao grupo de antigos comunistas, mas contrário às perspectivas dogmáticas. Para observar melhor esses grupos, principalmente dentro do ICAIC, ver: VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. São Paulo: Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) - USP, São Paulo, 2006, pp. 26-28.

culturais; relativa porque havia determinações dos dirigentes; maleável porque os intelectuais e artistas interpretavam essas determinações e as relativizavam na prática.

No ano de 1963 aconteceu o Congresso Nacional de Cultura. Ante esse primeiro congresso, Alfredo Guevara realizou na revista *Cine Cubano* uma análise do campo da cultura pós-Revolução, principalmente do cinema, como uma espécie de preâmbulo e saudação ao congresso. Guevara enfatizou a importância das medidas no campo da cultura e da necessidade de seu maior desenvolvimento; para isso apresentou algumas ações práticas que deveriam ser tomadas pelos organismos, mas salientou a importância da incorporação do povo e de sua verdadeira adesão política ao socialismo e comunismo. Para essa verdadeira adesão, é necessária a realização de trabalho ideológico, aprofundamento na realidade, estudo da filosofia marxista e desenvolvimento da vida intelectual. Realizações viáveis através do campo da cultura⁷⁵.

A atuação ativa do Estado na implementação de políticas culturais e a empolgação gerada pela Revolução fez da década de 1960 um período de grande efervescência cultural. Alguns exemplos a demonstram: com os primeiros anos da Revolução se formou a *Frente Independiente de Emisoras Libres*, que se desenvolveu até o processo de nacionalização do rádio e da TV. Este processo diminuiu o número de canais e emissoras, mas aumentou o potencial de difusão para locais que antes não recebiam transmissão. Em 1962, criou-se o *Instituto Cubano de Radiodifusión*, em 1968, a *Tele-Rebelde*, buscando uma programação com orientação política, programas

⁷⁵ GUEVARA, Alfredo. Informe y saludo ante el Primer Congreso Nacional de Cultura. *Cine Cubano*, n. 9, 1963, 1-8

infantis, musicais, de informação sobre a produtividade do país, de orientação médica preventiva, de participação pública etc.⁷⁶

Ainda no campo da comunicação massiva o exemplo do cinema é particularmente importante. O ICAIC era local de produção de filmes, experimentação sonora, desenvolvimento técnico e industrial, organização e difusão das produções, bem como possuía a revista oficial *Cine Cubano* que difundia seus feitos e propiciava debates sobre cinema. O Instituto produziu nos primeiros 15 anos 541 documentários, 71 longas-metragens, 739 noticiários e 90 animações, os quais ganharam 136 prêmios principais em festivais internacionais. O *Cine-Móvil*, só para se ter uma idéia, nesses mesmos 15 anos, realizou 1.603.000 projeções para 198.200.000 espectadores. Em 1975, Cuba possuía “620 cines de 16 milímetros, 112 en camiones, 480 estacionarios, 22 en arrias de mulo o movidos por tracción animal y 2 en lanchas”.⁷⁷ Havia ainda 449 cinemas fixos de 35 milímetros.

O desenvolvimento da produção editorial foi fator importante de difusão dos conteúdos de interesse do Governo Revolucionário. Nos primeiros anos da década de 1960 nacionalizaram-se as indústrias gráficas, criou-se o *Editorial Nacional de Cuba*, formou-se o projeto *Ediciones Revolucionarias* com textos de nível universitário, além da publicação de 1.000.000 de cartilhas de alfabetização. A partir de 1967, com a criação do *Instituto Cubano del Libro*, a produção de 8.500.000 exemplares por ano aumentou para 35.000.000 em 1975, possibilitando que os cubanos possuísem 4,1 livros *per capita*, contra o índice anterior de 0,6 livros no ano de 1959.⁷⁸

⁷⁶ *La lucha ideologica y la cultura artistica y literaria*. La Habana: Editora Política, 1982.

⁷⁷ *La lucha ideologica y la cultura artistica y literaria*. La Habana: Editora Política, 1982, pp. 64.

⁷⁸ *La lucha ideologica y la cultura artistica y literaria*. La Habana: Editora Política, 1982, pp. 62, 63.

A *Casa de las Américas*⁷⁹ é mais uma instituição cultural onde artistas e escritores trabalhavam para a divulgação, pesquisas e desenvolvimento da literatura, artes plásticas, música, teatro, enfim, era ponto de encontro de intelectuais de todo o mundo e, principalmente, da América Latina. A historiadora Mariana Villaça interpreta, a partir da conceituação de Raymond Williams,⁸⁰ que a *Casa de las Américas* e o ICAIC eram “instituições privilegiadas”, as quais possuíam certa autonomia, devido principalmente ao prestígio de seus membros, sendo “organizações incorporadas ao sistema que apresentam, entretanto, certo nível controlado de contestação”.⁸¹

Na década de 1960, era possível observar esse nível de negociação entre indivíduos, instituições culturais e o Estado. Mas, essas relações se afunilaram com a criação do Partido único em 1965. O Partido Comunista de Cuba é fruto de uma fusão entre Movimento 26 de Julho, Diretório Estudantil Revolucionário e PSP. Esta fusão criou, primeiro, as ORI (Organizaciones Revolucionárias Integradas), depois o PURS (Partido Unificado da Revolução Socialista) e, finalmente, o PCC.

A criação do Partido Comunista atinge todos os setores da sociedade cubana, e o campo da cultura é lócus de afirmação ideológica. Para o PCC, ideologia

es el reflejo, en la conciencia de los hombres, de las condiciones sociales objetivamente existentes y, principalmente, un reflejo de las relaciones de producción imperantes y está determinada también, en gran medida, por los hábitos, tradiciones y concepciones que se trasladan de generación em generación, y por la labor de divulgación e

⁷⁹ A *Casa de las Américas* e sua revista homônima foram analisadas por muitos pesquisadores, ver: MOREJÓN ARNAIZ, Idalia. *Política e polêmica na América Latina: Casa de las Américas e Mundo Nuevo*. 326 f. Tese. Programa em Integração da América Latina, USP, São Paulo, 2004; LIE, Nadia. *Casa de las Américas y el discurso sobre el intelectual (1960-1971)*. *Cuadernos Americanos*, nº 29, vol. 05, set./out. 1991; _____. *Transición y transacción: la revista cubana Casa de las Américas (1960-1976)*. Bélgica/Leuven: Ediciones Hispamérica/Leuven University Press, 1996.

⁸⁰ Mariana Villaça utiliza a terminologia de Raymond Williams, “instituições privilegiadas”, do livro: WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.

⁸¹ VILLAÇA, Mariana. La política cultural cubana y el movimiento de la Nueva Trova. In: IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-LA, 2002, México. Actas del IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-LA, 2002, v. 1, pp. 5.

*inculcación de ideas que se realiza a través de diferentes medios.*⁸²

Essa noção se aproxima da visão marxista de que a produção de idéias não está separada das condições sociais e históricas em que foram produzidas.⁸³ Há uma visão geral do sentido de ideologia, onde ela se inscreve no campo da consciência humana a partir das relações objetivas. Contudo, essa definição geral incorporada pelo Partido possibilita duas definições particulares, uma negativa e uma positiva: a negativa diz respeito à ideologia do outro, do inimigo, a ideologia burguesa, capitalista e imperialista; a positiva é a ideologia comunista.⁸⁴

Segundo o Partido, a ideologia burguesa, entendida como reflexo das condições sociais e das relações de produção, carrega em si os males que são próprios de uma sociedade desigual e exploratória. Portanto, há aí uma visão negativa de ideologia, como refletora e legitimadora do poder de uma classe, de um grupo social ou de um poder político dominante. Essa visão de ideologia, para Terry Eagleton, “é, provavelmente, a única definição mais amplamente aceita”, e a esquerda “tende quase que instintivamente a considerar esses modos dominantes”.⁸⁵ A concepção de ideologia como idéias que refletem e legitimam um poder dominante traz ainda, no discurso cubano, uma segunda definição negativa, que é a do falseamento da realidade. Este seria produzido pelas relações objetivas do homem que vive no mundo capitalista, seria transmitido historicamente por estas relações e por diferentes meios de divulgação e de persuasão, encobrendo a realidade.

⁸² *La Lucha ideologica y la cultura artistica y literaria*. La Habana: Editora Política, 1982, pp. 13.

⁸³ CHAUI, Marilena de Souza. *O que é ideologia*. 39. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, pp. 14.

⁸⁴ O Partido em documentos e falas de dirigentes denomina a sua ideologia de comunista ou socialista. É possível perceber que quando se refere ao socialismo está pensando no governo instituído, como nas expressões “legalidade socialista” e “Revolução Socialista”; ao passo que quando se trata de comunismo está pensando no ideal comunista, como nas expressões “moral comunista” e “consciência comunista”.

⁸⁵ EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Boitempo/Ed. Unesp, 1997, pp. 19.

Tais definições possibilitam a crítica, detração, negação e luta contra a ideologia capitalista. O Partido tende a desconstruir a ideologia negativa e busca colocar no seu lugar a ideologia positiva. A luta ideológica é “*por la construcción del socialismo y contra el imperialismo y demás enemigos de clase*”.⁸⁶ A ideologia positiva seria a marxista-leninista, científica, racional, socialista e comunista. Uma ideologia que não falseia, mas motiva a ação. Esta idéia pode ser encontrada em Eagleton, em que ele afirma que

as ideologias também podem ser vistas sob uma luz mais positiva, como quando marxistas como Lênin falam aprobativamente em ‘ideologia socialista’. Ideologia significa aqui um conjunto de crenças que reúne e inspira um grupo ou classe específico a perseguir interesses políticos considerados desejáveis.⁸⁷

No campo cultural, enfocando a luta ideológica entre as duas concepções, capitalista e comunista, é perceptível que a noção de cultura está vinculada à possibilidade de desenvolvimento do comunismo. Os ambientes culturais são lugares de conscientização, não podem servir como simples entretenimento. Em Cuba, os organismos culturais devem “elevar a consciência” dos cubanos, proporcionando mudanças em todas as relações sociais. Para o Partido, a “mentalidade negativa burguesa” pode ser superada com o trabalho ideológico do marxismo-leninismo, o qual deve ser professado pelo Estado, através de seus organismos culturais, educacionais, científicos e de difusão massiva.

Com o decorrer da década de 1960 é perceptível que o contexto mundial da Guerra Fria, o início da instabilidade no campo econômico e a conseqüente aproximação com a URSS transformam a atuação do Estado cubano. Os anos de 1970

⁸⁶ *La lucha ideológica y la cultura artística y literária*. La Habana: Editora Política, 1982, pp. 32.

⁸⁷ EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Boitempo/Ed. Unesp, 1997, pp. 50.

chegam com um maior recrudescimento de suas políticas públicas e com o chamado processo de sovietação em Cuba.

1.3 - A chegada dos anos gris

Com o limiar da década de 1970 o período de efervescência cultural dos anos de 1960 parece ter tomado outros rumos. Alguns acontecimentos marcam esse momento e expressam a afirmação de políticas culturais sempre comprometidas com os princípios revolucionários e com o bloco socialista, principalmente com a URSS.

O final da década de 1960, particularmente após 1968 com a campanha governamental Ofensiva Revolucionária,⁸⁸ foi o momento em que o “patrulhamento ideológico sobre os artistas e intelectuais se intensificou”, desembocando nos chamados anos gris de 1970 e na “consolidação de uma política cultural menos flexível, e mais comprometida com o realismo socialista soviético”.⁸⁹ As referidas ambigüidades que existiam nos anos de 1960 mudam de tom.

A defesa da experimentação, da arte de vanguarda, e a recusa do realismo socialista como modelo haviam sido posicionamentos assumidos oficialmente pelo ICAIC nos anos de 1960 e, nessa época, haviam encontrado respaldo nas lideranças políticas. Entretanto, o abandono, por parte do governo cubano, de seu projeto de manter-se com certo grau de independência da URSS, nos anos 1970, implicou em mudanças na política cultural e no discurso oficial (...)⁹⁰

⁸⁸ Campanha de mobilização que chamava todos os cubanos a se comprometerem com a causa da Revolução e principalmente alcançarem metas de produtividade. Tal campanha culminaria com o alcance da meta de produção de 10 milhões de toneladas de açúcar no ano de 1970, o que não ocorreu, acarretando problemas econômicos e maior necessidade de acordos com a URSS.

⁸⁹ VILLAÇA, Mariana. A cena político-cultural cubana dos anos setenta: uma análise histórica do filme *A Última Ceia*. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; CAPELATO, Maria H.; SALIBA, Elias. (Org.). *Historia e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Editora Alameda, 2007, p. 202.

⁹⁰ VILLAÇA, Mariana. A cena político-cultural cubana dos anos setenta: uma análise histórica do filme *A Última Ceia*. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; CAPELATO, Maria H.; SALIBA,

Apesar de concordarmos com Mariana Villaça no que tange à maior liberdade para a produção cultural na década de 1960, enfocamos que mesmo nesse período havia considerável apoio à utilização do Realismo Socialista, principalmente por parte dos dirigentes comunistas. Havia uma tentativa de difusão desse estilo, mesmo não sendo muito aceito em diversos meios. A revista *Cine Cubano*, por exemplo, expressa em suas páginas mais a influência de outros estilos como o Neo-Realismo italiano e a *Nouvelle Vague*, devido principalmente ao diálogo que seus cineastas mantinham com essas cinematografias. Outro movimento destacado e discutido nas páginas da revista é o *Nuevo Cine Latinoamericano*, que se desenvolvia a todo vapor e que tinha Cuba como impulsionador. Entretanto, oficialmente buscava-se a aproximação com o Realismo Socialista, como no documento intitulado “*La cultura para el pueblo*”, publicado em 1961 pelo *Consejo Provincial de Cultura de Habana*. O documento contém fragmentos do Manual de Marxismo-Leninismo de Otto Kuusinen,⁹¹ defesa da idéia de uma cultura não elitista para o povo, dos escritores e artistas como responsáveis pela realização desse propósito e cita o Realismo Socialista como forma de expressão dos intelectuais revolucionários.⁹²

É comum encontrar na documentação do período indicações do uso deste estilo nas artes em geral, entretanto para o cinema isso não era totalmente explícito. O cinema cubano buscou construir uma estética original e constantemente os cineastas eram chamados a elevar o nível cultural do público e a não construir filmes simples somente porque o público estava em formação.⁹³ Isto não excluiu a construção de um cinema

Elias. (Org.). *Historia e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Editora Alameda, 2007, p. 203.

⁹¹ Otto Kuusinen foi membro do Comitê Central do PCUS. Atuou politicamente em seu país, a Finlândia, mas se radicou na URSS por seu envolvimento com o comunismo. Escreveu textos sobre o marxismo-leninismo, principalmente sobre seus fundamentos.

⁹² *La cultura para el pueblo*. Consejo Provincial de Cultura de Habana, La Habana, 1961.

⁹³ Para essa idéia, ver: Noticias del ICAIC. *Cine Cubano*, n. 4, 1961, pp. 66 e GUEVARA, Alfredo. Informe y saludo ante el Primer Congreso Nacional de Cultura. *Cine Cubano*, n. 9, 1963.

também didático com caráter de educação de massas e propaganda política e é nesse ponto que o cinema cubano mais se aproxima da proposta soviética.

Os documentários com temáticas variadas ou específicas, como os do *Departamento de Documentales Científico Populares*,⁹⁴ e os *Noticieros*, respondiam ao interesse imediato de propagar a Revolução, seja na forma de noticiar seus feitos ou de educar as massas a partir de seus preceitos. Um indicativo disso é o valor que sempre foi dado à produção de documentários em Cuba. Os primeiros, por exemplo, foram realizados com recursos do Exército Rebelde e do INRA, o que caracteriza o interesse de legitimação da Revolução por parte de organismos tão importantes para o fomento da mesma. Desde o início de atuação do ICAIC o foco foi esse tipo de produção, o documentário foi escolhido como escola prática para aprendizagem técnica e formação dos quadros componentes do Instituto, além de sua produção ser de menor custo do que a produção de longa-metragens de ficção. Segundo Alfredo Guevara

*Este criterio de trabajo y el lanzamiento de tales canales (no caso Enciclopedia Popular e documentários de divulgação, antecessores dos Documentários Científico-Populares) ha permitido atender regularmente las urgencias sociales que plantea el desarrollo, reservando a las películas de largometraje y argumento, y a los documentales artísticos, la posibilidad, y el derecho, de olvidar toda intención didáctica.*⁹⁵

Nessa fala Guevara deixa claro o direcionamento de discursos diferenciados para cada tipo de produção. Para a maior parte da produção documental, portanto, foi direcionada a intenção didática, atendendo aos interesses imediatos do governo. Com o

⁹⁴ Este departamento atendia às demandas específicas de produção desenvolvendo documentários de divulgação ou de orientação popular para o MINSAP (Ministerio de Salud Pública), MINAZ (Ministerio de la Industria Azucarera), MINED (Ministerio de Educación), INRA (Instituto Nacional de Reforma Agraria), ICRM (Instituto Cubano de Recursos Minerales) e outros organismos. O departamento iniciou-se tomando como base o projeto desenvolvido até 1963, chamado *Enciclopedia Popular*, que era formado por curta-metragens desenvolvidos como notas cinematográficas que tratavam de temas cotidianos, como higiene, trabalho, saúde, cultura etc.

⁹⁵ GUEVARA, Alfredo. Informe y saludo ante el Primer Congreso Nacional de Cultura. *Cine Cubano*, n. 9, 1963, pp. 2.

decorrer dos anos, esse tipo de política cultural persistiu e os documentários permaneceram como elementos importantes e de maior produção do ICAIC. O cinema cubano alcançou grande parte de seu reconhecimento internacional devido ao gênero documentário, visto que os prêmios internacionais foram angariados principalmente por esse tipo de produção.⁹⁶

Em 1968, ano internacionalmente emblemático para o campo da cultura, realizou-se o Congresso Cultural de Havana, onde intelectuais de 70 países afirmaram seu comprometimento com a arte engajada e com a luta revolucionária dos países do chamado “Terceiro Mundo”, empreendendo críticas ao imperialismo norte-americano. A popularização da cultura foi um dos temas-chave do congresso, bem como houve uma reafirmação dos propósitos da Primeira Conferência da *Organización Latinoamericana de Solidariedad (OLAS)*, realizada no ano anterior. Temas polêmicos foram evitados e o que ficou claro foi a intenção de que a cultura fosse cada vez mais campo de discursos ideológicos e políticos⁹⁷.

O conhecido “Caso Padilla”⁹⁸ é sempre utilizado para demonstrar a postura censora do governo de Cuba. O escritor cubano Heberto Padilla começou a ser publicamente censurado após ter escrito o livro *Fuera del Juego*, considerado contra-revolucionário. Padilla criticava os rumos tomados pela Revolução, expondo a falta de liberdade e a preocupação de que Cuba viesse a passar pelos processos vividos na URSS. Seus poemas incomodaram as autoridades do governo e repercutiram entre os cubanos, até que em 1971 o escritor foi preso. O episódio dividiu opiniões, mas foi

⁹⁶ Nos Capítulos 2 e 3, este gênero será mais profundamente analisado.

⁹⁷ Congreso Cultural de La Habana, Llamamiento de La Habana, *Vida Universitaria*, n. 209, enero de 1968.

⁹⁸ Sobre o “Caso Padilla” ver análise no capítulo IV da tese de Adriane Vidal Costa: COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005)*, Belo Horizonte: Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História (FAFICH - UFMG), 2009.

expressivo a ponto de o governo anunciar a presença de Padilla em cerimônia da UNEAC depois de supostamente o mesmo ter escrito uma carta⁹⁹ assumindo seus desvios e pedindo que fosse reincorporado à Revolução. Segundo Marques:

A carta e a autocrítica de Padilla foram muito mal interpretadas sobretudo fora de Cuba, por tratar-se de um ato comum na União Soviética, que objetivava, em tese a reaproximação de um determinado indivíduo da sociedade e do partido. Esse procedimento, na prática visava a humilhação e autocondenação públicas dos que a ela foram submetidos.¹⁰⁰

Este momento marcou a condenação de Padilla tanto pelo governo quanto por alguns intelectuais, que desaprovaram sua atitude de criticar a si mesmo e a outros companheiros. Entretanto, grande parte dos intelectuais que se pronunciaram sobre o caso demonstrou descontentamento e preocupação com uma possível virada repressiva na Cuba que até então era admirada. Para Adriane Vidal Costa, os debates gerados entre intelectuais “revelaram que o ‘caso Padilla’ estava sujeito a matizes de ordem diversa, colocando especialmente em questão o que dizia respeito ao socialismo, à criação artística e ao compromisso dos intelectuais em face do processo revolucionário cubano”¹⁰¹. O ecletismo do campo cultural cubano tomava outros rumos, se aproximando de um alinhamento com a política cultural soviética. Padilla saiu de Cuba em 1980 e não conseguiu voltar, seus pedidos foram negados pelo governo cubano.

⁹⁹ Para ver os principais textos, cartas e pronunciamentos que envolveram o caso, ver: CROCE, Marcela (comp.) *Polémicas intelectuales en América Latina: del “meridiano intelectual” al caso Padilla* (1927-1971). Buenos Aires: Simurg, 2006. E *Cuba: “o caso Padilla”*. Lisboa: M. Rodrigues Xavier, Coleção Idéias no Tempo, 1971.

¹⁰⁰ MARQUES, Rickley Leandro. O papel dos intelectuais na revolução cubana – o caso Padilla. *Tempo de Histórias*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em História (PPG-HIS/UnB), n. 13, Brasília, 2008, pp. 117.

¹⁰¹ COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005)*, Belo Horizonte: Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História (FAFICH - UFMG), 2009, pp. 206.

O interessante é perceber as ambigüidades desse período de fins da década de 1960, quando foi condenado um texto crítico à Revolução, mas aprovado, financiado e aplaudido um filme que apresentava as contradições vividas por um burguês em meio ao processo revolucionário, no qual a distância entre idéias e ação é expressa e os rumos da Revolução são, de certa forma, questionados.¹⁰² O texto de Padilla foi condenado como contra-revolucionário, ao passo que o filme de Alea é considerado expressão de um cineasta intelectual que pensa a Revolução e, portanto, é capaz de analisá-la e de criticá-la. Essas ambigüidades são comuns em momentos de transição.

Com a chegada dos anos de 1970, muitos intelectuais e artistas questionaram os moldes da Revolução, outros tantos se viram excluídos do processo cultural cubano, por imposição ou por vontade própria.¹⁰³ Entretanto, para além do recrudescimento dos ditames do governo para com a produção artístico-cultural, o campo da cultura também foi formado por quem defendia e aceitava os moldes da Revolução. A produção cultural continuou, portanto, a ocorrer nos anos pós-efervescência de 1960 com aqueles que por variadas razões permaneciam na ilha.

A continuidade da preocupação do Estado com as questões culturais e educacionais se expressa com a ocorrência do Congresso Nacional de Educação e Cultura de 1971. Este estabeleceu propostas e diretrizes para uma política educacional e cultural, além de instituir normas aos jovens e intelectuais sobre o que eles chamam de “desvios” culturais, éticos e sexuais. Há resoluções sobre comportamento, religião e

¹⁰² Este filme é *Memorias del Subdesarrollo*; direção: Tomás Gutiérrez Alea; roteiro: Tomás Gutiérrez Alea e Edmundo Desnoes; fotografia: Ramón Suárez; edição: Nelson Rodríguez; Música: Leo Brouwer; produtor: Miguel Mendoza; produção: ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), 1968; elenco: Sergio Corrieri, Daisy Granados, Eslinda Nuñez, Omar Valdés, Rena de la Cruz, Ofélia González; duração: 97 min.; idioma: espanhol.

¹⁰³ Alguns intelectuais e artistas foram excluídos por imposição porque o governo cubano desaprovava aqueles que não estavam de acordo com as determinações da Revolução e os afastava de maneira repressiva de suas atuações no campo da cultura. Outros se auto-excluíram antes mesmo que o governo os repreendesse.

homossexualidade abordadas como questões que requerem uma educação desde a infância para evitar “desvios” futuros. O governo cubano apresenta uma política homofóbica contra os intelectuais que trabalhavam para o Estado, afastando alguns suspeitos de homossexualidade de cargos importantes ligados à educação e cultura, pois eles poderiam exercer influência sobre o público dessas áreas de formação. Todavia, também foram discutidas questões ligadas à atuação dos organismos culturais, como: a importância dos meios de comunicação de massa para a formação ideológica, a importância da difusão de uma cultura popular e não elitista e a função da obra de arte¹⁰⁴. O Congresso estabeleceu uma política cultural “fundamentada na *parametrización* da cultura cubana, fenômeno que estabelecia parâmetros ideológicos e morais que deveriam direcionar a conduta dos intelectuais”¹⁰⁵ e da população.

Juan García Borrero analisa que, após o ano de 1968, marco na cultura mundial e também ápice do cinema cubano com lançamentos como *Memorias del subdesarrollo*, há um presságio dos chamados anos gris. E o Congresso de Educação e Cultura é revelador das intenções pedagógicas que o governo guardava para o cinema, tanto que a participação do ICAIC no Congresso teve como destaque a discussão sobre documentários didáticos. Segundo Borrero

*el hecho de que lo que inicialmente se anunciara solo como un Congreso de Educación se convirtiera en un Congreso de Educación y Cultura, puede darnos una idea bastante exacta de como la cultura, por aquellas fechas, volvía a subordinarse al ímpetu pedagógico.*¹⁰⁶

Na visão do autor, a cultura voltava a se subordinar ao ímpeto pedagógico porque o contexto da década de 1970 propiciou um retrocesso ao intento de a arte servir

¹⁰⁴ Especificamente sobre a relação entre o cinema cubano e o período do congresso, ver: PÉREZ, Manuel e GARCIA ESPINOSA, Julio. El cine y la educación. *Cine Cubano* n. 69-70, 1971, pp. 5-17.

¹⁰⁵ MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda, 2009, pp. 236.

¹⁰⁶ GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. *Otras maneras de pensar el Cine Cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2009, pp. 87.

principalmente para educar, intento pré-revolucionário, segundo Borrero. Com a Revolução e o decorrer dos anos de 1960 houve separação entre as medidas destinadas especificamente para a educação de massas através da cultura e aquelas com mais liberdade para experimentação e criação artística, como no caso do cinema-documentário com intenção didática e o cinema de longa-metragem e argumento com maior liberdade de temáticas. Contudo, o contexto era outro.

É válido citar o I Congresso do Partido Comunista de Cuba, em 1975, apesar de sair de nosso recorte cronológico, porque nele foi feita uma espécie de retrospecto e autocrítica dos anos decorridos desde 1959, além de que se vê o que já havia se desenvolvendo em Cuba desde fins da década de 1960, deixando expressas diretrizes para o meio cultural como campo de luta ideológica. A primeira resolução diz respeito à defesa da “pureza” do marxismo-leninismo, comprometendo-se a lutar contra revisionismos de direita e de esquerda; a segunda resolução é um combate às críticas à URSS e aos países socialistas; a oitava é um alerta para as “falsas interpretações” da Revolução Cubana, fazendo-se necessário um desmascaramento através da *“sistematización histórica y teórica de las experiencias del proceso revolucionario”*¹⁰⁷. Neste e em outros pontos é notória a preocupação do Partido com o contexto de crítica ao chamado socialismo real, visto que o momento em que foi realizado o Congresso pode ser entendido como período de revisão do modelo socialista. Na esfera internacional, tal crítica remonta ao ano de 1956 com a divulgação do relatório Krushev e a invasão da Hungria; gradativamente uma crise no modelo socialista se instaurou e intensificou-se. Portanto, percebe-se que, em 1975, o Partido Comunista de Cuba sentia a necessidade de defender-se dessas críticas.

¹⁰⁷ *La lucha ideológica y la cultura artística y literaria*. La Habana: Editora Política, 1982, pp. 38.

Além de tais defesas, a maioria das resoluções se referia a uma espécie de educação ideológica das massas, tais como: a luta contra a ideologia capitalista com seu burocratismo, busca por privilégios, seus valores individualistas e pequeno-burgueses (décima terceira resolução); trabalho prolongado e pacífico de superação da ideologia religiosa (décima quarta); educação ao mesmo tempo nacionalista e internacionalista, o que não seria um paradoxo, visto que o patriotismo não é contraponto da solidariedade com outros povos (décima sexta).

Há também resoluções que tratam da institucionalização do governo revolucionário. A décima resolução estabelece as funções, as vias e os métodos do Partido, este sendo visto como a única força representante e guia da classe trabalhadora em sua missão histórica; a décima primeira resolução estabelece que o trabalho ideológico deveria acelerar e esclarecer o papel decisivo das instituições representativas da democracia socialista; a décima sétima sela o apoio do Partido às organizações sociais e de massas para a realização de suas tarefas ideológicas específicas do setor que atuam; a décima oitava firma o papel imprescindível da propaganda estatal para a construção do Homem Novo.¹⁰⁸

A maior institucionalização da Revolução a partir da década de 1970 foi analisada por alguns estudiosos. Carmelo Mesa-Lago lançou análises econômicas sobre o contexto cubano e em seu livro *Cuba in the 1970s: pragmatism and institutionalization* seu argumento é de que, com o passar dos anos, Cuba aprendeu, com seus próprios erros e sob influência soviética, a se tornar cada vez mais institucionalizada e pragmática. Para ele, o regime carismático e personalista de Fidel Castro foi transformado pela delegação de poder do líder máximo aos tecnocratas,

¹⁰⁸ *La lucha ideológica y la cultura artística y literária*. La Habana: Editora Política, 1982, pp. 41.

Partido, Forças Armadas, sindicatos, organizações de massa e divisão de funções administrativas.¹⁰⁹

No caso do cinema cubano em particular, John Mraz defende que, à medida que o Governo Revolucionário avançava para uma maior institucionalização, o cinema o acompanhava com histórias que acabavam por legitimar o momento vivido. Mraz defende que o início da Revolução, pluralista e aberto, construiu uma cinematografia que refletia essas características, entretanto com o passar dos anos outras características apareceram com maior frequência, como narrativas legitimadoras de um governo muito institucionalizado e personalista.¹¹⁰

A partir da análise que se tentou fazer aqui, fica perceptível que havia uma efervescência cultural nos primeiros anos da Revolução. É comum que os países de caráter socialista invistam na cultura artística e literária e no conseqüente potencial ideológico que ela carrega. A década de 1960 foi de grande agitação cultural em Cuba, com a relação entre intelectuais, vanguarda do Partido e população se mostrando fecunda tanto nas políticas culturais oficiais do Estado, quanto na atuação dos grupos civis.

Com o decorrer dos anos, conforme mostramos, o início da década de 1970 trouxe consigo a necessidade de uma luta ideológica mais forte e direcionada. As críticas ao socialismo, o maior atrelamento à URSS e o recrudescimento da postura censora do governo cubano, propiciaram que o potencial cultural criado na década anterior fosse aproveitado como campo de afirmação da ideologia e da cultura comunista.

¹⁰⁹ MESA-LAGO, Carmelo. *Cuba in the 1970s: pragmatism and institutionalization*. Albuquerque: University of New Mexico, 1974. 179 p.

¹¹⁰ Mraz, John. A revolução no México e em Cuba: filmando suas histórias. In: NÓVOA, Jorge. FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. UNESP, 2009, p. 431-451.

Capítulo 2 – O *Departamento de Divulgación Cinematográfica* e a organização do *Cine-Móvil*

A diversidade de políticas culturais do governo cubano na década de 1960 proporcionou uma maneira heterogênea de lidar com os vários campos da cultura. Dentro do ICAIC, essa heterogeneidade era expressa nos variados departamentos que o constituía. Desde seu início houve espaço para a produção de longas, médias e curtas-metragens de caráter documental e ficcional. Cada tipo de produção era desenvolvido em um dos departamentos do ICAIC, bem como a distribuição dos filmes. O *Departamento de Divulgación Cinematográfica* era encarregado de organizar e distribuir unidades móveis de cinema de 16 mm¹¹¹ por localidades que não possuíam salas de cinema. O Departamento fazia parte da grande estrutura do ICAIC, contando com uma central em Havana e escritórios localizados na principal cidade de cada província¹¹². Possuía também um laboratório de 16 mm que organizava e realizava a transposição de filmes de diversos formatos para o formato alvo desse departamento.¹¹³

Depois de adaptados para 16 mm, os filmes eram distribuídos para as províncias, com o intuito de que cada uma estabelecesse o itinerário que suas unidades móveis iriam seguir para a exibição de sessões de cinema. Esse projeto de *Cine-Móvil* se desenvolveu gradativamente a partir do ano de 1961 e atingiu todas as províncias de Cuba. Fazia parte da meta de popularização da cultura desenvolvida após a Revolução,

¹¹¹ O formato 16mm foi muito usado para a produção de documentários e de filmes experimentais que buscavam boa qualidade e menor custo do que em formatos maiores. A exibição também era facilitada nesse formato, sendo comum a utilização de projetores de 16mm em cine-clubes e escolas.

¹¹² Não existem dados concretos que confirmem quando cada escritório iniciou seu funcionamento, certo é que o *Cine-Móvil* se desenvolveu gradativamente e atingiu todas as províncias de Cuba.

¹¹³ Grande parte do que será exposto neste capítulo é norteador pela entrevista concedida à autora por Ninón Gómez, secretária do *Departamento de Divulgación Cinematográfica* (Cuba, fev. 2010). Contudo, a entrevista foi submetida a análise metódica e estabelecida relação com as fontes e a bibliografia.

que pretendia propagá-la e tirar do isolamento milhões de cubanos que viviam no campo e não possuíam acesso à arte, ao entretenimento e às notícias de seu país e do mundo.

O governo desenvolvia projetos como o *Cine-Móvil* conjugando o impulso de levar cultura à população, o que formaria a consciência do Homem Novo revolucionário, à importante veiculação de propaganda política legitimadora. O Departamento possuía uma organização que visava à distribuição e organização das unidades por todas as províncias e o diálogo com os demais departamentos do ICAIC, principalmente os destinados aos documentários e ao *Noticiero*. As unidades móveis ofereciam uma programação que expressava a intenção de difundir, entre outros discursos, aceitabilidade ao governo socialista e formação de uma consciência comunista.

Entendemos que o *Cine-Móvil* possuía uma estrutura complexa, não foi apenas um projeto que percorreu Cuba levando cinema, mas foi todo um sistema de inter-relações entre a produção de filmes, a sua distribuição e o público. Esse sistema foi sustentado através da intencionalidade do governo de produzir e levar cinema à população como meta de difusão de cultura e propaganda.

2.1- As metas de difusão de cultura e propaganda através do cinema

Fidel Castro, em seu discurso “*Palabras a los intelectuales*”, define que “*una de las metas y uno de los propósitos fundamentales de la Revolución es desarrollar el arte y la cultura, precisamente para que el arte y la cultura lleguen a ser un real patrimonio*

del pueblo”.¹¹⁴ Nesta afirmação, muitas questões estão em jogo. Essencialmente, ficava estabelecido o interesse de desenvolver cultura e arte para o povo, ou seja, de popularizar as várias esferas da cultura. Isso remeteria a promover a criação de espaços socioculturais¹¹⁵ que possibilitassem a circulação de projetos desenvolvidos por organismos governamentais. Além do enunciado evidente fica tácito que, se se trata de um governo socialista, a arte e cultura promovidas poderiam refletir de alguma forma sua ideologia. O que não é regra, mas minimamente remete a pensar na relação que pode se estabelecer entre difusão de cultura e difusão de propaganda. Além dessas ramificações implícitas no enunciado do discurso de Fidel Castro, outra deve ser pensada: a popularização da cultura em Cuba apresentou um esforço direcionado em parte às cidades e em parte ao campo.

Em primeiro lugar, foi realmente pensada a criação de espaços socioculturais, e o ICAIC e a *Casa de Las Américas* são exemplos clássicos. Neles, além da funcionalidade administrativa, havia variados espaços destinados à circulação de projetos para popularização da arte e cultura. Os artistas e agentes culturais eram chamados a levar produções ao povo, pois, como defendia o Presidente Osvaldo Dorticós na abertura do Primeiro Congresso de Escritores e Artistas, “*Al pueblo hay que ir, para encontrar en él el contenido temático de las producciones futuras, la inspiración cotidiana o la inspiración suprema. Y al pueblo debe regresarse, después,*

¹¹⁴ CASTRO, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. Disponível em: <<http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>>. Acesso em: 01 fev. 2011.

¹¹⁵ Por espaços socioculturais entendemos os lugares destinados para encontros, eventos e atividades para promoção de cultura e que, conseqüentemente, fomentavam práticas e relações sociais.

com la producción literaria o artística”.¹¹⁶ Portanto, o povo deveria ser o tema das obras e o alvo que elas deveriam atingir.

O filme *Por primera vez*, de Octávio Cortázar (1967), apresentando a experiência do *Cine-Móvil*, reflete esse duplo papel do povo, no qual ele é, simultaneamente, o tema do filme e o público que posteriormente lhe assistiu. Essa tendência representa, em última instância, a tentativa de fazer da cultura um meio que atraísse as massas para que, com isso, elas fossem úteis à Revolução. Não é uma tendência mecanicista, ou seja, os governos socialistas não calculam de maneira simplista que a cultura servirá aos seus intentos e mesmo quando há esse cálculo os resultados não são sempre aqueles esperados. É importante considerar que em momentos de transformação há também uma efervescência e um interesse genuíno de que a cultura seja correspondente ao momento vivido. Por isso acreditamos que é possível pensar a cultura nesse período, basicamente, como uma via de mão dupla, na medida em que há uma efervescência cultural comum em momentos de Revolução, nos quais a cultura e as artes expressam o momento com diversidade e certa liberdade de criação. Além disso, há também a necessidade que os governos revolucionários apresentem em utilizar a cultura em seu favor. Para isso, os espaços socioculturais eram fundamentais.

Nesse sentido, a Cinemateca de Cuba, por exemplo, era um espaço multifacetado destinado à exibição de filmes, à organização de Cine-Clube e Cine-Debate, à aquisição, conservação e classificação de filmes. A Cinemateca organizava ciclos de cinema exibindo filmes com uma temática em comum como, por exemplo, o

¹¹⁶ DORTICÓS. Osvaldo. Apertura del Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba (Fragmentos) – 1961. In: *Pensamiento y política cultural cubanos* (Antología - Tomo II). La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1987. pp. 46.

ciclo de cinema soviético das décadas de 1920 a 1940, realizado no ano de 1961.¹¹⁷ A seção de Cine-Clube se encarregava, principalmente, de reunir um público interessado nos filmes apresentados nos ciclos e posteriormente de discutir o que era apresentado, função esta desempenhada pelo Cine-Debate.¹¹⁸ O intuito era formar um público mais crítico e aproximar cada vez mais o cinema às pessoas. Entretanto, esses ciclos ficavam restritos ao público urbano e com interesses específicos nas temáticas apresentadas. Então, o ICAIC pensou em ampliar seu alcance com a criação do *Cine-Móvil*, vendo neste maior potencial de popularização da cultura,¹¹⁹ criando, assim, o que eles chamavam de um “novo público”.¹²⁰

Popularizar a cultura não significava para alguns dirigentes e intelectuais simplificar as produções culturais para alcançar o povo. Muitos foram os debates sobre a necessidade de a arte não ter seu conteúdo transformado para que um público recém-alfabetizado ou em processo de alfabetização a compreendesse. Na visão desses homens não havia tal necessidade, pois a arte refletiria situações comuns ao povo cubano, o que possibilitaria sua identificação e a consequente compreensão das obras. Inspirados em alguns escritos estéticos de Marx, Engels e Lenin, eles condenavam a simplificação e banalização da arte. Ela deveria elevar a consciência e o gosto da população e, portanto não poderia ser simplista. Poderia ser didática, pedagógica e ideológica, mas não “facilista” (jargão recorrente entre os comunistas).

Desse modo, a arte e a cultura promovidas nos projetos e espaços socioculturais cubanos poderiam servir para a formação ideológica dos sujeitos que alcançavam.

¹¹⁷ GARCÍA MESA, Hector. Cinemateca de Cuba. *Cine Cubano*, n. 5, pp. 49, 1961.

¹¹⁸ GARCÍA MESA, Hector; DEL CAMPO, José. ¿Que es un cine-club? Algunas ideas sobre la organización de cine-clubs. *Cine Cubano*, n. 2, pp. 64-66, 1960.

¹¹⁹ PARDO, José Manoel. El *Cine-Móvil* ICAIC. *Cine Cubano*, n. 73, 74, 75, pp. 94, 1972.

¹²⁰ TORRES, Miguel. El cine didáctico y científico. *Cine Cubano*, n. 49-51, pp. 3, 1968.

Defendemos que num governo como o cubano a promoção da ideologia comunista era particularmente importante, pois, apesar de as transformações das instituições políticas e econômicas serem realizadas para a construção do socialismo, o objetivo supremo era o comunismo. Portanto, incutir valores comunistas com antecipação na população era necessário para um melhor funcionamento do regime socialista e para que a passagem para o comunismo fosse o mais espontânea possível. Em muitos organismos do governo cubano essa premissa estava clara, mas em outros havia formas flexíveis de lidar com a transmissão de discursos ideológicos. O ICAIC se enquadra neste último grupo.

Entre as formas de transmitir discursos ideológicos está a propaganda política. No caso cubano, percebemos que a propaganda política foi, em linhas gerais, legitimadora ou educativa. No primeiro caso, legitima os feitos do governo, enquanto que, no segundo, educa buscando criar a consciência comunista e o Homem Novo. A propaganda legitimadora tem como característica principal o enaltecimento dos feitos da Revolução, como a Campanha de Alfabetização e a Reforma Agrária, pois com eles a Revolução era vista como realizadora de medidas positivas para a população. Portanto, legítima, pelo fato de ser efetiva. A propaganda educativa é mais complexa porque tem como característica principal a busca por atingir o indivíduo e sua consciência. A chamada “*toma de conciencia*” é um processo intrincado que transita entre a educação, a cultura, o trabalho e a formação política. Um indivíduo que passa por esse processo é capaz de se tornar um Homem Novo e alcançar uma consciência comunista. Como defende o jornal oficial cubano *Granma*:

The construction of Communism demands, as its fundamental element, the struggle for the formation of the new man; and it will not terminate until this job has been completed. All the political, economic, and social tasks

*entrusted to our mass organization have to be inspired by this principle.*¹²¹

Portanto, os processos de formação do Homem Novo e da consciência comunista estão extremamente ligados. São processos de transformação individual, mas também coletiva, pois se realizam através de meios que atingem de maneira coletiva os indivíduos, bem como buscam construir ideais coletivistas. O que é típico de uma cultura política, porque esta se forma, justamente, a partir de experiências individuais e coletivas.

A meta de popularização da cultura dividiu-se em esforços direcionados para o campo e para a cidade. Nos centros urbanos, os espaços socioculturais existentes antes da Revolução foram ressignificados para atender as demandas da nova política cultural. Cinemas, teatros, universidades foram tomados por novos projetos que expressavam o novo governo. Os projetos eram pensados para públicos diferentes, mas que tinham como característica comum a urbanidade. O público urbano era, em grande parte, familiarizado com os ambientes culturais, mesmo que não os frequentassem, tinham conhecimento de sua existência e conviviam com a movimentação que eles causavam. O público rural, por sua vez, ficava excluído desse convívio e em sua maioria nunca havia tido contato com tais espaços socioculturais. A experiência do *Cine-Móvil*, por exemplo, foi para muitos camponeses a primeira experiência artística de suas vidas.

Para a população rural foram pensados projetos específicos que compreendessem as necessidades sociais e geográficas de cada província. Desde a Campanha de Alfabetização, muitos esforços foram direcionados para o campo levando

¹²¹ «A construção do comunismo demanda, como elemento fundamental, a luta pela formação do homem novo; e não terminará até que esse trabalho tenha sido concluído. Todas as tarefas políticas, econômicas e sociais confiadas à nossa organização de massas tem que ser inspirada por este princípio». GRANMA, Sept. 27, 1966, pp. 2 In: FAGEN, Richard R. The transformation of political culture in Cuba. Stanford, Calif: Stanford University, pp. 17, 1969.

em consideração o isolamento de grande parte da população e a dificuldade de acesso e de infraestrutura para a realização de empreitadas como esta. Com características semelhantes também se desenvolveram as escolas no campo, bibliotecas itinerantes (*Bibliobuses*), museus itinerantes, teatro de montanha, balé nos campos de cana etc.¹²² Esforços de outra natureza também foram pensados para a população rural e pobre, tais como os privilégios nos programas de bolsas de estudo.¹²³ O governo entendia que essa camada da população necessitava de maior fomento para alcançar diferentes graus de formação educacional e cultural. Para a população urbana também havia direcionamento de bolsas, mas a proximidade com as escolas e universidades garantia certa facilidade, principalmente após a Revolução.

A meta de difusão de cultura e propaganda não é uma exclusividade de governos socialistas. Regimes fascistas e países capitalistas também utilizaram seus aparelhos estatais na realização de tal meta, entretanto as características estilísticas e as finalidades são bastante diferentes¹²⁴. Contudo, entre os governos socialistas algumas características em comum são reveladoras. Isto porque os processos que envolvem o início de uma Revolução socialista convergem de maneira espontânea para expressões culturais semelhantes, na medida em que o momento vivido é análogo no que se refere às lutas por transformação social, às inquietudes dos artistas e intelectuais e às modificações no cotidiano das pessoas.

¹²² GALIANO, Carlos. La pantalla móvil. *Cine Cubano*, n. 95, pp. 150, 1979.

¹²³ CASTRO, Fidel. El pueblo cubano proclama ante el mundo que Cuba es territorio libre de analfabetismo. In: *Pensamiento e política cultural cubanos* (Tomo II). La Habana: Editoria Pueblo y Educación, 1987. pp.86.

¹²⁴ Sobre a relação entre cinema e propaganda em regimes fascistas, ver: PEREIRA, W. P. Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. *História: Questões & Debates*, Curitiba, Editora UFPR, n. 38, p. 101-131, 2003. Sobre o cinema no capitalismo, ver: SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

Passado o primeiro momento revolucionário, as medidas dos governos instituídos para a cultura refletem o segundo momento que é de transformações institucionais, buscando com maior afinco estabelecer relação entre as expressões culturais espontâneas e as teorias socialistas. Nesse período tornam-se premissas as idéias de que a cultura suprime a alienação, de que a ideologia comunista será construída sob as cinzas da ideologia burguesa, e de que arte e propaganda devem colaborar para a educação do Homem Novo. Nesse momento, além da efervescência cultural herdada do primeiro momento, somam-se as transformações institucionais que propiciam que as condições de produção cultural sejam outras. Os artistas e intelectuais se veem incluídos no processo de produção de cultura do Estado socialista, o que em muitos casos justifica a adesão ao regime em questão. É nessa etapa que se estabelece, por exemplo, que um cinema estatal não é só aquele produzido, distribuído e administrado pelo Estado, mas é aquele que reflete o Estado e serve aos seus interesses. O que pode levar ainda a um terceiro momento mais complexo e diversificado, que é o da censura, um retrocesso quando comparado aos momentos anteriores.¹²⁵

Obviamente, esses processos não são iguais em todos os países que passaram por revoluções socialistas. Principalmente num país como Cuba, que somente assumiu o caráter socialista de seu governo posteriormente à Revolução de libertação nacional. No entanto, a escolha pelo viés socialista muito revela sobre a política cultural que seria desenvolvida na ilha e as conseqüentes semelhanças que manteria com outros regimes socialistas em algumas áreas da cultura. O projeto de *Agit Prop* da URSS é um exemplo de influência sobre Cuba. Desenvolvido a partir de 1917, esse projeto era uma

¹²⁵ Sobre a censura em regimes socialistas ver: STRADA, Vittorio. Da “revolução cultural” ao “realismo socialista”. In: HOBSBAWM, E. J. (Org.). *História do marxismo – o marxismo na época da Terceira Internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987; STRADA, Vittorio. Do “realismo socialista” ao zhdanovismo. In: HOBSBAWM, E. J. (Org.). *História do marxismo – o marxismo na época da Terceira Internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

campanha para promoção de agitação e propaganda em prol da nova política soviética. Vários âmbitos da cultura foram utilizados para essa finalidade e o cinema, em particular, apresentou grande importância nessa empreitada.

Um ilustre representante do cinema de agitação e propaganda foi Dziga Vertov. Foi talvez o documentarista mais importante da URSS, na medida em que construiu novos conceitos sobre o cinema, o Kino-Pravda (Cinema-Verdade) e o Kino-Glas (Cinema-Olho), e edificou um cinema revolucionário capaz de romper com as formas anteriores. Influenciado pelo construtivismo e futurismo, filmou as cidades e as grandes máquinas do início do século XX como se sua câmera fosse o observador humano que se arrebatava com a realidade. A montagem era essencial na composição de seus filmes, utilizava também recursos novos, como a animação. Suas características técnicas e sua produção de filmes políticos geraram comparações com o documentarista cubano Santiago Alvarez. Alvarez, por sua vez, explica porque a comparação e reflete sobre a proximidade entre as cinematografias produzidas em momentos de revolução:

pode ser que eu pareça com Vertov porque ele viveu um momento revolucionário em seu país, onde o que acontecia à sua volta o motivava a realizar uma montagem como a que ele fazia, e eu também estou dentro de uma revolução, a cubana. Pode ser essa a explicação.¹²⁶

Os filmes políticos de Vertov buscavam o seu conteúdo na “realidade”, mas a composição dos filmes era reflexiva, portanto alcançava o espectador com imagens que ele reconhecia, mas elas eram reinventadas e ressignificadas através da montagem e a partir dela ocasionava reflexão. Pois, como o próprio Vertov defendia, sua linguagem

¹²⁶ LABAKI, Amir. *O olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras, 1994. pp. 41.

cinematográfica permitia a “decifração comunista da realidade”.¹²⁷ Nessa perspectiva, curta-metragens foram produzidos na URSS para promover mensagens políticas e a idéia de integração nacional. Eles eram projetados por muitas localidades, localidades que também eram filmadas para posteriormente serem exibidas a fim de que houvesse o conhecimento e o reconhecimento entre os diversos povos da URSS. Esse papel foi desempenhado principalmente por trens e barcos a partir de 1918,¹²⁸ mas é na década de 1930 que os trens cinematográficos são reinventados sob a direção de Alexander Medvedkine.

Chamados de trens cinematográficos, trens vermelhos ou cine-trem, essa experiência foi realizada através de trens de passageiros equipados para desempenharem filmagens e projeções com finalidade política. Medvedkine foi um realizador que se dedicou principalmente ao cinema documentário que retratava operários e camponeses. Esses homens eram também o público-alvo das incursões dos trens vermelhos pelo território soviético. O próprio Medvedkine os filmava com sua equipe e depois exibia o resultado com o intuito de gerar debates e conscientização sobre os vários temas que circundavam suas vidas, principalmente sobre o trabalho.¹²⁹ O *Cine-Móvil* cubano foi

¹²⁷ VERTOV, Dziga. *Kino-Eye: the Writings of Dziga Vertov* (translated by Kevin O’Brien), Berkeley, University of California Press, 1984. In: JUNQUEIRA, Flávia Campos; ALVARENGA, Nilson Assunção. *Novos meios, modernas linguagens: sobre a presença do modernismo na linguagem e na estética contemporânea*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba, PR, 4 a 7 set. 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1384-1.pdf>>. Acesso em: mar. 2011.

¹²⁸ Sobre essa primeira experiência em barcos e trens ver: BARASH, Zoia. *El cine soviético del principio al fin*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2008. pp. 51. Somente sobre a pequena experiência dos cine-trens em 1919 e 1920, ver: FEIGELSON, Kristian. Marker/Medvedkine ou os olhares cruzados leste/oeste. A história revisitada no cinema. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni; FEIGELSON, Kristian. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: São Paulo: EDUFBA; Ed. UNESP, 2009. pp. 367-369.

¹²⁹ Sobre Alexander Medvedkine e seu trem cinematográfico, ver os documentários de Chris Marker: *Le train en marche*, França, 1971 e *Le tombeau d’Alexandre*, França, 1992. O próprio Medvedkine relatou sua experiência com o trem cinematográfico e o relato foi publicado em Cuba, ver: MEDVEDKINE, Alexander. *Cine sobre ruedas*. La Habana: Editorial arte y literatura, 1984. A revista *Cine Cubano* publicou entrevista com o cineasta, ver: GARCIA MESA, Hector. El tren cinematográfico. *Cine Cubano*, n. 93, pp. 8-13, 1978.

associado aos trens vermelhos soviéticos devido ao papel de ambos ser a exibição itinerante de filmes com a finalidade de levar mensagens políticas principalmente a camponeses e operários. Além disso, o *Cine-Móvil* cubano também teve a experiência de projetar filmes através de trens, experiência chamada em Cuba de *Ferro-Cine*.¹³⁰

Apesar de os trens vermelhos terem outras funcionalidades, a semelhança entre os dois projetos é representativa, principalmente se levarmos em consideração que as políticas culturais e os cineastas soviéticos influenciaram o ICAIC, sobretudo em projetos que tinham como meta clara a popularização de cultura e a propaganda política. Tal influência é mais evidente a partir de 1965, com a criação do Partido Comunista de Cuba, pois as diretrizes do Partido para todas as esferas da sociedade se fizeram a partir de premissas que eram comuns ao fazer político comunista, inspirado principalmente na URSS.

Contudo, no início da década a influência do cinema soviético já se fazia sentir nas, aproximadamente, 500 salas de cinema de Cuba. No ano de 1961, Cuba recebeu de países estrangeiros 165 filmes, no ano de 1962 recebeu 157, para o ano de 1963 estimavam receber aproximadamente 260, dos quais 174 seriam filmes provenientes de países socialistas e somente 86 seriam filmes progressistas de países capitalistas. Essa estimativa foi publicada na revista *Cine Cubano* no início do ano de 1963¹³¹, e o ICAIC já havia recebido 133 filmes de países socialistas e 40 de países capitalistas,

¹³⁰ Esta informação foi fornecida por Ninón Gómez à autora através de entrevista (Cuba, fev. 2010). Há também citação sobre essa experiência no artigo: CASTILLO, Luciano. Cine cubano...y el cine también fue arte de la pantalla en movimiento. *Documento Cinematográfico Latinoamericano*, Bogotá, Año III, n.II, pp. 30-31.

¹³¹ Para efeito de comparação, em 1970 estrearam em Cuba 124 filmes estrangeiros: 26 da URSS, 7 da Hungria, 6 da Checoslováquia, 4 da Polônia, 2 da República Democrática Alemã, 2 da Bulgária, 1 da Jugoslávia, 1 da Romênia, 23 do Japão, 14 da França, 10 da Espanha, 8 da Itália, 3 da Inglaterra, 3 do Brasil, 1 do México, 1 da Nigéria, 1 da Suécia e 11 dos EUA (10 eram reestréias e 1 era progressista). PÉREZ, Manuel y GARCIA ESPINOSA, Julio. El cine y la educación. *Cine Cubano* n. 69-70, 1971, pp. 12.

principalmente da Europa Ocidental.¹³² No *Cine-Móvil*, em especial, eram exibidos muitos filmes soviéticos, pois como a URSS possuía projetos parecidos com ele, enviava filmes já em formato de 16 mm,¹³³ o que facilitava e diminuía os gastos para a transposição de outros formatos. Portanto, o número de filmes recebidos de países socialistas chegou a ser o triplo do número recebido de países capitalistas¹³⁴. No entanto, mesmo os filmes não socialistas, em grande parte, eram filmes críticos e não adequados ao modo de vida capitalista. Um bom exemplo disso é a obra de Charles Chaplin, muito apreciada pelo público e pelo ICAIC, tanto que era o símbolo de sua cinemateca e chegou a representar o *Cine-Móvil* em imagens de divulgação¹³⁵.

As metas de difusão de cultura e propaganda através do cinema significaram, em Cuba, a criação de espaços socioculturais para a popularização de manifestações artísticas e para transmissão de propaganda educativa e legitimadora. Muitos departamentos do ICAIC estavam empenhados para a realização dessa meta, e o *Departamento de Divulgación Cinematográfica*, em especial, possuía um papel primordial.

¹³² GUEVARA, Alfredo. Informe y saludo ante el Primer Congreso Nacional de Cultura. *Cine Cubano*, n. 9, pp. 4 e 5, 1963.

¹³³ Informação fornecida à autora em entrevista realizada com Ninón Gómez (Cuba, fev. 2010).

¹³⁴ Esse número oscilou, pois logo após o bloqueio econômico imposto pelos EUA a Cuba houve um aumento dos filmes de países socialistas na ilha, mas com o passar dos anos o ICAIC buscou diversificar; inclusive, muitos filmes exibidos em Cuba passaram a ser provenientes da América Latina, ver: PARDO, José Manoel. La programación cinematográfica como factor de información y formación del público. Un ejemplo: Cuba. *Cine Cubano*, n. 49-50, pp. 20, 1968.

¹³⁵ Mariana Villaça avalia que houve uma reiteração da figura de Carlitos no ICAIC, isso se deve à fatores de origem política e emocional. Sua figura escapa de dogmatismos, pois, como observa Villaça, Chaplin não era nem um ícone soviético, o que seria indesejável para a ala do ICAIC opositora ao antigo PSP, e nem um ícone hollywoodiano “imperialista”. VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. São Paulo: Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP, 2006, pp. 54.

2.2- O Departamento de Divulgación Cinematográfica e demais departamentos em colaboração

O Departamento de Divulgación Cinematográfica foi idealizado por José Manoel Pardo e Alfredo Guevara, vice-presidente e presidente do ICAIC, respectivamente. O primeiro se tornou diretor do departamento e organizava de perto as atividades do *Cine-Móvil*. Conforme Ninón Gómez, secretária do departamento, Pardo guardava com muito zelo todos os documentos referentes ao departamento, mas com o gradativo declínio do *Cine-Móvil* e a aposentadoria de seus organizadores a documentação que se encontrava na sede em Havana se perdeu. O que restou foram artigos na revista *Cine Cubano*, documentos oficiais do governo e do Partido, parte do acervo fílmico exibido nas unidades móveis e relatos de trabalhadores do departamento.

Criado em 1961, o departamento iniciou as suas atividades na Província de Havana, onde organizou seu escritório e colocou em funcionamento a primeira unidade móvel. Essa unidade foi como um projeto-piloto testado neste primeiro ano e depois estendido à Província de Camaguey, que segundo Ninón Gómez sempre foi o bastião e o modelo para as demais, pois foi uma experiência bem-sucedida. As províncias orientais também foram muito importantes, porque essas regiões possuíam muitos lugares remotos e de difícil acesso, que acabaram por se tornar alvos relevantes.¹³⁶ Desde o início o departamento tinha como alvo principal o interior. Em média, 70% das projeções eram realizadas nas províncias interioranas e 30%, na Província de Havana.¹³⁷

¹³⁶ Armando Perez Padrón apresenta informações a respeito do começo da difusão do *Cine-Móvil* sobre o território cubano diferentes de algumas informações fornecidas por Ninón Gómez, entretanto, ambos e todos os demais documentos confirmam que a Província de Havana foi a primeira em que as unidades móveis funcionaram e depois se estenderam a todas as províncias, sem exceção, ver: PADRÓN, Armando Pérez. *Los Cine Móviles a casi medio siglo de distancia*. Disponível em: <<http://www.pprincipio.cult.cu/articulos/los-cines-moviles-casi-medio-siglo-distancia.htm>>. Acesso em mar. 2011.

¹³⁷ Esses dados são do ano de 1962. Ver: MASSIP. José. En Cuba, el cine busca al público. *Cine cubano*, n. 13, p. 15, 1963.

Somente a partir do segundo ano de funcionamento, 1962, é que se pode contar com dados mais concretos sobre o departamento e sobre as exhibições do *Cine-Móvil*.

As unidades eram equipadas pelo *Departamento de Escenografía* e por demais oficinas dentro do ICAIC, bem como ficava ao encargo dos escritórios do *Departamento de Divulgación* de cada província seu reparo e sua manutenção. Primeiramente, eram caminhões soviéticos de modelo GAZ-63¹³⁸ equipados com um projetor de 16 mm, uma tela de 2.63 m x 1.60 m, aparelho de áudio, gerador de energia (pois muitos lugares não possuíam eletricidade), cama para o projecionista, e outros equipamentos.¹³⁹ Posteriormente, os tipos de unidades móveis se estenderam para caminhões de modelos GAZ-51 e YAZ-450, além de Jeeps, lanchas, unidades por tração animal e unidades estacionadas em locais que não possuíam salas de cinema.¹⁴⁰

A relação entre os departamentos do ICAIC não ficava restrita à montagem das unidades móveis, era na programação que a colaboração entre os departamentos se fazia mais completa. Acreditamos que dentro do sistema de inter-relações que envolve o *Cine-Móvil* (produção e distribuição de filmes, política cultural e público) o processo de produção dos filmes que formariam a programação das unidades móveis deve ser destacado. A programação do *Cine-Móvil* era constituída principalmente por filmes realizados em quatro departamentos de curta-metragens sob direção geral de Santiago Alvarez: *Departamento de Noticieros*, *Departamento de Documentales Científicos Populares de 16 mm* (primeiramente denominado *Departamento de Enciclopedia Popular* e conhecido também como *Departamento de Documentales Didácticos*),

¹³⁸ Este caminhão era útil para regiões de difícil acesso, pois possuía tração dupla, carroceria baixa para maior estabilidade e guincho.

¹³⁹ Sobre demais características das unidades móveis, ver: GARCÍA MESA, Hector. Un reportaje sobre el *cine-móvil* ICAIC. *Cine Cubano*, n. 60-62, p. 109, 1970.

¹⁴⁰ PARDO. José Manoel. El *Cine-Móvil* ICAIC. *Cine Cubano*, n. 73, 74, 75, pp. 96, 1972.

*Departamento de Dibujos Animados e Departamento de Documentales de 35 mm*¹⁴¹.

Como destacamos na Introdução, nosso enfoque é o cinema documentário, portanto, os departamentos direcionados para o cinema de ficção não serão aqui analisados. Em 1961, um artigo publicado na revista *Cine Cubano* aponta que as unidades móveis teriam o intuito de difundir somente cinema documentário, *Noticieros* e Enciclopédia Popular.¹⁴² Apesar de essa informação não condizer com o posterior desenvolvimento do *Cine-Móvil*, é representativa da ênfase a esses tipos de produção.

O *Departamento de Noticieros* foi criado no ano de 1960 com o intuito de produzir cinejornais semanais com temáticas variadas que noticiassem de maneira inovadora informações nacionais e internacionais.¹⁴³ Funcionava nas instalações do *Laboratorio Fílmico Cubano* e contava com uma equipe encabeçada por Santiago Alvarez, que definia como tarefa do Departamento “*brindar a nuestro pueblo una información veraz y eficaz a los objetivos de nuestra Revolución*”.¹⁴⁴ Alvarez foi o documentarista cubano de maior renome e através de sua lente é que Fidel Castro foi por mais vezes documentado. Assumidamente militante comunista,¹⁴⁵ Alvarez imprimia

¹⁴¹ Os departamentos de curta-metragens tiveram como antecedente o departamento cinematográfico da Direção Nacional de Cultura do Exército Rebelde, que foi o primeiro esforço pós-revolucionário em utilizar o cinema documentário a favor do Estado. Através dele foram filmados os documentários *Esta tierra nuestra*, de Tomás Gutiérrez Alea, e *La vivienda*, de Julio García Espinosa, em 1959, e finalizados depois pelo ICAIC, ver: LÓPEZ, Mario Naito (Coord.). *Coordenadas del Cine Cubano* 2. Cinemateca de Cuba. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005. p. 111.

¹⁴² GUEVARA, Alfredo. La cultura y la revolución. *Cine Cubano*, n. 4, pp. 47, 1961.

¹⁴³ A *Sección Fílmica de las Fuerzas Armadas Revolucionarias*, criada em 1961, também produzia cinejornais (os NOTIFAR), além de documentários e filmes didáticos. Sua produção era destinada essencialmente para as Forças Armadas e sua antecedente foi a *Sección de Cine de la Dirección de Cultura del Ejercito Rebelde*.

¹⁴⁴ ALVAREZ, Santiago. La noticia a traves del cine. *Cine Cubano*, n. 23, 24, 25, pp. 41, 1964.

¹⁴⁵ Alvarez possui uma trajetória comunista anterior à Revolução, pertencia ao PSP e desde esse período relacionava suas intenções políticas com o cinema, pois atuava na *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo* (entidade composta por artistas e intelectuais que faziam resistência política e cultural ao regime de Fulgencio Batista, onde muitos dos cineastas do ICAIC iniciaram suas atividades cinematográficas e políticas) como membro de um burô que difundia os ideais do partido para cineastas e demais membros. Após a Revolução apoiou incondicionalmente o governo de Fidel Castro e se filiou ao Partido Comunista de Cuba.

suas perspectivas e crenças políticas nas telas, não sem diversidade e experimentalismo. O traço característico de sua equipe¹⁴⁶ era a utilização de recursos de montagem, através deles possibilitavam uma narrativa ágil, atraente e eficaz para lidar com a diversidade de temáticas.¹⁴⁷ No *Noticiero*, há elementos comuns ao *Free-Cinema*, ao *Cine-Encuesta*¹⁴⁸ e ao Cinema Político de Dziga Vertov, principalmente seu cinejornal *Kino-Nedelia* (*Cine-Semana*).¹⁴⁹ Apesar das recorrentes comparações entre Santiago Alvarez e esse cineasta, Alvarez afirma somente ter conhecido os trabalhos de Vertov quando já havia realizado parte de sua obra e atribui, como vimos, as referidas semelhanças às características similares vividas por ambos em momentos de transformação revolucionária.

Alvarez se tornou cineasta tardiamente, aos 40 anos, e alcançou grande importância na história do cinema por seu ineditismo em captar imagens de momentos críticos da segunda metade do século XX, como as imagens raras captadas por ele e sua equipe no Camboja, uma semana após a libertação do país da ditadura de Pol Pot e dos Khmers Vermelhos por tropas vietnamitas em 1979.¹⁵⁰ Seu valor também se deve ao fato de ter realizado documentários e cinejornais que conjugavam grande popularidade e muito valor estético. Cabe ressaltar que o *Noticiero* foi o último cinejornal existente no

¹⁴⁶ Sua equipe era formada principalmente por: Julio Chuairoy (produtor), Norma Torrado e Idalberto Galvez (editores), Ivan Napoles, José Fraga, Arturo Agramonte, Bebo Muñiz, Blas Sierra, Dervis Pastor Espinosa, Enrique Cardenas, Luis Costales, Luis Tolosa, Oriol Menendez, Raul Sordo, Roberto Fernandez e Rodolfo Garcia (cinegrafistas), Diosdado Yanez, Manuel Frometa e Raul Parra (iluminadores), Julio Batista (locutor), Daniel Díaz Torres, Fernando Pérez, Miguel Torres, Manuel Pérez, Lázaro Buría, Francisco Puñal, José Padrón (diretores).

¹⁴⁷ As características técnicas dos *Noticieros* e suas temáticas serão analisadas com detalhe no Capítulo 3. Aqui nos preocupamos em apresentar o Departamento e suas relações.

¹⁴⁸ COLINA, Henrique. El espejo de impaciencia: *Noticiero ICAIC Latinoamericano. Cine Cubano*, n. 47, pp. 43, 1968.

¹⁴⁹ No *Noticiero ICAIC Latinoamericano* também há elementos de seus antecedentes cubanos, apesar de que esses possuíam um viés tradicional aos cinejornais da década de 1950. Sobre os cinejornais cubanos anteriores à Revolução ver: LÓPEZ, Mario Naito (Coord.). *Coordenadas del Cine Cubano* 2. Cinemateca de Cuba. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005. p. 109, 110.

¹⁵⁰ Ver o filme: *Memória cubana*. Direção: Alice de Andrade; imagens: Iván Nápoles; produção: Mécanos Produções, Filmes do Serro, ICAIC, 68'. Brasil/Cuba/França, 2010.

mundo, produzindo edições até 1990. A importância de Santiago Alvarez, de sua equipe e de sua obra foi recentemente reconhecida quando da nomeação do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* como “Memória do Mundo” pela Unesco em 2009¹⁵¹.

Os *Noticieros* eram esperados semanalmente pela população urbana, que se interessava pelo seu formato e se via refletida nas telas por se sentir participante dos feitos apresentados como atualidades,¹⁵² e principalmente pela população rural, que em muitos casos somente tinha esse meio de receber notícias. O departamento produzia poucas cópias do *Noticiero*, o que dificultava a exibição simultânea em todo o país. Então, concebeu uma maneira própria de fazer com que as notícias não perdessem o seu frescor, empreendendo análise dos fatos e ligação com outras temáticas.¹⁵³ A equipe de Alvarez buscava formas de transmitir as mensagens sem que mantivessem similaridade com a transmissão de notícias realizada por outros meios de comunicação. Para isso, utilizavam intertítulos, colagem de fotos, animações e caricaturas, pouca narração em *off* e atraente experimentação sonora.

O departamento possuía contrato com a agência inglesa *Bis News*, de onde recebia notícias em formato de folhetos informativos ou de imagens.¹⁵⁴ Acreditamos que havia também cooperação com o *Departamento de Dibujos Animados* do ICAIC,

¹⁵¹ “Memória do Mundo” é um programa da Unesco que tem por objetivo identificar documentos que possuam grande valor para a humanidade e estejam em situação de risco. O programa busca soluções para a preservação dos documentos nomeados, entretanto, com relação aos *Noticieros* ainda não foram realizadas muitas ações para a sua preservação, os motivos são desconhecidos por nós.

¹⁵² Sobre a popularidade do *Noticiero*, ver: LÓPEZ, Mario Naito (Coord.). *Coordenadas del Cine Cubano* 2. Cinemateca de Cuba. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005; e o filme *Memória cubana*. Direção: Alice de Andrade; imagens: Iván Nápoles; produção: Mécanos Produções, Filmes do Serro, ICAIC; 68’. Brasil/Cuba/França, 2010; e Aspectos del *Cine Cubano* em 1965. *Cine Cubano*, n. 31-33, 1966, pp. 3.

¹⁵³ LÓPEZ, Mario Naito (Coord.). *Coordenadas del Cine Cubano* 2. Cinemateca de Cuba. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005. p. 102; FRAGA, Jorge. El *Noticiero ICAIC Latinoamericano*: función política y lenguaje cinematográfico. *Cine Cubano* n. 71-72, 1972, pp. 25.

¹⁵⁴ LÓPEZ, Mario Naito (Coord.). *Coordenadas del Cine Cubano* 2. Cinemateca de Cuba. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005. p. 102.

pois era comum a utilização de animações em edições do *Noticiero*¹⁵⁵. Mas, grande parte das imagens era captada por cinegrafistas do Departamento. Esses homens eram verdadeiros “correspondentes de guerra”, pois se esforçavam para captar imagens de conflitos, guerrilhas, manifestações, catástrofes naturais etc. Possuíam, também, autonomia para opinar no trabalho de Alvarez¹⁵⁶ e realizar projetos como *Los anales cinematográficos*, que tinha como objetivo filmar imagens com intuito de construir um arquivo para o patrimônio cultural e histórico de Cuba, tais como: zonas antigas da cidade de Havana ou obras em construção. Entretanto, esse projeto não se consolidou devido à escassez de película virgem.¹⁵⁷ A falta de recursos marcou a produção desse departamento e suscitou, na equipe de Alvarez, uma grande capacidade de improvisação e utilização de recursos variados de acordo com sua disponibilidade.¹⁵⁸

Para o *Departamento de Divulgación Cinematográfica*, o *Departamento de Noticias* era essencial para a composição da programação do *Cine-Móvil*. O *Noticiero* era a única produção obrigatória em cada seção das unidades móveis. Havia, então, uma relação estreita entre esses departamentos, pois ambos possuíam como premissa a intenção propagandística e são, em nosso ponto de vista, um dos meios mais importantes de difusão da cultura política comunista em Cuba. Esses departamentos não possuem como única função a difusão de uma cultura política, as notícias e o entretenimento também são seus objetivos, todavia como defende Serge Bernstein:

¹⁵⁵ Acreditamos também na colaboração entre os departamentos de *Noticieros* e de *Científicos Populares*, pois havia reportagens especiais didáticas no *Noticiero*, como reportagem sobre prevenção de incêndios.

¹⁵⁶ Ver: *Memória cubana*. Direção: Alice de Andrade; imagens: Iván Nápoles; produção: Mécanos Productions, Filmes do Serro, ICAIC; 68'. Brasil/Cuba/França, 2010. Entretanto, é necessário relativizar essa autonomia, pois Santiago Alvarez é conhecidamente uma figura polêmica que merece maior análise, pois por vezes o descrevem como um cineasta maleável e em outros momentos a descrição é contrária.

¹⁵⁷ LÓPEZ, Mario Naito (Coord.). *Coordenadas del Cine Cubano 2*. Cinemateca de Cuba. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005. p. 103.

¹⁵⁸ Ver: *Memória cubana*. Direção: Alice de Andrade; imagens: Iván Nápoles; produção: Mécanos Productions, Filmes do Serro, ICAIC; 68'. Brasil/Cuba/França, 2010.

O processo de difusão de uma cultura política na sociedade permanece um problema difícil de resolver. É provável que isso se dê através de canais numerosos e difusos da socialização política. A família, o sistema de ensino, o serviço militar, os locais de trabalho e sociabilidade, os grupos ou associações e as mídias vão aos poucos inculcando temáticas, modelos, argumentações, criando assim um clima cultural que prepara para aceitar como natural a recepção de uma mensagem de conteúdo político.¹⁵⁹

Portanto, acreditamos que os trabalhos realizados pelo Departamento de Divulgação e pelo Departamento de *Noticieros*, mais do que os demais departamentos do ICAIC, contribuiu de forma decisiva para a construção de uma cultura política comunista, visto que difundiu discursos e valores comunistas. Os hinos, o vocabulário, as comemorações, as muitas imagens da URSS que percorreram Cuba através do *Cine-Móvil* a partir do *Noticiero* constroem um imaginário político que se identifica com a tradição comunista. Como já salientado, não excluimos que valores socialistas e nacionalistas também foram difundidos, mas nos interessa no presente trabalho a difusão da cultura política comunista.¹⁶⁰

O *Departamento de Documentales Científicos Populares*¹⁶¹, por exemplo, corrobora para tal difusão, mas seu discurso é menos explícito. É na construção de hábitos e técnicas que esse departamento contribuía com a difusão da cultura política comunista. Por exemplo, quando num povoado se assistia a uma sessão de *Cine-Móvil* que trazia um documentário sobre novos métodos de produção de cana e era feito um chamado para o aumento da produtividade, valores como o trabalho e a disciplina poderiam estar sendo difundidos com um viés comunista. Os documentários científico-

¹⁵⁹ BERNSTEIN, Serge. Culturas políticas e historiografia In: AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha Viz (Org.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

¹⁶⁰ Veremos no Capítulo 3 exemplos concretos da difusão da cultura política comunista nos *Noticieros* analisados.

¹⁶¹ Sob a direção geral de Santiago Alvarez, a diretora desse departamento era Estrella Pantín

populares possuíam temáticas diversas, pois atendiam a demandas de diferentes órgãos do Estado cubano, como o Ministério da Educação e o Ministério de Saúde Pública, que necessitavam de curtas informativos. Seu formato era em 16 mm, o que facilitava a exibição nas unidades móveis, já que não era necessária a transposição para outro formato. Em 1965 passaram a produzi-los também em 35 mm.

Antes da criação do *Departamento de Documentales Científicos Populares*, em novembro de 1963, o ICAIC produzia a *Enciclopedia Popular* e os *Didacticos de 16 mm*, que possuíam temáticas e organização parecidas com as do departamento criado em 1963, mas a partir dessa data tornou-se necessária uma maior organização desse tipo de produção. Ele se organizava da seguinte forma: um órgão do Estado cubano encomendava um documentário com uma temática determinada, era realizada uma reunião entre um representante de tal órgão, o assessor artístico do departamento (Tomás Gutiérrez Alea) e um de seus diretores, o qual iria realizar o filme. O representante do órgão deveria ter conhecimentos técnicos sobre a temática para que com o assessor artístico pudesse auxiliar o diretor do filme na elaboração do documentário. Ao fim, o ICAIC vendia as cópias ao respectivo órgão.¹⁶² Ao longo da década de 1960 essa organização se transformou um pouco, mas continuava a relação entre o departamento e os órgãos estatais. A qualidade dos documentários também se transformou, pois os primeiros refletiram nas telas a inexperiência dos diretores e a falta de sintonia entre esses e os assessores técnicos na tentativa de expressar temáticas demasiadamente especializadas.¹⁶³

¹⁶² ALVAREZ, Santiago. Documentales científicos populares. *Cine Cubano*, n. 23, 24 e 25, pp. 47, 1964.

¹⁶³ Para ver tais transformações, ver: VALDÉS, Oscar; TORRES, Miguel. El Departamento de Documentales Científico-Populares. *Cine Cubano*, n. 35, pp. 34-35, 1966.

Temáticas como segurança no trabalho, problemas no trânsito, higiene doméstica e produção agropecuária foram exploradas.¹⁶⁴ O departamento também se encarregava da dublagem de documentários estrangeiros destinados a diferentes órgãos de Cuba e também confeccionava tiras fílmicas para o setor da Educação.¹⁶⁵ O ICAIC demonstra, através das páginas da revista *Cine Cubano*, acreditar que as temáticas desenvolvidas pelo departamento contribuiriam para a construção do socialismo e do Homem Novo e para o desenvolvimento técnico e econômico de Cuba, pois

*En un país subdesarrollado, que luego de su liberación del yugo colonial se propone la construcción del socialismo, y para el cual la técnica juega un papel fundamental en la aceleración del desarrollo económico, el documental didáctico funciona como medio auxiliar pedagógico de gran importancia en la formación y desarrollo de sus cuadros y en la formación y desarrollo integral del hombre nuevo.*¹⁶⁶

Os diretores do departamento¹⁶⁷ eram jovens e estavam em período de formação. Muitos eram recém-chegados de países socialistas, onde haviam realizado estudos cinematográficos. Era requisito imprescindível, segundo a Revista *Cine Cubano*, que esses realizadores estivessem integrados na Revolução e com grande consciência dos problemas políticos e sociais de Cuba. Deles era exigida uma postura de militante comunista, pois segundo a *Cine Cubano* deveriam estudar de maneira incessante, ter

¹⁶⁴ Algumas sinopses dos documentários Científico-Populares serão analisadas no Capítulo 3, para efeito de observação dos discursos transmitidos pelo *Cine-Móvil*.

¹⁶⁵ ALVAREZ, Santiago. Documentales científicos populares. *Cine Cubano*, n. 23, 24, 25, pp. 49, 1964.

¹⁶⁶ PINEDA BARNET, Henrique. La teoría del limon y el documental didáctico. *Cine Cubano*, n. 47, pp. 14, 1968.

¹⁶⁷ O departamento contava em 1968 com quatro diretores (Manolo Herrera, Santiago Villafuerte, Miguel Torres e Harry Tanner) e dois cinegrafistas (Raúl Rodríguez e José M. Riera) e estava em vias de expansão, pois novos quadros estavam sendo assimilados.

compenetração com a equipe, honestidade e entusiasmo no tratamento da temática e constante busca de novas linguagens artísticas.¹⁶⁸

Os documentários científico-populares eram destinados principalmente para camponeses, operários e estudantes, essas camadas da população eram alvos do governo para, em continuação à Campanha de Alfabetização, realizar a chamada Revolução Técnica,¹⁶⁹ que, em linhas gerais, era a construção de uma base técnica-científica para a diversificação e o desenvolvimento da economia. Essas camadas eram, justamente, o principal público do *Cine-Móvil*.

O tipo de produção do *Departamento de Documentales Científico Populares* se mostrou definido com maior clareza que a produção do *Departamento de Documentales de 35 mm*. Na revista *Cine Cubano* consta que este departamento produzia documentários artísticos,¹⁷⁰ o que pode significar a produção do gênero “documentários de arte” ou de documentários com maior liberdade artística. O gênero “documentário de arte” desenvolvia temáticas relacionadas às artes em geral, registrando apresentações de dança, grupos de música popular, obras de artistas plásticos ou escritores.¹⁷¹ Os documentários com maior liberdade artística, por sua vez, foram aqueles que fugiram das temáticas estritamente políticas, didáticas ou técnicas, ou que trataram desses temas, até certo ponto, mas que se valiam de experimentação estética para desenvolvê-los. Entre esses dois gêneros de documentários, há maiores indícios de que o departamento de 35 mm estava direcionado para a produção de “documentários de arte”, pois seu diretor era José Limeres, cuja obra se constitui principalmente de documentários sobre

¹⁶⁸ PINEDA BARNET, Henríque. La teoría del limon y el documental didáctico. *Cine Cubano* n. 47, pp. 16, 18, 1968.

¹⁶⁹ PINEDA BARNET, Henríque. La teoría del limon y el documental didáctico. *Cine Cubano* n. 47, pp. 14, 1968.

¹⁷⁰ VALDÉS, Oscar; TORRES, Miguel. El Departamento de Documentales Científico-Populares. *Cine Cubano*, n. 35, 1966. pp. 33.

¹⁷¹ TRUJILLO, Marisol. El documental de arte: valoración de su presencia en el cine cubano. *Cine Cubano* n. 93, 1978. pp. 116-121.

grupos e cantores da música cubana, bem como a equipe desse departamento era formada por profissionais da antiga *Enciclopedia Popular*, portanto caracterizados por produzirem notas fílmicas informativas. De qualquer forma, cabe relatar acerca do gênero “documentários de arte” e sobre os documentários com maior liberdade artística, pois ambos compunham a programação do *Cine-Móvil*.

Os documentários de arte tinham como foco as manifestações artísticas e culturais cubanas. Com o intuito de “*narrar con la cámara de cine una obra de arte*”,¹⁷² foram produzidos documentários, por exemplo, sobre o barroco cubano. A produção de documentários de arte foi realizada por importantes diretores cinematográficos do ICAIC, como Humberto Solás, Juan Carlos Tabío, Octávio Cortazar e Enrique Pineda Barnet. Os documentários com maior liberdade artística, por sua vez, desenvolviam temas diversificados. A produção de documentários que não se encaixavam nas limitações das intenções didáticas, técnicas e estritamente políticas se mostrou frutífera em Cuba, apresentando grande diversidade de gêneros documentais.¹⁷³ Entre eles, cabe destacar o *Cine-ensayo documental*, que envolve os documentários com conteúdo desenvolvido de maneira discursiva e que apresentava uma tese.¹⁷⁴

Esses documentários possuíam temáticas sobre a história de Cuba, sobre acontecimentos importantes na vida da população, cultura e cotidiano. Diferentemente dos *Noticieros* e dos científico-populares, que possuíam uma intenção política clara, o conteúdo político dos demais documentários estava implícito. Por exemplo, o documentário de Manuel Octavio Gómez de 1961, *Una escuela en el campo*, retrata de

¹⁷² TRUJILLO, Marisol. El documental de arte: valoración de su presencia en el cine cubano. *Cine Cubano* n. 93, 1978. pp. 116.

¹⁷³ Sobre a diversidade de gêneros documentais, ver: CHANAN, Michael. *Cuban image: cinema and cultural politics in Cuba*. London: British Film Institute, 1985. pp. 165.

¹⁷⁴ VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP, São Paulo, 2006. pp. 64.

maneira poética o cotidiano de camponeses em processo de alfabetização. O filme é narrado por uma criança que descreve suas impressões sobre a escola e sobre o processo de aprendizagem de seus pais.¹⁷⁵ Nesses documentários, pode-se observar que a elaboração do enredo é diferente da elaboração feita por documentários que têm como intenção primeira informações técnicas ou jornalísticas. Neles a linha entre documentário e ficção parece ser mais estreita.

Muitos desses documentários obtiveram êxito em festivais internacionais. Eram aplaudidos pela capacidade de documentar as realizações da Revolução, por seu frescor e vontade de construir uma cinematografia sólida. Suas deficiências também eram apontadas, como a obrigatoriedade de narração e a estabilidade da câmera. Esses documentários refletiram nas telas não só o misto de efervescência e imaturidade, mas também as tensões e os debates culturais da Cuba revolucionária.

Um dos debates mais marcantes do campo cultural gerou a chamada Crise de 1963, que se iniciou devido a discussões entre alguns membros do ICAIC e os “comunistas dogmáticos” sobre tendências estéticas e ideológicas.¹⁷⁶ A maioria das discussões ocorreu através de pronunciamentos publicados na imprensa, na qual os dois lados se posicionaram sobre aspectos como a liberdade de criação e exibição de filmes de variados estilos e a arte para o povo.¹⁷⁷ Nas telas, a crise foi expressa de maneira indireta, pelo menos na produção de documentários. Em artigo da revista *Cine Cubano*,

¹⁷⁵ RODRÍGUEZ ALEMÁN, Mário. El movimiento documental en Cuba, *Cine Cubano*, n. 6, pp. 34, 1962.

¹⁷⁶ Análise detalhada sobre essa crise foi realizada no capítulo 3 da tese de Mariana Villaça, ver: VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. São Paulo: Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, São Paulo, 2006.

¹⁷⁷ Tais discussões foram publicadas na íntegra no livro: POGOLOTTI, Graziella (Org.). *Polémicas culturales de los 60*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006.

Julio Garcia Espinosa, um dos principais protagonistas da crise,¹⁷⁸ analisa o cinema documentário e admite que a produção de 1963 não guarda as mesmas conexões com a realidade que a produção anterior, mas afirma que a busca por conceitos novos e mais complexos seria conjugada com uma maior aproximação com a realidade. Garcia Espinosa parece ponderar, nessa afirmativa, dois pontos que estavam no cerne dos debates de 1963, por um lado defendia que deveria existir a liberdade de criação e inovação e por outro deveria existir o compromisso com a realidade e com o povo.

Tais reflexões atingiram principalmente os cineastas que produziam cinema de ficção e documentários com maior liberdade artística, não foram encontrados debates por parte dos cineastas dos demais departamentos de documentários. É possível que isso tenha ocorrido porque era no cinema de ficção e nos documentários artísticos que ocorriam maior experimentação e maior distanciamento das tendências ideológicas e estéticas defendidas pelos “comunistas dogmáticos”, que seriam o realismo socialista ou um cinema com mensagens políticas claras e diretas.

Em perspectiva diferente se encontrava o *Departamento de Dibujos Animados*, que realizava animações para adultos e crianças por meio de uma equipe de desenhistas, roteiristas e realizadores, sob a direção de Jesús de Armas. O departamento fazia incursões sobre o mundo dos fantoches, marionetes, pantomima e desenhos. Foi criado em 1960 e em 1964 passou por uma reestruturação que buscava o aumento da produção e de sua qualidade. A partir desse período adotou o sistema de “grupos criadores”, em que cada grupo era formado por um diretor (o qual era o responsável artístico), um animador e um assistente. Entre eles, as tarefas de escrever o roteiro, desenhar e realizar a animação eram divididas de modo não estático. No ano da reestruturação do

¹⁷⁸ Entre os principais protagonistas estavam: Tomás Gutiérrez Alea, Jorge Fraga e Alfredo Guevara. Santiago Alvarez não esteve entre eles.

departamento, possuía três grupos com a mesma organização, mas devido às qualidades individuais e à possibilidade de os profissionais transitarem em mais de uma função e realizarem experimentação as características artísticas e o resultado final eram distintos.¹⁷⁹

A produção de animações contribuía também para a realização de propaganda legitimadora e educativa. Através de simbolismos, mensagens políticas eram transmitidas, um exemplo é a animação de Jesús de Armas, *El Tiburón y las Sardinias* (*O Tubarão e as Sardinhas*). O tubarão era um vizinho temível às sardinhas, que pode ser interpretado como uma alusão a força dos EUA sobre seus pequenos vizinhos.¹⁸⁰ Crianças e adultos eram alvo de transmissão de valores. Entre os adultos era importante a crítica implícita e, entre as crianças, o divertimento conjugado com mensagens morais era uma forma de conscientização. Segundo Fagen, houve por parte do governo cubano políticas direcionadas a todas as idades para a formação do novo cidadão revolucionário ou que pelo menos fosse útil à Revolução. Políticas para o rompimento com as antigas instituições e os antigos comportamentos deveriam atingir principalmente os adultos, que tiveram contato com os governos anteriores. Para as crianças era destinada uma formação distinta, que partia do contato com a nova sociedade. Por não terem sido “contaminadas” com a antiga ordem, talvez somente as crianças poderiam revelar-se capazes de se tornarem “verdadeiros comunistas”.¹⁸¹ Daí a importância da exibição de animações nas escolas através do *Cine-Móvil*.

¹⁷⁹ GARCIA ESPINOSA, Pedro. Apuntes sobre el Departamento de Dibujos Animados del ICAIC. *Cine Cubano* n.19, 1964, pp. 40. RODRÍGUEZ ALEMÁN, Mario. El dibujo animado en Cuba. *Cine Cubano* n.23, 24 e 25, 1964, pp. 36,

¹⁸⁰ Algumas sinopses serão analisadas no Capítulo 3 para que se perceba o conteúdo das animações.

¹⁸¹ FAGEN, Richard R. *The transformation of political culture in Cuba*. Stanford, Calif: Stanford University, 1969. p. 15, 16.

O departamento oferecia cursos de desenho e animação, na busca por novos realizadores. Aperfeiçoava sua equipe quando das visitas de realizadores internacionais que prestavam assistência ao ICAIC, bem como alguns realizadores do departamento realizaram cursos na Checoslováquia. Algumas de suas produções participaram de festivais internacionais e foram elogiadas por sua forma e conteúdo.¹⁸² Provavelmente havia colaboração entre esse departamento e os demais, pois entre os documentários científico-populares e os *Noticieros* havia animações.

Entendemos que os quatro departamentos sob a direção geral de Santiago Alvarez formaram um conjunto heterogêneo que produziu discursos que contribuíram para a intenção ideológica do *Cine-Móvil*, o que é uma via de mão dupla, pois o *Cine-Móvil* também contribui para a intenção ideológica desses departamentos. Havia uma colaboração mútua, na medida em que a intenção de produzir documentários didáticos, técnicos e informativos somente se justificaria se houvesse um veículo como o *Cine-Móvil* para fazer chegar aos rincões de Cuba. Por outro lado, sua existência somente se justificaria se houvessem discursos a serem difundidos. Segundo Ninón Gómez, todos os departamentos do ICAIC estavam muito sensibilizados com o que se desenvolvia através das unidades móveis. Da mesma forma, o governo e o Partido estavam empenhados para o sucesso do projeto.

Conseqüentemente, era difundida a cultura política comunista de maneira não explícita e sem que essa fosse a única intenção. A diversidade de enfoques, formatos, propostas e temáticas de cada departamento possibilitou maior flexibilidade na programação do *Cine-Móvil*, fazendo com que ele fosse um meio atrativo e sem a finalidade unívoca de propaganda. Uma animação poderia ter, por vezes, somente a

¹⁸² GARCIA ESPINOSA, Pedro. Apuntes sobre el Departamento de Dibujos Animados del ICAIC. *Cine Cubano*, n. 19, pp. 43, 1964.

intenção de entretenimento. Em outros casos, um documentário poderia ensinar técnicas que contribuíam para a melhoria da produção. Em outros, como defende Fagen, visões utópicas e slogans patrióticos poderiam até não realizar atividades práticas como refinar açúcar, mas contribuiriam para motivar o trabalho.¹⁸³ Portanto, as mensagens políticas estavam presentes através de variados matizes, adentrando em práticas, mentes e corações.

2.3- A experiência do *Cine-Móvil*

O *Departamento de Divulgación Cinematográfica* se encarregava das funções administrativas, mas era nas unidades móveis que se fazia sentir o peso do que fora anteriormente idealizado como meta pelo governo e posteriormente desenvolvido nos departamentos do ICAIC. Era nas unidades do *Cine-Móvil* que o público encontrava cultura, propaganda e entretenimento. Logo em suas primeiras exhibições já se sentia a importância desse projeto, que se tornou motivo de orgulho para o ICAIC e para o governo cubano em geral. Nas páginas da revista *Cine Cubano* e em documentos oficiais é comum a valorização do que se realizava através do *Cine-Móvil*, seja como o único meio que fazia chegar aos rincões de Cuba notícias da Revolução ou como o condutor da magia do cinema:

*Un proyccionista de Camaguey cuenta que tuvo que explicar esa 'magia' a un campesino de avanzada edad que buscaba a los personajes detrás de la pantalla, asombrado e receloso. La gente entabla diálogos con las imágenes de Fidel, de Chaplin, de los personajes reales o ficticios que aparecen ante ellos.*¹⁸⁴

¹⁸³ FAGEN, Richard R. *The transformation of political culture in Cuba*. Stanford, Calif: Stanford University, 1969.

¹⁸⁴ MASSIP, José. En Cuba, el cine busca al público. *Cine Cubano*, n. 13, p. 15, 1963.

Grande parte da população nunca havia tido contato com o cinema. No início do século XX houve uma pequena experiência de cinema itinerante pela Província de Las Villas idealizada por um dos primeiros realizadores cubanos, José Esteban Casasús. Houve também um projeto no início da década de 1950, chamado *Misiones Culturales*, dirigido por Julio García Espinosa que levava para povoados produções artísticas variadas, entre elas o cinema.¹⁸⁵ Antes da Revolução, produções cinematográficas provenientes essencialmente de Hollywood haviam atingido principalmente o público urbano e, em menor escala, o público rural, através de um serviço chamado USIS (*United States Information Service*). Esse serviço não era destinado exclusivamente para o público rural, era uma prática da Embaixada dos EUA de distribuição de curtas-metragens e entre as suas funções estava a exibição de curtas na zona rural através de automóveis adaptados. Segundo Hector García Mesa, o serviço era incompleto, desorganizado, oneroso para o público, envolvia pessoas sem autorização para realizar esse tipo de atividade e contribuía para a formação e deformação cultural e ideológica do povo.¹⁸⁶

Críticas ao modelo norte-americano à parte, o ICAIC sempre defendeu que o objetivo e o alcance do *Cine-Móvil* eram outros. As unidades móveis do ICAIC deveriam levar produções que acrescentassem aos ideais da Revolução, para tanto a programação possuía um misto de informação, cultura, entretenimento e propaganda. As unidades deveriam chegar às organizações camponesas, zonas agrícolas, centros fabris, organizações revolucionárias, centros estudantis, sindicatos, escolas, centros militares, congressos, simpósios e eventos internacionais. Entretanto, os itinerários

¹⁸⁵ PADRÓN, Armando Pérez. Los Cine Móviles a casi medio siglo de distancia. Disponível em: <<http://www.pprincipio.cult.cu/articulos/los-cines-moviles-casi-medio-siglo-distancia.htm>>. Acesso em: mar. 2011.

¹⁸⁶ GARCÍA MESA, Hector. Un reportaje sobre el *Cine-Móvil* ICAIC. *Cine Cubano*, n. 60-62, p. 106-115, 1970.

habituais eram realizados nas escolas rurais nos horários diurnos e, à noite, nos povoados, ao ar livre. Nas escolas, os projecionistas exibiam sessões com duração de 45 minutos, aproximadamente, para que não interferissem no horário das aulas. Para isso, eram selecionados documentários didáticos, o *Noticiero* e, se restasse tempo, um desenho animado. Nos horários noturnos as exibições eram para toda a população, geralmente iniciavam com o *Noticiero*, depois exibiam um longa-metragem de ficção e um documentário.¹⁸⁷ Eram recorrentes projeções em povoados pequenos, por vezes com 25 a 30 espectadores.¹⁸⁸

Os itinerários de cada província eram organizados todo mês em seus respectivos escritórios, de onde o projecionista se deslocava e seguia para o interior. Cada projecionista passava 25 dias viajando e cinco descansando. Era um trabalho árduo porque, além da grande quantidade de tempo que passavam trabalhando, havia a dificuldade com as acomodações. Isto porque as unidades móveis possuíam temperaturas oscilantes, poderia fazer muito frio ou muito calor, e, quando necessário, os projecionistas dormiam em casas dos camponeses ou em sedes do Partido.¹⁸⁹ Eles realizavam a função de projecionista, de motorista, de restaurador de filmes e de mecânico. Os equipamentos eram pesados, por isso somente os homens eram admitidos para a função. Outro requisito para a função era ser militante comunista, pois o departamento acreditava que somente comunistas realizariam um trabalho árduo e essencial como esse.¹⁹⁰ Inclusive, para o incentivo da atividade e da continuidade desses

¹⁸⁷ GARCÍA MESA, Hector. Un reportaje sobre el *Cine-Móvil* ICAIC. *Cine Cubano*, n. 60-62, p. 110, 1970.

¹⁸⁸ Segundo Ninón Gómez em entrevista concedida à autora (Cuba, fev. 2010).

¹⁸⁹ É importante observar a relação com o Partido Comunista. Segundo Ninón Gómez, o Partido sempre esteve presente nas realizações do *Departamento de Divulgación Cinematográfica*. Possivelmente, seus dirigentes sabiam da importância desse meio e o apoiavam e opinavam quando necessário.

¹⁹⁰ Na revista *Cine Cubano* há artigos que ligam esse tipo de trabalho a jovens comunistas, ver: MASSIP, José. En Cuba, el cine busca al público. *Cine Cubano*, n. 13, pp. 15, 1963. Ninón Gómez confirmou que somente militantes realizavam tais funções. Encontramos também relatos da relação da *Unión de Jóvenes Comunistas* (UJC) com a Seção de Cine-Clubes, a qual a experiência do *Cine-Móvil* esteve

homens na militância, eles eram premiados através do sistema de prêmios denominado “emulação socialista”.¹⁹¹

Nos países socialistas parece comum atribuir a um trabalhador que realiza funções importantes para o funcionamento de seu sistema características como abnegação, dedicação e gosto pelo trabalho. Os soviéticos também construíram imagens sobre os seus trabalhadores exemplares. Assim como no caso do *Cine-Móvil*, eles tinham o exemplo dos trabalhadores dos Cine-Trens. O próprio Medvedikine dizia que sua equipe era escolhida com cuidado e era composta por homens românticos, abnegados, entusiastas, que chegavam a trabalhar, por vontade, de 15 a 18 horas por dia.¹⁹²

Os projecionistas em Cuba tinham como meta 80 projeções mensais, muitos ultrapassavam esse número e chegavam a realizar mais de 140 projeções. Durante a Ofensiva Revolucionária, com os esforços direcionados para alcançar a safra de 10 milhões de toneladas de açúcar, os projecionistas deveriam destinar mais horas de trabalho para colaborar com a campanha governamental.¹⁹³ Acreditamos que sua colaboração seria a realização de um maior número de projeções para entreter os camponeses e operários que estavam trabalhando muito e, ao mesmo tempo, conscientizá-los através dos filmes. Na tabela a seguir há o número de projeções e público dentro da cronologia estabelecida para esse trabalho. Há sempre uma progressão no número de projeções, mas o número de público oscila entre os anos de 1965 e 1969. Não foi encontrado nenhum dado que justifique tais oscilações, mas é possível que

ligada em seu início, ver: GUEVARA, Alfredo. Informe y saludo ante el Primer Congreso Nacional de Cultura. *Cine Cubano*, n. 9, pp. 6, 1963.

¹⁹¹ GARCIA MESA, Hector. 30 meses de *Cine-Móvil* por los campos de Cuba. *Cine Cubano*, n. 23-25, pp. 64, 1964.

¹⁹² GARCIA MESA, Hector. El tren cinematográfico. *Cine Cubano*, n. 93, pp. 8-13, 1978.

¹⁹³ GARCIA MESA, Hector. Un reportaje sobre el *Cine-Móvil* ICAIC. *Cine Cubano*, n. 60-62, p. 110, 1970.

tenham ocorrido devido à diversidade de itinerários, localidades e públicos, pois em um dia uma unidade poderia realizar sessão para 25 pessoas num povoado e, em outro, projetar para 5.000 em uma manifestação de alguma organização revolucionária. O que fica claro é que nos anos de 1970 e 1971 há um crescimento no número de projeções e público devido ao aumento e diversificação de unidades (lanchas, *carretas*, *cine estacionario*¹⁹⁴ e unidades por tração animal, além dos caminhões). A quantidade de público é expressiva se se leva em consideração que nessa década a população cubana oscilou entre 7,1 milhões e 8,7 milhões de habitantes.

Estatísticas de Projeções e Público do <i>Cine-Móvil</i>		
Ano	Projeções	Público
1962	4.603	1.239.528
1963	17.094	3.232.111
1964	38.190	4.852.614
1965	55.817	6.112.163
1966	57.257	5.855.468
1967	65.972	6.401.638
1968	74.220	7.582.494
1969	74.980	7.284.975
1970	98.075	12.930.658
1971	167.028	25.174.984

195

Os projecionistas do *Cine-Móvil* possuíam ainda outra função essencial, apresentar os filmes e conduzir debates ao final das sessões.¹⁹⁶ Quando selecionados para o cargo, recebiam um curso para lidar com os equipamentos cinematográficos e,

¹⁹⁴ A experiência com *Carretas* (carros pequenos, geralmente com duas rodas que poderiam ser movidos por tração animal) foi rápida, pois logo foram assimiladas pelo *Cine Estacionario* (a seguir falaremos dele).

¹⁹⁵ PARDO, José Manoel. El *Cine-Móvil* ICAIC. *Cine Cubano*, n. 73, 74, 75, pp. 96, 1972.

¹⁹⁶ MASSIP, José. En Cuba, el cine busca al público. *Cine Cubano*, n. 13, p. 14-16, 1963.

periodicamente, recebiam outros cursos que auxiliariam na função de apresentar os filmes.¹⁹⁷ Eram comuns manifestações de interesse, perguntas e conversas sobre o que era exibido no *Cine-Móvil*. A população aguardava com muito entusiasmo as exibições, antes da data das projeções eram afixados cartazes em lugares públicos, como bares, para que a população soubesse o dia que o *Cine-Móvil* iria passar. Esse dado é bastante revelador, pois acreditamos que havia uma importante socialização nos pequenos povoados que, a partir daquele meio, recebiam informações e arte, gerando possíveis discussões e opiniões, principalmente sobre o novo regime. Ocorria também maior relação entre povoados, pois os espectadores de determinada sessão não eram somente os moradores do local apontado pelo itinerário. Pessoas de localidades vizinhas também compareciam às exibições do *Cine-Móvil*, chegando a caminhar 3 km por campos e montanhas. Os espectadores se acomodavam no chão, em muros e cercas, ou levavam cadeiras para assistir aos filmes.¹⁹⁸

O cinema se torna então um evento, não é somente o filme, mas toda a sociabilidade que é gerada a partir da experiência do *Cine-Móvil*. Criou-se a possibilidade de novas relações sociais e de um novo tipo de conscientização política que antes de tudo é individual, mas, sobretudo é coletiva, pois o evento se faz pelo lugar, pelos discursos transmitidos, pela arte, e principalmente pelas pessoas reunidas em conjunto. A experiência do *Cine-Móvil* é extremamente frutífera do ponto de vista de criação, propagação e continuidade de uma cultura política. Do ponto de vista de uma cultura política comunista é ainda mais frutífera, pois ao interferir no cotidiano e

¹⁹⁷ O ICAIC tinha a pretensão de que esses cursos não fossem realizados somente pelo pessoal do *Departamento de Divulgación Cinematográfica*, mas, que houvesse uma colaboração entre demais pessoas do instituto para que acontecesse uma troca de experiências, assim os projecionistas conheceriam mais sobre a arte cinematográfica e os realizadores e técnicos conheceriam mais de perto a prática da divulgação cinematográfica, ver: GARCÍA MESA, Hector. Un reportaje sobre el *Cine-Móvil* ICAIC. *Cine Cubano*, n. 60-62, p. 115, 1970.

¹⁹⁸ MASSIP. José. En Cuba, el cine busca al público. *Cine Cubano*, n. 13, p. 14-16, 1963.

promover um sentimento de inclusão criou identidades e laços afetivos entre as massas e um governo em vias de consolidar seu processo revolucionário.

Os tipos de unidades móveis e os locais de projeção influenciavam nas maneiras distintas de como os espectadores assistiam aos filmes. Por exemplo, a experiência do *Cine-Móvil* em lanchas era destinada à população que vivia nas margens dos rios e do mar. Os espectadores eram principalmente pescadores e camponeses, moradores do local onde ocorreria a exibição ou eram pessoas das proximidades que iam de barcos, botes e por terra assistir aos filmes. Antes das projeções, os próprios moradores preparavam o local onde ficaria a tela e assentavam o terreno para que eles mesmos pudessem se sentar e assistir aos filmes com suas roupas especiais para a sessão, já que aquele era um evento importante. Por vezes, as lanchas também se incorporaram às frotas pesqueiras durante as campanhas especiais de pesca e exibiram filmes à noite em alto mar. Provavelmente essas campanhas especiais estivessem ligadas às campanhas incentivadas pelo governo cubano em vários níveis de sua economia, para o aumento de sua produção. Dessa forma, a exibição de filmes à noite poderia ser uma espécie de prêmio de descanso e ao mesmo tempo incentivo ao trabalho. As lanchas não serviam apenas para levar cinema às pessoas, mas como relata um projecionista também serviam de ambulância em uma emergência, dado que confirma que os povoados alcançados pelo *Cine-Móvil* eram bastante inóspitos e que esse meio exercia papel importante no cotidiano das pessoas.¹⁹⁹

A experiência do *Cine-Móvil* por tração animal começou em 1969, tendo sido uma alternativa aos lugares aos quais as outras unidades não chegavam. Seus itinerários não eram muito extensos, e os projecionistas dormiam em casas de camponeses ou em sedes do Partido, o que cria outros tipos de socialização. Geralmente, os itinerários eram

¹⁹⁹ GALIANO, Carlos. La Pantalla Móvil. *Cine Cubano*, n. 95, pp. 150, 151, 1979.

percorridos por dois projecionistas, que seguiam cada um em seu animal e os equipamentos eram levados por outros animais.

A experiência mais comum foi em caminhões, desde o início do departamento essas foram as unidades com maior número e maior alcance. Nas páginas da *Cine Cubano* se encontram relatos de projecionistas descrevendo como as pessoas recebiam seu caminhão e como sabiam que aquela experiência possuía grande importância cultural e política. Um projecionista observa que nas regiões alcançadas pelo *Cine-Móvil* a população passou a caminhar, a fumar e a se vestir de forma diferente.²⁰⁰ Uma espectadora também observa as transformações das pessoas após o primeiro contato com o cinema:

*Aquí en el monte nunca vimos el cine, gracias a la revolución es ya casi un fenómeno cotidiano, y no tuvimos necesidad de ir al pueblo a conocer las cosas grandes de la vida. Ahora ya los niños no andan silvestres en la bejuquera, ya no se asustan cuando ven un carro, un avión.*²⁰¹

Entre as sessões organizadas pelo *Departamento de Divulgación Cinematográfica* estava o chamado *cine estacionário*, experiência idealizada como alternativa para as pessoas que saíam de zonas afastadas dos centros urbanos e se deslocavam para os cinemas das cidades, que acabavam recebendo um grande afluxo de pessoas. Nessas zonas, as sessões eram realizadas ao ar livre. A relação entre campo e cidade se transforma quando os moradores da zona rural não mais necessitam ir aos centros urbanos para conhecer realidades que anteriormente somente o homem da cidade conhecia. Os filmes que estreavam no campo muitas vezes coincidiam com as estréias da cidade, e por vezes estreou primeiro no interior para depois ser assistido na

²⁰⁰ GALIANO, Carlos. La Pantalla Móvil. *Cine Cubano*, n. 95, pp. 154, 1979.

²⁰¹ GALIANO, Carlos. La Pantalla Móvil. *Cine Cubano*, n. 95, pp. 153, 1979.

capital.²⁰² Sobre o chamado *Ferro-Cine*, experiência do *Cine-Móvil* em trens, não encontramos relatos suficientes, contudo Ninón Gómez afirmou que houve tal experiência e o pesquisador de cinema Luciano Castillo também cita o *Ferro-Cine* em artigo²⁰³

Até este ponto desta dissertação, buscamos construir inteligibilidade sobre os aspectos institucionais que circundavam o *Cine-Móvil*. Buscamos também construir um relato sobre a experiência cotidiana das unidades móveis. Pretendemos no próximo capítulo avançar na percepção dos discursos transmitidos por nosso objeto de estudo.

²⁰² GALIANO, Carlos. La Pantalla Móvil. *Cine Cubano*, n.. 95, pp. 155, 1979.

²⁰³ CASTILLO, Luciano. Cine cubano...y el cine también fue arte de la pantalla en movimiento. *Documento Cinematográfico Latinoamericano*, Bogota, Año III, n.II, pp. 30-31.

Capítulo 3 – Os discursos do *Cine-Móvil*: expressões da Cultura

Política Comunista

O *Cine-Móvil*, compreendido como um sistema que se inscreve na relação entre política cultural oficial, produção de filmes, distribuição e público, deve ter sua função de transmissor de discursos especialmente valorizada. Pois todos os processos que o envolvem, desde a criação de um meio como esse até a sua organização institucional e administrativa, findam no contato direto com o público e nos vários modos que o público recebe e interpreta o que lhe foi transmitido. No entanto, não é intenção deste estudo realizar análise de recepção de discursos, buscaremos estudar o conteúdo da programação do *Cine-Móvil* para observar a multiplicidade de discursos cinematográficos, e em especial os discursos referentes à cultura política comunista, presentes nas unidades móveis. Faremos uso das sinopses dos *Noticieros* produzidos no período abarcado por esta dissertação e depois analisaremos com mais cuidado os 14 *Noticieros* selecionados, além de abordarmos a produção de documentários e animações.

A programação do *Cine-Móvil*, formada também por filmes de ficção, foi expressa em edição da revista *Cine Cubano* que publicou, em 1970, uma lista com alguns filmes que compunham as sessões das unidades móveis para divulgar a diversidade de gêneros e temas exibidos, além de propagandear sobre a boa qualidade da programação.²⁰⁴ Os filmes listados demonstram a diversidade de cinematografias nacionais apresentadas ao público cubano. As produções estrangeiras são, em sua maioria, longa-metragens de ficção, com destaque para os filmes latino-americanos,

²⁰⁴ A lista encontra-se reproduzida nos anexos desta dissertação, ver Anexo 1.

vietnamitas e também cubanos de curta-metragem.²⁰⁵ A produção de países socialistas se faz presente, bem como os filmes de países não socialistas, mas estes sempre com caráter progressista. O cinema de vanguarda salta aos olhos, com exemplos de Neo-Realismo, *Nouvelle Vague*, *Nuevo Cine Latinoamericano* e *Free Cinema*. Destacam-se filmes como *Longe do Vietnã*,²⁰⁶ que reuniu os realizadores Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnes Varda e Chris Marker. Filmes críticos, com conteúdos ou mensagens políticas e de denúncia social, são recorrentes, como *Vítimas da Tormenta*²⁰⁷ e *Selva Trágica*.²⁰⁸ A presença do cinema cômico era importante para agradar os trabalhadores, então *Tom Jones*²⁰⁹ e *Quanto mais quente melhor*.²¹⁰ Produções de Glauber Rocha, Roberto Rossellini, Sergei Einsenstein, Orson Welles se misturaram para incursionarem pelo interior de Cuba.

A lista de filmes oferece um panorama importante da programação das unidades móveis, mas ultrapassaria nosso interesse centrar em sua análise. Assim, voltemos nossos olhares para a programação constante e imperativa nas sessões do *Cine-Móvil*: o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*.

3.1- Noticiero ICAIC Latinoamericano: uma análise fílmica

No ano de 1960, o ICAIC iniciou a produção de *Noticieros*, a população urbana passou a ter edições semanais desse cinejornal apresentadas nas telas dos cinemas. Em 1962, após um ano de experimentação com o projeto piloto do *Cine-Móvil*, a população

²⁰⁵ Parte da produção cubana de curta-metragem será analisada no item 3.2 deste capítulo.

²⁰⁶ Título original: *Loin du Vietnam*; França; 1967; 120'. Na lista está como *Lejos de Vietnan*.

²⁰⁷ Título original: *Sciuscià*; direção: Vittorio De Sica; Itália, 1946, 93'. Na lista, está como *El limpiabotas*.

²⁰⁸ Título original: *Selva trágica*; direção: Roberto Farias; Brasil; 1963; 104'. Na lista, está como *Selva trágica*.

²⁰⁹ Título original: *Tom Jones*; direção: Tony Richardson; Inglaterra; 1963; 128'. Na lista, está como *Tom Jones*.

²¹⁰ Título original: *Some like it hot*; direção: Billy Wilder; EUA; 1959; 120'. Na lista, está como *Algunos prefieren quemarse*.

rural obteve efetivamente contato com essa produção. No período abarcado por esta dissertação foram produzidas 457 edições do *Noticiero*. Todas as sinopses referentes a essas edições foram submetidas a análise, que se inicia com a edição número 82, de 01/01/1962 e finaliza com a edição número 539, de 31/12/1971. O processo de apreciação das fontes iniciou sem nenhuma categoria de análise preconcebida, a natureza variada das sinopses, algumas detalhadas e outras resumidas²¹¹, expressam a natureza variada do *Noticiero*, ora com uma única temática, ora com muitas temáticas. Essa variação demandou observação de características específicas e de características em comum. As sinopses conduziram à percepção de que havia alguns grandes temas principais desenvolvidos nos *Noticieros*. Segundo José D'Assunção Barros, os filmes “podem ser trabalhados em série, e não apenas a partir de análises individualizadas de seus discursos e de seu enredo. Pode-se estudar a evolução de interesses temáticos a partir de um levantamento geral de obras fílmicas em um determinado período”.²¹² A partir de uma análise do material, estabelecemos oito categorias flexíveis de análise, quais sejam: 1) Comemorações, Homenagens, Encontros e Manifestações; 2) Fidel Castro; 3) Feitos da Revolução; 4) URSS e demais países socialistas; 5) EUA; 6) “Terceiro Mundo” - América Latina, África e Ásia; 7) Internacional (exceto países das demais categorias); 8) Cotidiano.²¹³

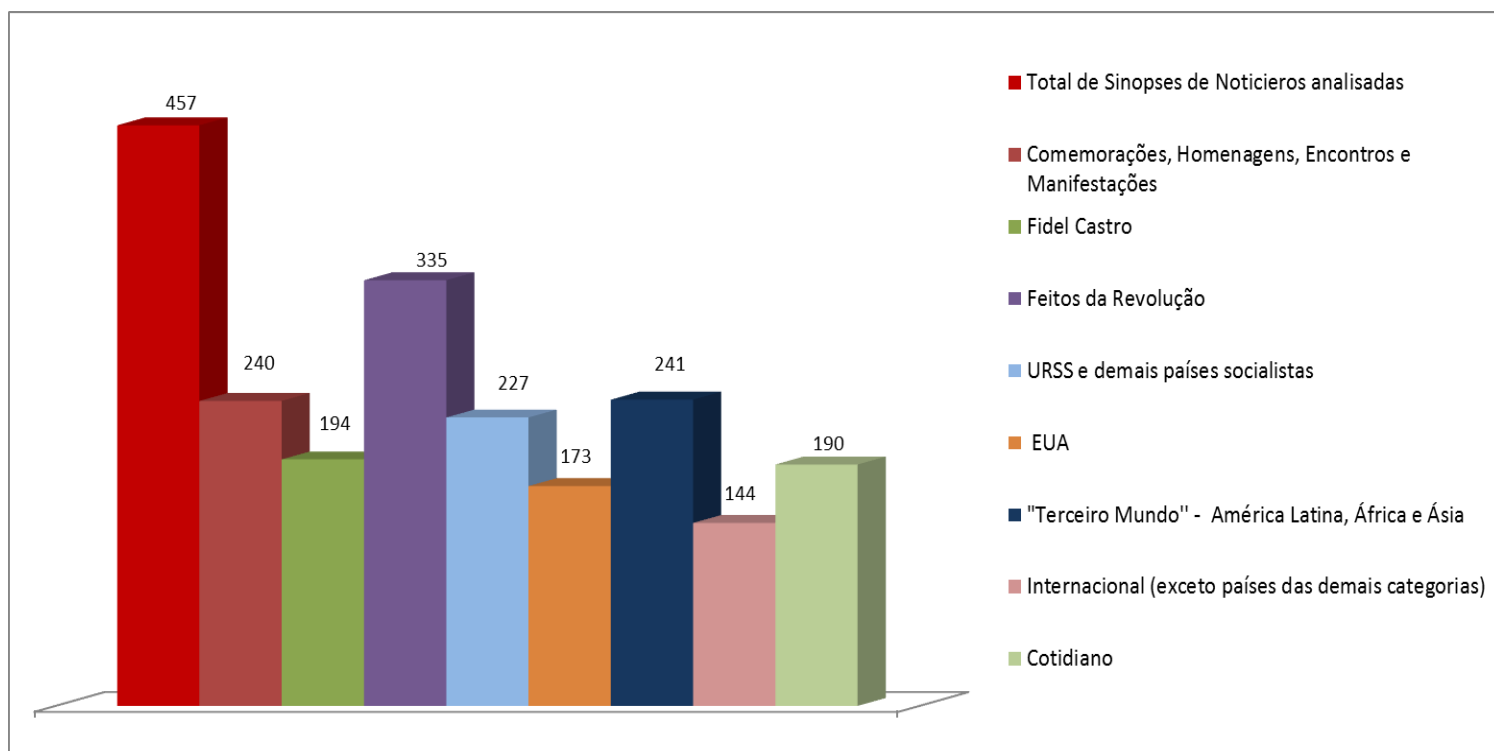
As categorias foram informadas pelo próprio objeto, cada edição do *Noticiero* tem possibilidade de pertencer a uma ou mais categorias, pois a análise não foi arbitrária. Realizou-se, então, uma aferição da quantidade de *Noticieros* que

²¹¹ No anexo 2 desta dissertação se encontram dois exemplos das sinopses trabalhadas, uma detalhada, outra concisa.

²¹² BARROS, José D' Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge Luiz Bezerra; BARROS, José D' Assunção (Org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, pp. 59.

²¹³ A ordem das categorias é aleatória.

desenvolveram os temas de cada categoria. Essa análise está expressa no Gráfico 1. A primeira coluna se refere ao total de sinopses analisadas, e as seguintes se referem à quantidade de sinopses de *Noticieros* que possuem em seus conteúdos a categoria correspondente. É importante observar que um único *Noticiero* pode ter desenvolvido mais de um tema, portanto pode estar em mais de uma categoria, fazendo com que a soma dos *Noticieros* de todas as categorias não seja igual ao total de sinopses analisadas.



A categoria “Comemorações, Homenagens, Encontros e Manifestações” diz respeito aos *Noticieros* que apresentaram em seu conteúdo eventos das mais variadas formas: monumentais ou não, em Cuba ou em outro país, mas tendo em comum o apelo popular. A realização de atos com grande contingente de pessoas, principalmente na Praça da Revolução, era recorrente em Cuba, e o seu registro através das lentes do *Noticiero* era importante para que o apoio popular fosse documentado e propagandeado.

Fazem parte dessa categoria os *Noticieros* que apresentam encontros governamentais ou de organizações civis, como o Congresso Nacional de Cultura ou o Congresso Nacional da União de Jovens Comunistas. Há também as comemorações de datas importantes para a cronologia comunista, como desfiles no 1º de maio e comemorações de aniversário da Revolução de Outubro, da Revolução Cubana e de *Playa Girón*. Mesmo que não houvesse um evento popular, o povo era lembrado através do *Noticiero* de momentos e pessoas marcantes, como a comemoração do aniversário de Ho Chi Mim, através de reportagem especial.

Em 240 edições do cinejornal foram noticiados algum evento ou data importante para o governo cubano ou para a tradição comunista em geral, fazendo com que essa seja a terceira categoria com maior número de *Noticieros*. Além do forte apelo popular, essa categoria faz refletir sobre a construção de uma memória e uma história oficial.²¹⁴ As datas comemoradas ou as pessoas homenageadas demonstram o interesse de buscar, no passado, identificação com o presente. Como defende Marc Lazar, para a cultura política comunista é particularmente importante “escolher cuidadosamente no passado aquilo que pode ser bastante útil aos interesses imediatos”.²¹⁵ A massificação de imagens e datas colabora para a construção de uma identidade em comum e fixa nas mentes e corações modelos a serem seguidos. O evento coletivo é também extremamente importante para a cultura política comunista, por expressar o apoio das massas ao ideal comunista, que está explícito nas bandeiras, faixas e cenários dos eventos, bem como manifesta simbolicamente a recusa do povo ao individualismo.

²¹⁴ Sobre a relação entre memória e história, ver: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora UNICAMP, 1990.

²¹⁵ LAZAR, Marc. *Forte et fragile, emuable et changeante*. La culture politique communiste. In: BERSTEIN, Serge. *Les cultures politiques en France*. Paris: Le Seuil, 1999, pp. 236.

A categoria “Fidel Castro” envolve todas as sinopses que citaram o nome do líder máximo da Revolução Cubana. Infelizmente através das sinopses não é possível mensurar com exatidão em quais *Noticieros* Castro estava presente, mas oferece uma estimativa do uso repetitivo e importante da imagem do líder. Possivelmente, Castro esteve presente em grande maioria das edições, mesmo naquelas em que suas sinopses não mencionam o nome do líder, pois a citação de seu nome ocorre principalmente quando ele realizava discursos, mas sua imagem provavelmente foi usada nas mais variadas situações.

“Fidel Castro” é uma categoria que requer observação especial, pois além da importância da figura do líder deve-se observar que o critério de definição dessa categoria oculta e revela algumas questões. Em 194 sinopses, o nome de Fidel Castro está presente, mas defendemos que sua imagem nos *Noticieros* pode ultrapassar esse número. Isso revela uma lacuna na análise que parte de sinopses, mas por outro lado, se seu nome foi tantas vezes citado, como o de nenhum outro líder, revela a importância voltada diretamente à sua figura. Na maioria das citações, os *Noticieros* estavam dedicando grande parte de sua duração a reproduzir discursos do líder, o que possui uma grande carga simbólica, retórica e emotiva. Muitas dessas sinopses são referentes aos *Noticieros* especiais, produzidos para desenvolverem um só tema.

A figura do líder é particularmente importante para a cultura política comunista. Por mais que alguns comunistas negassem o culto à personalidade, os dirigentes partidários ou líderes revolucionários foram tomados como figuras centrais para a organização política e como modelos a serem seguidos. Acreditamos que Fidel Castro tinha grande poder de magnetismo: primeiramente, pelo êxito em ter conduzido os guerrilheiros de *Sierra Maestra*, envolvendo a sua figura com um manto de heroísmo; posteriormente, por ter liderado o primeiro governo socialista da América Latina, o que

o distancia de um líder romântico como Che Guevara para se tornar um líder respeitado como dirigente. Somado a isso havia a identificação e a simpatia pessoal por parte da população, entretanto, as possibilidades de utilização de sua imagem para divulgação dos valores revolucionários foram exploradas, construídas, exibidas e intensificadas em meios como o *Noticiero*.²¹⁶

A categoria “Feitos da Revolução” diz respeito aos *Noticieros* que apresentaram realizações do governo cubano no campo infraestrutural: saúde, agricultura, educação, indústria, pecuária, pesca, obras, reforma agrária, esportes e cultura. Era especialmente importante que o público tomasse conhecimento pormenorizado das realizações do governo. Esses *Noticieros* transmitiam informações variadas. Noticiavam desde a aquisição de barcos pesqueiros provenientes da URSS até a realização de programas de prevenção de doenças, tendo em comum a ênfase positiva nos feitos do governo. As mazelas ficavam por conta do inimigo, ou seja, quando apresentavam algo negativo em Cuba ou no mundo, em muitos casos, a responsabilidade era atribuída aos EUA. É importante destacar que é proeminente o número de *Noticieros* que se referiam à indústria açucareira cubana, retratada como recurso econômico fundamental do país.

Está explícito no gráfico que o tema mais desenvolvido foi “Feitos da Revolução”, pois em 335 *Noticieros* as realizações infraestruturais do governo estiveram presentes. Essa categoria se mostrou valorizada devido à dupla importância que possui: por um lado, seu caráter noticioso; por outro, a sua função de propaganda da Revolução. Por se tratar de um cinejornal, esse tipo de notícias deveria ser privilegiado, na medida em que a sua natureza informativa pressupõe, entre outras funções, a comunicação de assuntos atuais e a divulgação de fatos de interesse do Estado. As

²¹⁶ Para uma visão que enfoca outros pontos da figura de Fidel Castro, ver: SUAREZ, Andres. *Cuba: Castroism and communism, 1959-1966*. Massachusetts: MIT, 1967.

realizações do governo em áreas como saúde, educação e indústria eram noticiadas para que o público tomasse conhecimento das mudanças que atingiriam diretamente suas vidas e, conseqüentemente, adjunto estava o caráter de propaganda legitimadora governamental. O número elevado de *Noticieros* nessa categoria se deve também ao fato de que a maleabilidade da análise propiciou que assuntos muito variados fossem nela englobados.

Um fator importante dos *Noticieros* dessa categoria é a mensagem implícita de chamada aos cidadãos para participarem do processo de transformação revolucionária. À medida que as realizações governamentais eram expostas, o *Noticiero* era conduzido de maneira a chamar os cubanos para viverem as transformações propiciadas pela Revolução. Por exemplo, na sinopse da edição de número 430 são noticiados o plano açucareiro de 1968, a nova maquinaria e a ampliação de centrais açucareiras. Ora, expor todas essas novidades se faz necessário quando uma de suas finalidades é despertar interesse nos camponeses para o trabalho. Esse tipo de *Noticiero* foi produzido principalmente nos períodos de necessidade de aumento da produção, como na Campanha da Safra de 10 Milhões, que tem como exemplo a edição de número 465, que noticiou a participação de jovens estudantes no corte de cana, um modelo a ser seguido. A iniciativa de criar modelos a serem seguidos esteve presente nessa categoria nos diversos assuntos que a compõem, como os modelos de esportista dedicado ou o bolsista estudioso, com frequência ligados a algum projeto governamental. Esses modelos são importantes para fomentarem a formação do Homem Novo cubano.

Os temas dessa categoria e da categoria “Comemorações, Homenagens, Encontros e Manifestações” se aproximam muito daqueles desenvolvidos pelo cinejornal soviético *Cine-Semana*. Em seu primeiro ano, 1918, o *Cine-Semana* filmou

*congresos de la Komintern, las manifestaciones masivas, la lucha contra el analfabetismo, el trabajo voluntario, las comunas de trabajo en las provincias, y la construcción de monumentos a revolucionarios, escritores y científicos, llamada por Lenin 'propaganda monumental'.*²¹⁷

Próxima também a esses temas está a categoria de análise “URSS e demais países socialistas”, se referindo aos *Noticieros* que apresentaram questões relacionadas ao bloco socialista. Com caráter múltiplo, as notícias sobre esses países apresentavam projetos realizados por eles, supostamente exitosos. Elas demonstravam cooperação entre o bloco e Cuba, apresentavam seus avanços científicos e tecnológicos, expunham ações políticas, sociais e culturais que representavam os valores comunistas, como na edição que divulga a cooperação internacionalista de estudantes checos que realizavam trabalho voluntário em outros países.

É a quarta categoria com maior número de *Noticieros*, revelando a importância direcionada em Cuba ao bloco socialista e a construção de um grande potencial imagético em torno dele. As imagens e notícias de países socialistas, em especial da URSS, são extremamente importantes para a formação e consolidação da cultura política comunista. Imagens da Praça Vermelha em Moscou, onde ocorriam os famosos desfiles soviéticos, das fortes equipes esportivas dos países socialistas e dos grandes congressos do PCUS constroem todo um imaginário em torno desses países e, conseqüentemente, geram interpretações e expectativas sobre governos socialistas e ideais comunistas. Aos poucos, essas interpretações e expectativas poderiam se tornar senso comum, possibilitando a transmissão de valores comunistas de maneira natural. Obviamente, nem todas as imagens tinham a intenção de construir esse tipo de imaginário, bem como o público poderia interpretar de maneira negativa as notícias internacionais. Entretanto, é válido observar como essas imagens e sua carga simbólica

²¹⁷ BARASH, Zoia. *El cine soviético del principio al fin*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2008, p. 51, 52.

se relacionam à cultura política comunista, independentemente de que lado o espectador está. De fato, é difícil negar que a foice e o martelo remetem imediatamente à cultura política comunista.

Em extremo oposto à categoria “URSS e demais países socialistas”, a categoria “EUA” diz respeito aos *Noticieros* que em seu conteúdo abordaram o país norte-americano e, em sua maioria, construíram representações negativas sobre ele. As denúncias das ações dos EUA contra Cuba e países do “Terceiro Mundo” são inúmeras. Expressões como “imperialismo ianque” e “invasões mercenárias” fazem parte do vocabulário cubano, comum também ao vocabulário comunista internacional. Os assuntos relacionados aos EUA eram privilegiados em alguns *Noticieros*, nos quais a maior parte de seu conteúdo era dedicada somente a essa temática.

É surpreendente que a categoria “EUA” possua somente 173 *Noticieros*, pois seria de se esperar que tivessem construído muitos discursos sobre esse país. No entanto, para compor essa categoria foram consideradas somente as sinopses que citavam seu nome ou faziam alusão direta a ele, utilizando palavras como ianque ou CIA. Mesmo quando os EUA não eram assunto de algum *Noticiero*, é possível a utilização de imagens relacionadas a esse país, uma vez que Santiago Alvarez é conhecido por fazer alusão a algo sem que seja evidente, como quando utiliza imagens de algum presidente norte-americano e a sobrepõe com animações para realizar ou completar determinada crítica que não necessariamente era o tema central de sua obra. As críticas ao inimigo aparecem também, às vezes de maneira implícita, nas outras categorias, como, por exemplo, quando trata do antiimperialismo no “Terceiro Mundo”. A ideia do inimigo externo é concernente a outras culturas políticas, pois parte da identidade de um grupo se encontra na oposição a outro grupo. No caso da cultura

política comunista, o maior inimigo²¹⁸ é o capitalismo e sua expressão máxima: os Estados Unidos da América.

A categoria “‘Terceiro Mundo’ - América Latina, África e Ásia” refere-se às edições que noticiaram assuntos sobre países denominados no período como “Terceiro Mundo”. Foi necessário destinar uma categoria a esse grupo de países devido à ênfase dos *Noticieros* conferida a eles, pois para o governo cubano e para grande parte do movimento comunista mundial os países “subdesenvolvidos” possuíam potencial revolucionário e era necessário criar ideais internacionalistas para a cooperação entre eles. Entretanto, a URSS na década de 1960 possuía algumas ressalvas frente aos movimentos de esquerda espalhados pelo “Terceiro Mundo”, que tinham como premissa a luta armada, isso se devia principalmente a preocupação com o fracionamento do movimento comunista. Cuba, por outro lado, colaborava com treinamentos, envio de tropas e financiamento para alguns desses movimentos. URSS e Cuba, portanto, tiveram que estabelecer um acordo para que a luta armada não entrasse em total contradição com as doutrinas socialistas estabelecidas²¹⁹.

Um dado muito revelador é o fato de essa categoria ser a segunda com maior número de *Noticieros*. Entre as 241 sinopses que apresentaram o “Terceiro Mundo” como temática, uma quantidade expressiva foi dedicada ao Vietnã e essa ênfase se justifica porque o país vivia momentos críticos naqueles anos e era representativo da luta de um povo contra as “agressões ianques”. Também em grande número se encontram as notícias relacionadas à América Latina, especialmente porque Cuba

²¹⁸ Também encontramos exemplos de inimigo interno, que para a cultura política comunista são os contra-revolucionários, mas que de certa forma são relacionados em Cuba aos ideais do inimigo externo.

²¹⁹ Sobre as questões que envolvem esse acordo ocorrido entre novembro e dezembro de 1964, ver: BANDEIRA, Alberto Moniz. *De Martí a Fidel: a Revolução Cubana e a América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 571-572.

pregava a existência de uma identidade latino-americana²²⁰, que era construída e defendida por seus líderes, buscando similaridades entre o passado e o presente dos países latino-americanos e indicando um futuro comum.

As notícias sobre a América Latina possuíam três focos principais: o primeiro está em noticiar assuntos corriqueiros que criavam aproximação entre Cuba e seus vizinhos; o segundo está relacionado aos EUA²²¹, denunciando a influência imperialista desse país na América Latina; o terceiro foco está na divulgação da possibilidade de revoluções socialistas em seus países. As notícias sobre o continente africano, por sua vez, possuíam dois focos: noticiavam e apoiavam as guerras de independência de alguns países africanos e indicavam a possibilidade de revolução socialista neles. As notícias sobre o continente asiático se dividem também em dois focos: agressão dos EUA e possibilidade de revolução socialista, destacando principalmente o Vietnã. Portanto, América Latina, África e Ásia possuíam, nesse período, características e importância em comum para o governo cubano, pois seria vantajoso para Cuba que a Revolução se espalhasse, criando novos aliados e enfraquecendo os EUA.²²²

A categoria “Internacional (exceto países das demais categorias)” se refere às edições que noticiaram sobre os países que não possuem características das demais categorias. Fez-se necessário observar o conteúdo e a recorrência com que se falavam sobre países como França, Inglaterra, Itália, Austrália e Israel. Sobre eles, geralmente há notícias que informam acerca de sua cultura ou que demonstram seu posicionamento na

²²⁰ Sobre a construção da idéia de uma identidade latino-americana, ver: PRADO, Maria Ligia Coelho. *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*. São Paulo: EDUSP; Bauru: EDUSC, 1999.

²²¹ O que demonstra como os EUA estavam presentes também em outras categorias.

²²² Para aprofundar nas razões que fizeram os países do “Terceiro Mundo” possuírem importância para a cultura política comunista, ver: HOBSBAWM, E. J. (Org.). *História do marxismo – o marxismo na época da Terceira Internacional: o novo capitalismo, o imperialismo, o Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. HOBSBAWM, E. J. (Org.). *Historia do marxismo – O marxismo hoje (Primeira Parte)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

Guerra Fria. A França, por exemplo, foi muito citada, principalmente se referindo às artes e às relações comerciais com Cuba. Esta categoria contém o menor número de *Noticieros*, pois os países que engloba não possuíam imediata relevância para as finalidades do governo cubano, países que geralmente não eram um potencial inimigo ou um potencial aliado. Nesta categoria há notícias principalmente de países da Europa Ocidental. Muitas vezes, as reportagens eram informativas sobre o lugar, apresentando curiosidades, ou apresentavam temas políticos de interesse para Cuba, como na edição de número 336, que relata manifestação no Japão contra o militarismo dos EUA.

A última categoria, “Cotidiano”, é rica em elementos que informam sobre situações que pertenciam ou atingiam diretamente a vida dos cubanos, como: lazer, música, transporte, condições de vida de camponeses, trabalho voluntário, saúde, emulação socialista, viagens e condições de trabalho. Muitas notícias se mostravam despretensiosas, apresentavam situações corriqueiras, mas outras tantas possuíam discursos implícitos, onde as ações pessoais e coletivas representavam ideais apregoados pelo governo, como a importância do esporte para o corpo e a mente, o trabalho voluntário como enriquecedor do homem ou o lazer proporcionado ao trabalhador como descanso. Por outro lado, essa categoria é ainda mais rica para a pesquisa histórica quando se observa o quanto ela diz sobre os costumes e as práticas vigentes no período.

Assuntos concernentes à vida cotidiana dos cubanos foram desenvolvidos em 189 *Noticieros*. Esta categoria, informando sobre costumes e práticas, traz reportagens, por exemplo, sobre o carnaval, presentes nos *Noticieros* de número 86, 90, 94, 103, 142, e muitos outros. Reportagens sobre lazer são recorrentes, como o anúncio do início das atividades do *Gran Circo Nacional INIT*, o primeiro circo socialista da América Latina, com incursões itinerantes pelo país. Há também reportagens sobre os planos de turismo

para operários e camponeses que permitiam que famílias de trabalhadores desfrutassem a praia de Varadero. Quando as notícias se referiam a algum plano governamental, eram destinadas à categoria “Feitos da Revolução”, mas poderiam pertencer também a essa categoria quando atingia o cotidiano dos cubanos, como na edição de número 301, que noticia sobre o plano de emulação socialista que iria premiar os “triunfadores” com carros, refrigeradores, televisores, motocicletas e outros prêmios.

Ao olhar mais de perto essas grandes categorias, características individuais são realçadas. Constatou-se, por exemplo, grande variação na duração dos *Noticieros*, há edições de 7 minutos até edições de 25 minutos.²²³ A direção dos *Noticieros*, sempre atribuída à Santiago Alvarez, possui algumas exceções, como edições dirigidas por Alfredo Guevara,²²⁴ Octávio Cortazar, Pastor Vega e parcerias entre Tomás Gutiérrez Alea e Alvarez. Outra característica marcante é a pluralidade de temáticas em uma só edição, por exemplo, o *Noticiero* de número 341 é um resumo histórico dos principais acontecimentos relacionados a Cuba, de 1959 até 1967, rendendo, assim, muitos e variados assuntos. Em outros casos as temáticas são únicas, por motivo de comemorações ou por necessidade de explorar melhor um assunto, geralmente esses *Noticieros* têm duração superior a 20 minutos. Por exemplo, o *Noticiero* de número 217 é comemorativo e dedicado ao XI aniversário do assalto ao Quartel Moncada; o de número 153 é exemplo de *Noticiero* com uma única temática explorando mais profundamente um assunto, pois expõe com detalhes a viagem de Fidel Castro à URSS em 1963.

²²³ Em citações sobre os *Noticieros* em artigos, é recorrente a generalização de que sua duração é de aproximadamente 10 minutos.

²²⁴ Segundo Santiago Alvarez, por questões burocráticas os primeiros *Noticieros* foram assinados por Alfredo Guevara, mas a direção era do próprio Alvarez, ver: LABAKI, Amir. *O olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 41, 42.

A edição de número 119 é um exemplo clássico de cinejornal com temáticas variadas. Com duração de 10 minutos, expõe nos primeiros 2 minutos o processo de construção e instalação de uma hidrelétrica na província cubana de Las Villas; nos 30 segundos seguintes, apresenta a esportista cubana Mireya Rodriguez que, além de ser medalhista de ouro, exercia a função de barbeira; em seguida, expõe durante 1 minuto e meio o plano de emulação socialista realizado com alguns trabalhadores e apresenta Che Guevara realizando trabalho voluntário; nos próximos 2 minutos e 15 segundos, utiliza imagens de arquivo do período de Gerardo Machado relacionando-as com a peça que estreava no período, *La isla de las cotorras*; finaliza com uma exposição de 3 minutos e 15 segundos sobre o *III Congreso Nacional de Consejos Municipales de Educación*, com fala de Fidel Castro e imagens de desfile na URSS apoiando Cuba contra a “agressão direta do imperialismo ianque”.

O formato dos *Noticieros* possui uma estrutura estabelecida que confere identidade às diferentes edições. Eles comumente se iniciam com a frase “*Actualidades Cubanas e Internacionales*” e desenvolvem seu conteúdo com narração em *off*, não em excesso, expondo e analisando os assuntos. O diferencial estava na capacidade que a equipe de Santiago Alvarez possuía de, mesmo utilizando um formato similar, inovar com as imagens e os sons. O recurso de foto-colagem, por exemplo, criava um diferencial entre as edições, além desse recurso, foto-animações e fotorreportagens eram também marcas de Alvarez.

A trilha sonora é sempre um deleite ao espectador, pois a equipe do *Noticiero* utilizava uma variedade imensa de estilos²²⁵. As músicas cubanas, sempre presentes,

²²⁵ Muitas das trilhas sonoras de filmes cubanos foram compostas e executadas pelo Grupo de Experimentação Sonora do ICAIC, criado em 1969. Leo Brouwer, o músico mais renomado de Cuba e diretor do Grupo, compôs músicas para filmes de Santiago Alvarez, entretanto não conseguimos confirmação de que o grupo compôs para o *Noticiero* no período abarcado por esta dissertação. Sobre o Grupo de Experimentação Sonora, ver: VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical:*

oscilavam entre experimentação e canções tradicionais, transmitidas em composições instrumentais e nos diferentes estilos de música popular e caribenha. As canções estrangeiras geralmente eram utilizadas em *Noticieros* que tratavam de notícias internacionais, de canções norte-americanas a canções vietnamitas. A música norte-americana não foi excluída principalmente pelo diálogo entre a musicalidade cubana e estadunidense no que se refere ao *jazz*, bem como as músicas afro-americanas eram representativas nas críticas ao racismo²²⁶. Apesar das constantes críticas da ala comunista dogmática ao *Rock'n Roll*, músicas dos *Beatles* e *Pink Floyd* estão entre as trilhas sonoras. Utilizar músicas do *Pink Floyd* não chegava a ser um problema, devido à postura crítica da banda; quanto aos *Beatles*, apesar das tentativas de censura, a popularidade da banda não foi contida.

Alguns *Noticieros* se aproximaram muito dos documentários com maior experimentação artística, tanto que alguns dos mais famosos documentários cubanos, como *Now* e *Ciclón*, são desdobramentos de reportagens realizadas para o *Noticiero*.²²⁷ A edição de número 407, por exemplo, apresenta em seu enredo a oposição entre os momentos de seca e de chuva em Cuba. Para isso, mescla imagens de períodos de seca e de chuva, com tomadas de água escorrendo pelas ruas, de uma mulher correndo na tempestade e cenas do filme *Cantando na chuva*. Ao final, há uma animação fazendo alusão à chuva de primavera e destaca um ato em sede do Partido Comunista por razão da *Gran Siembra de Primavera* (Grande Plantio de Primavera). A linguagem artística se alia, por fim, à mensagem de chamada à produção e ao trabalho²²⁸.

experimentalismo e engajamento na música popular : Brasil e Cuba, 1967-1972. São Paulo: Humanitas, 2004.

²²⁶ Adiante analisaremos exemplo de crítica ao racismo norte-americano em um *Noticiero*.

²²⁷ LÓPEZ, Mario Naito (Coord.). *Coordenadas del cine cubano 2*. Cinemateca de Cuba. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005, p. 102.

²²⁸ Fica perceptível o caráter polissêmico dos *Noticieros*, com multiplicidade de recursos e mensagens, demonstrando que o cinema se vale do que Ismail Xavier chama de “pluralidade de canais”. XAVIER,

A flexibilidade das categorias permitiu que todas as sinopses encontrassem sua respectiva categoria. Por se tratar de uma análise geral, não foi uma escolha arbitrária alocá-las em grupos, mas caso se tratasse de uma análise em que as características individuais fossem ressaltadas, certamente encontraríamos problemas em agrupá-las em grandes temas. Realizada, então, a análise geral do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, passamos agora a um olhar mais pormenorizado percorrendo os 14 *Noticieros* selecionados, onde as categorias elencadas serão percebidas com maior nitidez e detalhe.

3.1.1- *Noticiero* número 88; 12/02/1962; direção: Alfredo Guevara;²²⁹ duração: 11’

As primeiras imagens após o letreiro de apresentação²³⁰ são de cubanos se manifestando nas ruas de Havana, marchando próximos ao Capitólio e chegando ao grande ato na Praça da Revolução, por motivo da II Assembleia Geral Nacional do Povo de Cuba, na qual se aprovou a II Declaração de Havana.²³¹ As imagens dialogam com a trilha sonora de um hino que diz: “*Por el triunfo del proletariado que lucha contra el capital/Adelante obreros socialistas.*” Participam do ato grande contingente populacional, bandeiras de Cuba estão espalhadas, bem como cartazes com mensagens

Ismail. O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em “São Bernardo”. *Literatura e Sociedade. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, n. 2, pp. 127, 1997.

²²⁹ Na abertura do *Noticiero*, a direção está em nome de Alfredo Guevara, mas na sinopse consta que a direção é de Santiago Alvarez. Possivelmente a direção foi de Santiago Alvarez, devido à explicação feita em nota anterior (nota 224, p. 109).

²³⁰ A grande maioria dos *Noticieros* inicia com o letreiro: *Noticiero ICAIC Latinoamericano presenta: Actualidades cubanas e internacionales*. Ao lado, há a imagem de um projetor e de uma luminária rústica, possivelmente, representando a luz, lucidez trazida pelo cinema e pela informação. Ao fundo, há a imagem de um mapa-múndi. Aparecem também os nomes do diretor e do narrador do *Noticiero*. No caso da edição de número 88, por ser de temática única há um título logo depois da apresentação: *II Declaración de La Habana*, geralmente as edições de temática única possuíam título.

²³¹ A I Declaração (02/09/1960) foi uma resposta à reunião da OEA, que emitira críticas a Cuba, mas ainda não se opunha a ela. A II Declaração (04/02/1962) também é uma resposta à outra reunião da OEA, entretanto, nesse momento, Cuba, já na condição de expulsa da Organização, contesta a reunião e reforça sua importância na luta pela liberdade e sua imagem de primeiro país a viver a Revolução socialista na América Latina.

como: “*Esta es nuestra respuesta a la farsa de la OEA.*” Nesse cartaz, por exemplo, há vários elementos visuais: a figura de uma pomba branca envolta por mãos que representam diferentes etnias, um globo representando o internacionalismo, uma imagem que se refere à OEA, os dizeres *Território libre*, possivelmente referindo-se a Cuba, e a bandeira da URSS, com a foice e o martelo, representando o comunismo.

Fidel Castro chega ao evento de braços dados com um grupo de pessoas, em sua maioria, militantes uniformizados. Logo atrás vem uma bandeira com a foto do guerrilheiro Camilo Cienfuegos. Ao longo da caminhada até a Praça da Revolução, um grande painel revela que todos os cubanos foram convocados para o ato. Ao lado dos dizeres da convocação há uma imagem comum aos murais comunistas, um homem forte com os punhos fechados e os braços representando força e apoio ao enunciado²³². O narrador diz que aquele momento era de resposta à agressão imperialista e ao encontro da OEA. Anuncia que a derrota do imperialismo norte-americano está indicada pela história, e isso leva os cubanos à realização de seu destino, revelando aí um olhar determinista da história. Logo, vemos um símbolo forte antiestadunidense, um caixão no meio da multidão com os dizeres: “*Cuba sí, yankis no.*”

Fidel Castro se prepara para subir ao púlpito, e o narrador o apresenta como o herdeiro legítimo do pensamento martiano, revelando o intento constante de relacionar o presente com um passado revolucionário e, assim, construir uma memória em comum. O presidente Oswaldo Dorticós aparece logo após Fidel, vemos também Che Guevara junto aos militantes que se encontram no púlpito e, embaixo, vemos a imensa multidão. Nos prédios ao redor, imagens de homens como Martí e Lenin compõem o cenário simbólico. O narrador sintetiza a fala do presidente Dorticós, e a imagem do ato é substituída por homens e mulheres caminhando em área rural e cantando “*Viva Cuba y*

²³² O estereótipo do homem forte foi muito comum na arte gráfica com inspiração no realismo socialista.

viva *Fidel*”. A partir da fala do narrador, relacionamos essa caminhada com o apoio do povo que chega à Havana e que juntamente a personalidades da América Latina se manifestam a favor de Cuba. A imagem retorna ao ato, e vemos bandeiras de Cuba e URSS juntas.

Há uma importante sequência que utiliza o recurso de montagem com maestria, primeiro vemos o povo aplaudindo e gritando o nome de Fidel, logo vemos o líder ao centro, e a câmera enfoca os rostos de alguns espectadores que o observam atentamente, os aplausos cessam e Castro inicia seu discurso. À medida que o discurso ia sendo pronunciado, as imagens se relacionavam à fala de Fidel, como no momento em que ele se refere aos povos do mundo e a câmera focaliza um homem de origem asiática oriental. O narrador sintetiza o discurso do líder, que se estende até a noite. Ao final, Fidel diz ao povo que quem estiver de acordo com a declaração levante a mão, e a grande massa se manifesta a favor. Como defende Jorge Fraga, o recurso de montagem utilizado no cinejornal cubano remete ao cinema político soviético:

nuestro Noticiero está enraizado en la tradición lingüística de la cinematografía soviética del periodo silente: el montaje típico de nuestros Noticieros es una derivación, sobre bases actuales, del ‘montaje de atracciones’²³³. Y esta forma de organizar las imágenes se caracteriza, en sus rasgos más generales, por la sucesión de motivos desiguales y opuestos, según asociaciones simbólicas en torno a un tema común y de acuerdo a una finalidad ideológica explícita.²³⁴

A montagem confere certa linearidade não simultânea ao acontecimento, fazendo com ele tenha coerência, mas que não seja enfadonho, visto que as imagens são

²³³ É necessário relativizar a fala de Fraga, pois o *Noticiero* se aproximou, por vezes, do recurso de “montagem de atrações”, entretanto, em muitos casos realizou montagem convencional, com simples associação de imagens.

²³⁴ FRAGA, Jorge. *El Noticiero ICAIC Latinoamericano: función política y lenguaje cinematográfico. Cine Cubano*, n. 71-72, 1972, p. 26

interpretativas do ato e não simplesmente sequenciais. A maneira como ela é concebida, conduz o espectador a uma visão de que o ato foi positivo e exitoso.²³⁵

3.1.2- *Noticiero* número 125; 29/10/1962; direção: Santiago Alvarez; duração: 10’

A imagem de uma arma, um disparo, um grito e o movimento da câmera compõem a primeira cena e sugere que uma pessoa foi alvo de um tiro. Em seguida, o espectador parece se tornar o alvo, quando o homem que supostamente realizou o disparo se encontra no meio da tela com a arma ainda apontada para frente. Aos poucos, ele se distancia e vemos somente o cenário sombrio, então escutamos, ao fundo, a voz de Hitler justificando em 1939 a invasão da Polônia. A imagem de Hitler surge na tela, e logo Fidel Castro analisa que a justificativa de que a Polônia havia atacado primeiro foi como pretexto para o início da Segunda Guerra Mundial. A relação estabelecida entre esse fato da década de 1930 com o contexto de 1962 é de que o fascismo internacional, encabeçado no momento pelos EUA, fazia com Cuba o que os nazistas fizeram com a Polônia; declararam que o país se constituía como um perigo para ocultar sua intenção de ofensiva direta.

Esse *Noticiero*, realizado em plena Crise dos Mísseis, possui tom denunciativo, crítico e ácido. À medida que Fidel Castro pronuncia seu discurso,²³⁶ imagens representam a agressão estadunidense aos países da América Latina. Logo, relaciona esses países a Cuba, defendendo que eles manifestaram apoio à ilha quando ela também foi agredida. Castro denuncia como farsa a chamada “Aliança para o progresso”, bem

²³⁵ A maioria dos *Noticieros* se encerra com o letreiro “FIN”, com o ano em que foi produzido (nesse caso, ano de 1962 – Ano da Planificação) e expondo que a produção é do ICAIC. Ao fundo, há o mapa-múndi, que também aparece na abertura. Nomear os anos é um marco importante para a cronologia comunista e principalmente estabelecia metas e incentivava a população, visto que se transformava em *slogan* recorrente.

²³⁶ Esse discurso foi transmitido pela televisão em 23 de outubro de 1962, por motivo do bloqueio naval imposto a Cuba pelos EUA.

como tece duras críticas às investidas dos EUA também no continente africano. O líder se exalta quando profere o que ele chama de “posições de princípio de Cuba”, diz que as intenções cubanas não são agressivas, mas deixa claro que não permitirão agressões diretas. De fato, o que está por trás de toda a fala de Fidel é a denúncia das atuações do imperialismo norte-americano e a defesa da soberania de Cuba.

Cenas expõem o momento de tensão e de alerta do povo cubano frente a um dos momentos mais críticos da Guerra Fria, quando o perigo de guerra nuclear era iminente. O *Noticiero* como um meio para atingir a população não só construiu uma imagem negativa do inimigo, mas valorizou os cidadãos cubanos que colaboravam naquele momento de variadas formas, seja como combatentes ou como trabalhadores que substituíam a mão de obra que estava ocupada com o alerta militar. A valorização impulsionava quem já estava inserido nessa organização, e possivelmente buscava reforços em um número cada vez maior de cubanos. Ao fim desse tema se observa uma cena que revela interação entre a câmera cinematográfica e o armamento posicionado na baía de Cuba para sua defesa, representação importante para o cinema político que defendia e expunha nas telas que o cinema deveria ser uma arma revolucionária.

A notícia seguinte mantém relação com a Crise dos Mísseis, mas se refere especificamente à visita do Secretário Geral Interino da ONU²³⁷ a Cuba, para dialogar sobre o bloqueio naval imposto pelos EUA. Há imagens da chegada do secretário, de seu encontro aparentemente amistoso com Fidel Castro e imagens de frota naval. O narrador expõe os cinco pontos definidos por Castro que estabeleceram condições do governo cubano para o governo norte-americano, entre elas fim do embargo econômico e entrega do território de Guantánamo. Ao final, vemos um símbolo importante ser

²³⁷ Há uma incompatibilidade entre a data que consta na sinopse (29/10/1962) e a data de chegada do secretário (30/10/1962). Talvez a primeira data se deva ao início de produção do *Noticiero*.

erigido, a bandeira de Cuba. Fica mais perceptível que o discurso naquele momento de tensão era principalmente nacionalista, anti-imperialista e revolucionário.

3.1.3- *Noticiero* número 142; 25/02/1963; direção: Santiago Alvarez; duração: 11'

Fidel Castro, em um pronunciamento descontraído, inicia essa edição do *Noticiero*. Sua fala se dirige aos membros do Partido Unido da Revolução Socialista (PURS), partido anterior à criação do Partido Comunista de Cuba, em 1965. A agressão dos EUA aos barcos pesqueiros cubanos é um dos temas tratados no encontro, que tem como cenário fotos de Lenin e Marx. Fidel enfatiza que a Revolução oferece, ao revolucionário, trabalho, sacrifício e luta; transmitindo, assim, um discurso de comprometimento aos cubanos.

O tema seguinte é anunciado com a imagem de uma grande indústria açucareira e com a narração sobre a produtividade da Província de Camaguey. Logo, vemos Che Guevara operando uma máquina cortadora de cana e ouvimos a mensagem da importância da incorporação de trabalhadores voluntários para o aumento da produção. Após as imagens do trabalho, há o desfrute da colheita, onde as pessoas, inclusive *El Che*, aproveitam a cana-de-açúcar. Essas imagens têm importante apelo, pois o exemplo de um líder carismático se dedicando ao trabalho voluntário se torna eficaz para motivar a colaboração da população.

A imagem se volta para as pernas de uma mulher que calça um sapato de salto alto e caminha por uma passarela. Trata-se de um concurso para escolha da *Estrella del Carnaval*. A trilha sonora é uma valsa, e as imagens acompanham o seu ritmo numa alternância entre as participantes e a plateia. Esse tema foge das notícias com mensagens políticas, trata-se de um fato de entretenimento. Entretanto, não deixa de existir uma referência às características nacionais, quando o narrador se refere às moças

criollas, bem como percebemos que se trata de um concurso que, de alguma forma, faz referência aos grupos civis organizados em Cuba, quando o narrador identifica a ganhadora como candidata do Sindicato Nacional de Trabalhadores Têxteis.

A notícia seguinte anuncia a abertura de Congresso Médico, que contava com a participação de convidados da Europa e da América Latina. As imagens do congresso apresentam o pronunciamento de Osvaldo Dorticós e a plateia, principalmente os estrangeiros, que necessitavam de tradução simultânea. Realizar um congresso desse tipo em Cuba não envolvia somente a discussão científica, o narrador anuncia que era lugar de denúncia do “estado de miséria e insalubridade” dos povos da América Latina, e o presidente Dorticós aproveita o momento para propagandear os feitos da Revolução na área da saúde pública. Precisamente após a fala do presidente, há um corte direto para a plateia, que aplaude, servindo como recurso de montagem para representar a ovação para os feitos da Revolução. A ocasião também é propícia para a exposição dos avanços tecnológicos na área médica, nessa parte do *Noticiero* é acrescido áudio de um aparelho médico para complementar o enunciado. De certa forma, essa notícia confirma a importância da ciência num país socialista.

A música muda completamente, e em seu ritmo caribenho e alegre sombras no chão são filmadas, entretanto tratava-se do enterro do popular cantor cubano Benny Moré. Essa notícia representa bem a capacidade de experimentação e inovação da equipe do *Noticiero*, pois noticia um momento fúnebre com alternância de cenas do cantor em apresentações contagiantes e de pessoas emocionadas em seu enterro, sempre acompanhado de trilha sonora com a voz do cantor. Santiago Alvarez comenta que, nesse *Noticiero*, usou a música “*con una intención narrativa y de montaje que nunca*

antes había hecho”.²³⁸ Esse *Noticiero* rompe com o estilo tradicional dos cinejornais, inclusive com a narrativa tradicional também usada em edições do *Noticiero*, não havendo nessa notícia os comentários do narrador e uma exposição simples.

3.1.4- *Noticiero* número 181; 25/11/1963; direção: Santiago Alvarez; duração: 11’

O *Noticiero* inicia-se com imagens do ato em comemoração aos 74 anos de independência do Brasil. A câmera capta as pessoas presentes no ato, alternando entre imagens dos pronunciamentos e a plateia. O embaixador do Brasil em Cuba, Luiz Bastian Pinto, é ouvido e aplaudido ao som de trilha sonora que reproduz a apresentação realizada no ato por artista cubano que se apresentava em português. Após a sequência do ato comemorativo, seguem imagens do Brasil, principalmente do Rio de Janeiro, ao som da canção que continua e se referia ao estado da Bahia.²³⁹ Logo, a imagem é do presidente do Brasil João Goulart. Em *off*, o narrador vincula a temática do ato comemorativo com a imagem do presidente, dizendo que coincidentemente com a comemoração em Cuba, o presidente declarara que a dívida externa do Brasil era de US\$3.800.000,00, devido à desvalorização dos preços dos produtos brasileiros no exterior.

Analisando essas primeiras cenas, o caráter noticioso é o elemento principal, não há um tom denunciativo ou uma mensagem política explícita. Entretanto, observando-se as entrelinhas, uma das interpretações possíveis é a percepção de que há conexão entre o ato de independência do Brasil e sua situação de dependência do mercado internacional. As belas imagens do Brasil apresentam uma nação amiga, bem como exibe imagens de um presidente supostamente “amigo” dos comunistas.

²³⁸ ALVAREZ, Santiago In: PARANAGUÁ, Paulo Antônio (Org.). *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 159.

²³⁹ A canção é *Faixa de cetim*, de Ary Barroso.

O tema seguinte desenvolvido no *Noticiero* continua a tratar da América Latina. A trilha sonora é o principal indício de que o tema é outro, pois não há uma pausa entre uma imagem e outra, então a música é necessária para que se reconheça a mudança. A primeira imagem é do encerramento da Semana de Solidariedade com a Heroica Luta do Povo Venezuelano. Entre os pronunciamentos, destaca-se a fala sobre a luta do povo da Venezuela contra o então presidente Rómulo Betancourt.²⁴⁰ Imagens das manifestações populares são apresentadas, principalmente os atos de violência e repressão do governo contra o povo, com destaque para o forte apelo de uma imagem com criança ensanguentada, possivelmente representando a violência contra inocentes.

A utilização de fotomontagem é um recurso importante, principalmente quando as imagens apresentam um discurso sequencial ou quando uma única imagem sintetiza um discurso anterior, como na foto de uma passeata em que um homem ao centro segura uma faixa com os dizeres: “*Betancourt: el pueblo te trajo del exilio ... ahorra tu eres su asesino.*” Após a sequência de fotomontagem, a imagem retorna ao ato em Cuba e finaliza com a fala de que a luta da Venezuela é a luta de Cuba, da América, e que a Venezuela também vencerá (fazendo referência à fala comum em Cuba: “venceremos!”). Cabe ressaltar que Cuba apoiou ações guerrilheiras na Venezuela e o presidente Betancourt, por sua vez, apoiou sanções contra Cuba na Organização dos Estados Americanos e se opôs ao Partido Comunista da Venezuela. Então, fazia muito sentido para um cinejornal estatal cubano impor críticas contra o governo de Betancourt.

²⁴⁰ Rómulo Betancourt foi um dos fundadores do Partido Ação Democrática, atuando contra a ditadura na Venezuela na década de 1940 e realizando o golpe civil-militar contra ela, em 1945. Presidiu, até 1948, a junta que governava o país, passou por exílios e retorna ao poder em um segundo mandato de 1959 a 1964. Entretanto, em seu segundo mandato, parte da população se opõe ao seu governo, por algumas ações como a não defesa dos interesses nacionais quando estreita relações com os EUA. Essa oposição foi fortemente reprimida por seu governo.

O tema seguinte a ser abordado também versa sobre a América Latina. A notícia, com duração de 40 segundos, é de que o governo argentino decretara a anulação de contrato com empresas petrolíferas estrangeiras. Enquanto noticia há imagens da Argentina e do povo sendo reprimido com gás lacrimogêneo, com o narrador dizendo que isso se deve ao fato de que o povo manifesta seu repúdio contra os interesses norteamericanos no país.

Por fim, o *Noticiero* dedica 6 minutos e 20 segundos para noticiar dois fatos cubanos. O primeiro é a aprovação do projeto de lei para o serviço militar obrigatório. A notícia inicia-se com trilha sonora constituída por um hino, remetendo ao militarismo, enquanto a imagem é de pessoas com as mãos levantadas buscando a representação de manifestação de apoio ao projeto de lei. Raul Castro se posiciona sobre o projeto de lei, e o narrador do *Noticiero* resume a sua fala: Raul defendeu que, nos três anos de serviço militar obrigatório, os jovens teriam contado com os conhecimentos técnicos e científicos mais avançados e que eles sairiam do serviço militar como técnicos em eletrônica, eletro-motriz, comunicação e outras áreas da indústria moderna. Esse projeto era extremamente vantajoso para o governo, pois formava novos profissionais com ideologia e comprometimento militar para o Estado socialista. Enquanto o fato era noticiado, imagens de indústria moderna e música com tom futurista compunham o enunciado.

O último fato noticiado sobre Cuba se refere ao encontro de Fidel com grupo de pessoas ligadas ao governo cubano, para denunciar a trama anticubana e antissoviética dos EUA, motivada pelo assassinato do presidente Kennedy. No encontro, Castro pedia explicações sobre as acusações contra Cuba e URSS. Nesse momento, mesclaram-se imagens do encontro, de Kennedy e de seu verdadeiro assassino. A imagem é transferida para Fidel se preparando para um pronunciamento, o áudio do *Noticiero*

emudece, as pessoas ficam compenetradas esperando a fala do líder, e ele inicia dizendo que sempre aproveita o acontecimento de um fato importante nacional ou internacional para falar com o povo sobre os posicionamentos do governo e do partido. Fidel tece alguns comentários conspirativos sobre a morte do presidente norte-americano, mas sintetiza dizendo que esse fato pode trazer muitas consequências. Ele revela que a sua preocupação não é somente com os cubanos, mas com a humanidade, o que o faz sair de forma positiva de um acontecimento negativo, demonstrando ideias coletivistas, internacionalistas e humanitárias. Finaliza dizendo que os inimigos devem saber que os cubanos sempre vão cumprir a consigna: “Pátria ou morte, venceremos!”

3.1.5- *Noticiero* número 258; 17/05/1965; direção: Santiago Alvarez; duração: 10’

O *Noticiero* inicia com um *close* no penteado de uma mulher. Tratava-se de uma exibição de penteados para o Festival Mundial da Juventude e dos Estudantes. A notícia tem duração de 1 minuto e 13 segundos e possui somente um caráter de curiosidade. A notícia seguinte é o anúncio da chegada de cineastas e atores chineses em Cuba para a I Semana de Cinema Chinês. As imagens são de sua chegada ao aeroporto e de sua recepção. O destaque é dado aos rostos chineses e aos nomes dos visitantes, a fim de gerar um reconhecimento entre os espectadores.

A terceira notícia, a princípio, parece ser continuação da anterior, pois trata-se de fato também relacionado a chineses e não há um corte abrupto para diferenciar as imagens. Mas se trata de noticiar a chegada de jornalistas e trabalhadores chineses a Pequim, depois de detidos no Brasil. O narrador diz que eles sofreram torturas e foram perseguidos por mais de um ano pelos “gorilas” brasileiros, terminologia que se refere

aos militares, muito utilizada entre os comunistas no intuito de ridicularizá-los.²⁴¹ O *Noticiário* não aprofunda o assunto²⁴², somente anuncia o fato e apresenta imagens da chegada dos chineses. Eles foram recebidos por grande número de pessoas, que se emocionavam e comemoravam o momento. Havia também grande número de jornalistas e também, segundo o narrador, o Vice-Primeiro-Ministro da China e representantes de 30 países. Esse fato é importante para a reflexão sobre as relações internacionais entre um país que passava por uma ditadura militar como o Brasil e um país de regime socialista como a China e sobre o modo como Cuba se posicionava diante disso.

O *Noticiário* dedica a maior parte de sua duração à última notícia (7 minutos e 9 segundos), que se inicia com imagens de um jornal televisivo de Londres noticiando sobre Santo Domingo. O narrador conecta a primeira imagem com as seguintes, dizendo que a intervenção estadunidense na República Dominicana vem causando indignação ao mundo. Há uma sequência que utiliza imagens documentais e recurso de fotos ritmadas com a trilha sonora, os quais convergem para o discurso da repressão militar dos EUA ao povo dominicano, que assiste suas ruas serem tomadas por tanques de guerra. Em *off* é denunciado que a OEA encobriu o fato, mas México, Uruguai e Chile repudiaram a situação, mais uma vez fazendo conexão com a ideia de que o mundo se indigna com as ações ianques. A trilha sonora causa tensão, a imagem do presidente Lyndon Johnson em plano próximo ao espectador parece ter o interesse de criar certo repúdio, visto que enquanto sua imagem está na tela o narrador delata que a justificativa de que estão salvando vidas é um pretexto hipócrita para justificar o “genocídio” do povo

²⁴¹ Sobre o uso da figura do gorila pela esquerda, ver: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A figura caricatural do gorila nos discursos da esquerda. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 195-212, jul.-dez. 2007.

²⁴² Para conhecer melhor os motivos e a repercussão do caso, ver: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O Perigo é Vermelho e vem de Fora: O Brasil e a URSS. *Locus: revista de história*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 227-246, 2007.

dominicano. Logo, há um corte para a entrada de imagem de nazistas marchando com bandeiras que levam a suástica. Há uma cena importante, composta novamente pelo uso de fotografias: a equipe do *Noticiero* criou movimento em uma foto de soldado empunhando uma arma, com o movimento de que ele está atirando. O áudio é de um tiro, e na sequência há uma foto de uma pessoa morta como se tivesse sido atingida pelo soldado. Logo, a imagem retorna para o presidente Johnson, conectando-o à imagem seguinte: o presidente se refere a alguma conspiração comunista, mas a sua fala é cortada.

Até esse momento, não havia sido feita nenhuma menção sobre a posição cubana frente ao fato, mas o delegado de Cuba na ONU, aproveitando fala no Conselho de Segurança convocado pela URSS, denuncia a ação militar norte-americana e exige a retirada de suas tropas. O narrador anuncia que foi determinado, então, o envio de um representante para averiguar a situação, o que, de certa forma, conduz o espectador a perceber a intervenção cubana na ONU como colaboradora de forma decisiva para a averiguação. Ao fim, cenas de comoção compõem a crítica proposta, entre elas, homens e crianças feridas demonstram que a intervenção norte-americana tem atingido diretamente os civis.

3.1.6- *Noticiero* número 275; 13/09/1965; direção: Santiago Alvarez; duração: 10’

Pessoas se despedindo anunciam a ida de estudantes ao campo para realizarem colheita de café. Trata-se de uma questão importante em Cuba: fomentar a participação de alunos bolsistas no trabalho voluntário²⁴³, o que, além de ser um grande auxílio para o aumento da produção, incentivava a relação entre o trabalhador intelectual e o

²⁴³ Esse tipo de trabalho voluntário também era uma tradição soviética, com destaque para os chamados “sábados comunistas” ou “sábados vermelhos”.

trabalhador braçal, algo bastante difundido pelo governo, pois para ele os homens deveriam ser homens de ideias e de ação. Incentivava também a recusa ao individualismo, visto que o estudante deveria reconhecer a importância de sua bolsa de estudos e retribuir isso de alguma forma à sociedade. A notícia detalha as escolas de onde os alunos eram provenientes, como a Escola “Carlos Marx”, apresenta imagens da pausa para a refeição coletiva e do preparo dos ônibus e trens para levá-los ao campo. É perceptível a importância de propagar esse acontecimento quando a câmera do *Noticiero* capta o uso de holofotes para iluminar e filmar a quantidade de pessoas envolvidas nessa empreitada.

A segunda notícia é outra propaganda dos feitos da Revolução, pois relata o aumento de número de matrículas para o primário. A notícia dura apenas 31 segundos e apresenta imagens de pais e crianças realizando a matrícula. A educação é conhecidamente um campo para o qual foram destinados muitos esforços em Cuba, sendo muitas as edições do *Noticiero* que expuseram as realizações da Revolução nessa área. A cultura política comunista valoriza a educação como um campo importante para a formação do cidadão revolucionário, a sua formação envolve a obtenção de conhecimentos especializados ou gerais e a transmissão de valores relacionados ao marxismo-leninismo, ambos úteis ao desenvolvimento do regime socialista e à chegada ao comunismo.

A terceira notícia inicia-se com imagem do jornalista comunista Julius Fucik²⁴⁴ ao lado de uma suástica, remetendo ao seu assassinato por nazistas em 1943. A reportagem, comemorando o Dia Internacional de Solidariedade ao Jornalista que se realiza na data de assassinato de Fucik, informa que Cuba concederá o prêmio de

²⁴⁴ Um texto de Fucik, “Reportagem ao pé da forca”, foi bastante lido entre os comunistas, ver: FUCIK, Julius; ALLEG, Henri; SERGE, Victor. *A hora obscura: testemunhos da repressão política*. São Paulo: Expressão popular, 2001.

radiodifusão à rádio *Santo Domingo Libre* que, apesar da situação da República Dominicana após a intervenção dos EUA, denunciava as ações imperialistas e se manteve funcionando. O áudio é uma transmissão da rádio entremeada de ruídos de aviões e bombardeios, remetendo aos constantes ataques norte-americanos ao país. As imagens são construídas com a mesma intenção.

A reportagem seguinte retrata o lazer de cortadores de cana que ganharam como prêmio férias na praia de Varadero. As imagens mostram as suas diversões e atividades coletivas, como arco e flecha na praia, crianças brincando em carrinhos, levantamento de peso e pingue-pongue. Mas o narrador destaca que a grande diversão foi o espetáculo *Coppélia*, interpretado pelo Ballet Nacional e a sua bailarina mais conhecida Alicia Alonso, muito destacada pelo governo, fato comum também na URSS. Propagar a viagem dos *macheteros* era importante para motivar o trabalho, pois posteriormente ele seria recompensado.

As férias foram interrompidas pela passagem do ciclone Betsy e o *Noticiero* aproveita para fazer conexão da matéria anterior com a reportagem sobre esse ciclone. Ela inicia com áudio que reproduz o som de um vento forte, as primeiras imagens são de evacuação das pessoas que se encontravam em área de risco e logo se intensificam representando a evolução do ciclone. O mar se torna revoltoso e o áudio reproduz seu som. O *Noticiero* busca representar o caos natural e o seu contraponto: o controle e a organização de grupos civis auxiliados pelo Partido Comunista. A equipe de Santiago Alvarez filmou próximo aos acontecimentos, conferindo proximidade entre o espectador e o ocorrido. O documentário finaliza com imagens que apresentam o discurso de que não havia perigo intenso.

3.1.7- *Noticiero* número 292; 24/01/1966; direção: Santiago Alvarez; duração: 11'

O acordo entre Índia e Paquistão é o tema da primeira reportagem desse *Noticiero*. Ela é conduzida indicando que o acordo foi mediado pela URSS e que os EUA, ao contrário, reavivava o conflito. Construindo o discurso positivo a favor da política comunista e um discurso negativo contra o inimigo capitalista. A reportagem destaca também que, logo após o acordo, o Primeiro-Ministro indiano faleceu e foi substituído por Indira Gandhi, segunda mulher a ocupar o cargo de Primeira-Ministra.

A cena seguinte é um primeiro plano das mãos do pintor Wifredo Lam realizando seu trabalho artístico. A trilha sonora remete ao oriente, origem paterna do pintor cubano. Após varias tomadas de seu trabalho, temos um plano geral com o painel realizado por ele. Lam utilizava elementos surrealistas, cubistas e afro-cubanos. Em reconhecimento à sua arte foi inaugurada uma sala no Museu Nacional para exposição permanente de seus trabalhos. Na cerimônia de abertura da exposição, a câmera mais uma vez focaliza suas mãos.

Em continuação, vemos a mão de uma criança desenhando, trata-se de um evento em que 1.400 crianças desenhavam um mural em frente ao Capitólio. Nele, vemos imagens diversas construídas pelas crianças, algumas remetem à Ásia, outras à cana-de-açúcar. A iniciativa partiu da publicação humorística semanal *Palante* e da *Unión de Jovenes Comunistas* (UJC). A equipe do *Noticiero* utiliza recurso de câmera alta para apreender os acontecimentos de cima para baixo e conseguir filmar melhor as muitas crianças. O interesse era incentivar a vocação artística infantil em diferentes meios, nesse caso a rua foi a tela para as crianças.

Há uma pausa entre as reportagens, para uma animação que trazia a mensagem “*Mas azucar por caña*,” possivelmente com a intenção de incutir a ideia de aumento de

produção. Após, vemos Santiago Alvarez entrevistar a atriz Josephine Baker,²⁴⁵ que se apresentava no teatro Amadeo Roldán em Cuba. A atriz diz que iria se apresentar em acampamento militar e que iria conhecer o interior de Cuba, mostra-se simpática e se diz contente em voltar a Havana. O *Noticiero* não se preocupa muito em traduzir a fala da atriz, preocupa-se mais em captar imagens de seu rosto, de seu semblante. Há imagens também da atuação da atriz no teatro. Ao final, a animação anterior aparece novamente na tela.

A última reportagem acompanha Fidel Castro em viagem a Escambray, onde ele caminha pelas montanhas da região cubana, juntamente com delegados da Conferência Tricontinental.²⁴⁶ A câmera acompanha a caminhada e registra as pessoas ao redor de Fidel observando atentas a sua fala e registra também uma conversa entre o líder e um jornalista da República Árabe Unida. Em seguida, há uma sequência do encontro à noite com ato artístico apresentado por estudantes para os delegados da Tricontinental. No momento da apresentação, a câmera oscila entre o espetáculo teatral e musical e a plateia formada por pessoas de etnias diversas, enfocando os rostos de origem africana e árabe. Ao final, com a trilha sonora monumental do evento, o letreiro com o ano (1966, *año de la solidaridad*) e o mapa-múndi ao fundo, reforça a idéia de solidariedade entre os diferentes povos.

3.1.8- *Noticiero* número 323; 29/08/1966; direção: Santiago Alvarez; duração: 10'

²⁴⁵ Josephine Baker nasceu nos Estados Unidos, mas se naturalizou francesa, tornou-se muito conhecida, foi cantora e dançarina. Seu nome também esteve ligado a movimentos como a Resistência francesa, movimento contra o racismo, e sua figura foi vista como simpática ao comunismo.

²⁴⁶ Essa conferência foi realizada em janeiro de 1966, em Cuba, e contou com a participação de representantes de países africanos, asiáticos e latino-americanos. A intenção era estabelecer o diálogo entre a esquerda desses países (principalmente comunistas e nacionalistas radicais) para refletir sobre as lutas de libertação nacional e contra o imperialismo. No evento, foi criada a Organização de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina (OSPAAAL).

A reportagem inicial é um tanto quanto poética, as imagens são de uma bela praia, a música transmite romantismo, e o narrador faz observações pausadas a partir das cenas. O interesse da reportagem parece que é oferecer um momento de beleza ao espectador, pois não há referência de que praia se trata, nem há uma mensagem direta. Entretanto, na sinopse do *Noticiero* consta que se trata de imagens de uma praia da Romênia banhada pelo Mar Negro.

A segunda reportagem é informativa sobre o evento esportivo *IV Juegos Deportivos de Escolares Nacionales*. Ela inicia com um homem hasteando uma bandeira com símbolos que representam o evento: a tocha, um livro e um homem praticando corrida. Em seguida, há a exibição da tocha, a marcha dos 3.752 estudantes participantes e a fala do Ministro de Educação José Llanusa. Sua fala transmite um discurso de que a superação individual deve ser entendida como um triunfo da educação, da Revolução e do povo cubano. As imagens apresentam a diversidade de atividades praticadas, entre elas o jogo de xadrez, muito incentivado em Cuba por desenvolver habilidade e raciocínio. A notícia é toda apresentada por uma trilha sonora instrumental, que transita entre ritmos latinos e *jazz*, não obstante o início tenha sido acompanhado por um instrumental que remete ao evento esportivo. Raul Castro comparece ao evento, e crianças são filmadas ao redor dele. No momento da entrega de medalhas, a câmera capta os rostos dos estudantes olhando para ela, e o narrador diz que aqueles serão os continuadores da delegação esportiva cubana nos próximos Jogos Centro-Americanos.

O esporte para a cultura política comunista possui lugar destacado. O discurso de que o esporte beneficia o corpo e a mente, transmite valores como superação e disciplina, proporcionando entretenimento de forma “saudável” justificou os investimentos dos estados socialistas em políticas públicas para o âmbito dos esportes.

A monumentalização do corpo e a visibilidade da vitória eram importantes para a imponência da cultura política comunista para seus opositores e para o mundo. Em Cuba, o esporte foi incentivado através de muitos meios e para diferentes faixas etárias,²⁴⁷ mas esteve muito atrelado à educação, pela facilidade de unir a realização das duas atividades nas escolas e por ambas possuírem potencial para desenvolver o Homem Novo cubano.

A terceira reportagem noticia a realização do *XII Congreso de la Central de Trabajadores de Cuba Revolucionaria*. A câmera do *Noticiero* capta rostos na plateia observando a fala de Miguel Martín, presidente da comissão organizadora e membro do Comitê Central do PCC. O narrador diz que nesse congresso foi cumprido o princípio de que as massas elegem os melhores, possivelmente referindo-se aos representantes sindicais que lá se encontravam. Mais uma vez pensando no aumento da produção, o narrador diz que foi estabelecido que à atividade agropecuária deveriam ser destinados os maiores esforços do movimento sindical. Revelando uma pequena falha entre a narração e o fato filmado, há algumas tomadas que revelam mensagem disposta no cenário do congresso de que o maior esforço deveria ser para a agricultura, e não para a agropecuária, como anteriormente o narrador havia anunciado.

Em seguida, o *Noticiero* tem momento musical. O músico cubano Carlos Puebla acompanhado de outros músicos apresenta a divertida e crítica canção que estabelece oposição entre ianques e vietnamitas.²⁴⁸ O ritmo é divertido e caribenho, a letra tem um toque de ingenuidade, mas a mensagem é política. A montagem realizada por Santiago

²⁴⁷ CASTRO, Claudia Gomes de. *Imagens da Revolução Cubana: os cartazes de propaganda política do Estado socialista (1960-1986)*. 155 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte, 2006. p. 105.

²⁴⁸ Parte da letra é: “*Los yanquis son grandulones/parecidos a gigantes/algunos como elefantes/pero no tienen corazones/Los Vietnamitas son pequenitos/son pequenitos si/pero con muchos corazones/asi gigantes asì, asi gigantes asì./Los yanquis tienen cañones/y los tienen por millares/y Academias militares/pero no tienen corazones/Los Vietnamitas son pequenitos/son pequenitos si/pero con muchos corazones/asi gigantes asì, asi gigantes asì*”.

Alvarez aproxima-se do atual videoclipe musical, alternando imagens dos músicos com imagens da temática a que se refere a canção.

A última reportagem continua na temática “EUA e Vietnã”. Ela se inicia com uma frase de impacto: “Cada dia aumenta os jovens norte-americanos que se negam a ser carne de canhão.” As imagens são de pessoas protestando contra guerra do Vietnã; o narrador estabelece relação entre a repressão desses movimentos e a repressão racista. São imagens documentais duras de agressões físicas de policiais contra manifestantes. Elas não possuem boa qualidade, o que permite questionar se se trata de filmagens amadoras e conturbadas do momento, se houve intenção de Santiago Alvarez em criar esse efeito ou se a conservação do *Noticiero* é que está prejudicada.

3.1.9- *Noticiero* número 408; 21/05/1968; direção: Santiago Alvarez; duração: 16’

Esse *Noticiero* não se inicia com o formato habitual, a voz do narrador rapidamente se refere à morte de José Martí enquanto uma casa é mostrada. A filmagem da casa desenvolve uma narrativa que conduz o espectador a adentrar em cada cômodo como se a câmera fosse o seu olho; os ângulos são realizados com a intenção de que, lentamente, possamos conhecer o lugar (como no momento em que a câmera capta o movimento de abertura de um portão) e ao mesmo tempo ouvir, ao fundo, o discurso de Fidel Castro. No discurso, ele fala de José Martí e de sua morte, então percebemos que não se trata somente de uma casa, há também imagens de um presídio. Há uma placa indicando que ali foi o lugar onde Martí sofreu os trabalhos forçados como preso político e que o lugar era conservado em sua memória. Fidel se refere ao discurso independentista de Martí e à luta pela liberdade na América. No final, as imagens documentais são substituídas por uma cena ficcional que simula a morte de Martí.

Logo, entra o letreiro de abertura do *Noticiero* com imagem de Santiago Alvarez e Ho Chi Minh²⁴⁹. Finalizada a abertura, a imagem é de um avião em pleno voo e o áudio correspondente. A imagem se volta para baixo e vemos homens com armamento pesado atirando para o alto como se fossem abater o avião. Então, a imagem retorna ao ar e vemos o avião ser destruído. A imagem seguinte explica a cena anterior: um painel com os dizeres “*Fuerza del pueblo fuerza invencible – Aviones derribados hasta hoy 2921*”. O painel era um meio para expor a quantidade de aviões estrangeiros abatidos no Vietnã, os números eram móveis para que fossem sempre atualizados. Não há nenhuma menção de que se tratava de aviões abatidos no Vietnã, somente indícios, como a música que se refere a Ho Chi Minh. Entretanto, a sinopse do *Noticiero* confirma que trata-se do Vietnã.

As reportagens se misturam, não há algo que indique a passagem de uma à outra. A trilha sonora continua a mesma. A reportagem seguinte noticia sobre os trabalhos realizados no *Cordón de La Habana*, região localizada próximo à capital e que em 1968 foi destinada para plantação de café. O governo, dentro do plano de *Ofensiva Revolucionaria*, incentivando o aumento da produção, chamou os cubanos a semearem sobre a terra dessa região, que tradicionalmente não era cafeeira, a fim de aumentar a produção de café. Há imagens de homens de origem oriental²⁵⁰ trabalhando na plantação e de máquinas no cultivo da terra. São filmados os *Puestos de Mando* coordenados por vários organismos do governo para os trabalhos de plantio, como ICAIC, MINREX e MINCIN. O que demonstra o envolvimento de diversos organismos nesse plano, os quais inclusive não tinham relação alguma com a agricultura. O

²⁴⁹ Na foto aparece também um homem que acompanhou a equipe de Santiago Alvarez na viagem ao Vietnã, mas não foi identificado durante o *Noticiero*, ele está vestido com o uniforme verde tradicional cubano.

²⁵⁰ Mais uma vez não há referência no *Noticiero* de quem são as pessoas filmadas, entretanto, na sinopse consta que o embaixador da Coreia, Ngo Mao, juntamente com o comandante Jesús Montané, realizava trabalhos no *Cordón*.

estímulo ao envolvimento é exposto quando vemos a imagem de um painel com a foto de Che Guevara e o dizeres de que a agricultura é para o revolucionário o mesmo que a montanha para o guerrilheiro. Evocando, assim, a imagem do exemplo de revolucionário dedicado e construindo o discurso de associação entre ser revolucionário e trabalhar com a terra, discurso interligado ao combate e à luta, tal qual na guerrilha.

A perspectiva muda completamente quando se transfere da imagem de uma mulher semeando para o *close* das mãos de um homem que segura um cigarro. A trilha sonora dá alguns indícios, a música se refere ao Vietnã, então, a câmera sobe para o rosto desse homem e identificamos Ho Chi Minh. O narrador inicia sua fala sobre o Presidente da República Democrática do Vietnã. Santiago Alvarez, que entrevistava o líder vietnamita naquela situação, segura a sua mão. A música cessa e escutamos a voz de Ho Chi Minh, em seguida as imagens passam a ser em locação externa; ele e Alvarez caminham com outras pessoas, entre elas uma tradutora. A fala do líder vietnamita não é traduzida de maneira formal e completa, prevalece o caráter informal da conversa, com destaque para alguns momentos como o que Ho Chi Minh repete o termo revolucionário cubano: “Venceremos”; ou quando parece dizer que tem intenção de visitar Cuba. Essa entrevista expressa a importância destinada ao Vietnã como uma expressão de luta revolucionária e exitosa contra o imperialismo norte-americano. Expressa a importância do internacionalismo e da luta nos países de “Terceiro Mundo” para Cuba, além da intenção de aproximar os cubanos que assistiam ao *Noticiero* de uma realidade não tão distante.

Em dado momento, a câmera enfoca os pés de Ho Chi Minh caminhando devagar de chinelos, demonstrando a simplicidade e a fragilidade de um homem idoso, talvez criando uma afeição entre o espectador e o líder. Anos depois, Iván Nápoles, o homem que captou essas imagens, reflete sobre essa cena e diz simplesmente que se

impressionou com um presidente de chinelos. Nesse depoimento, presente no documentário *Memória cubana*,²⁵¹ uma voz em *off* diz que acredita que Iván Nápoles entrou para a história do cinema cubano e mundial com esse plano.

3.1.10- Noticiero número 421; 19/08/1968; direção: Santiago Alvarez; duração: 8'

O *Noticiero* inicia-se com o som de uma sirene. Depois, escutamos o som de tambores, vemos negros se manifestando nas ruas com punhos erguidos e caracterizados com vestimentas e acessórios que remetem à sua origem africana. Essa edição do *Noticiero* dedica-se inteiramente à questão racial nos EUA. O assunto é conduzido como um problema da discriminação contra negros, um problema que deve ser de todos, tanto que não expõe somente o abuso contra o negro, mas sim contra todos os que perturbem o que os EUA entendem por ordem. Santiago Alvarez faz uso da sátira, muito utilizada pelo *Nuevo Cine Latinoamericano*, para atacar o uso de armas inibidoras de motins negros. Outro recurso característico de Alvarez expresso nessa edição do *Noticiero* é o uso de *close* em fotografias. Ele enfoca algum ângulo de uma fotografia para que o espectador a veja por diferentes pontos de vistas.

Não obstante as questões raciais em Cuba não estivessem todas resolvidas, falar da questão racial nos EUA era uma forma de atingir um ponto extremamente frágil da cultura norte-americana. Entretanto, quando o *Noticiero* transmite um discurso que faz refletir sobre o racismo não é somente a imagem do inimigo que ele atinge, mas também pode fazer com que os espectadores cubanos pensem sobre suas próprias questões raciais. Refletindo sobre esse assunto, Mariana Villaza percebe que

²⁵¹ *Memória cubana*. Direção: Alice de Andrade; imagens: Iván Nápoles; produção: Mécanos Produções, Filmes do Serro, ICAIC, 68'. Brasil/Cuba/França, 2010.

os movimentos anti-racistas, nos Estados Unidos, influenciavam os negros cubanos a discutirem sua situação na Ilha, a despeito dos diagnósticos oficiais de que a Revolução havia solucionado esse tipo de problema, ou que em breve o solucionaria completamente, promovendo a igualdade de direitos e oportunidades a todos.²⁵²

Alvarez utiliza os símbolos mais fortes do movimento negro: Malcom X, Martin Luther King, Panteras Negras e canções afro-americanas.²⁵³ Utiliza recurso de colagem de jornais denunciando as agressões da polícia contra os negros. Um discurso extremamente representativo desse *Noticiero* é a negação de se apegar somente à rebelião, mas deve-se caminhar para a Revolução. Em certos momentos, como na fala do narrador de que Luther King defendia a luta pacífica e em contrapartida foi assassinado, parece transmitir o discurso da necessidade de se pegar em armas para combater o inimigo, visto que este está muito bem armado. Outro discurso importante é a ideia de unir dois males, racismo e capitalismo, e defini-los como alvos.

3.1.11- *Noticiero* número 469; 06/10/1969; direção: Santiago Alvarez; duração: 9'

Esse *Noticiero* dedica-se a apresentar e avaliar a situação do Brasil em 1969 em meio à ditadura militar. As primeiras imagens não têm a pretensão de construir uma representação política, são simplesmente imagens do Brasil. As imagens representativas se iniciam quando são mostrados os “gorilas” que estão no poder. O narrador compara a situação do Brasil com a de Cuba antes de 1959, indicando potencial revolucionário perante as condições repressoras.

²⁵² VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, São Paulo, 2006, p. 180.

²⁵³ Entre elas, cabe destacar *Sinnerman* ou *Sinner Man*, canção imortalizada na voz de Nina Simone e regravaada inúmeras vezes em gospel, jazz, folk, reggae, entre outros. Canção tradicional norte-americana, sem autoria certa, associada às músicas afro-americana e religiosa.

Imagens de militares são interrompidas por recortes de jornais que denunciavam o assassinato de estudante e relatam a multidão que compareceu ao velório. A música, ao fundo, é *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, símbolo da canção de protesto brasileira. Ao som dessa trilha sonora, aparece o letreiro de abertura do *Noticiero*. Outro acontecimento da ditadura é citado: ataque em quartel de São Paulo em junho de 1968. A música também é outra: *É proibido proibir*, de Caetano Veloso. O narrador anuncia que pela primeira vez aquelas canções de protesto são escutadas em Cuba.

Recortes de jornais, fotos e imagens documentais compõem o *Noticiero*. Faixas de “Abaixo a ditadura assassina” e jovens protestando marcam o seu conteúdo. As imagens constroem um discurso de apoio à causa brasileira antiditadura. O discurso de denúncia ao apoio dos EUA às ditaduras latino-americanas também está presente, por exemplo, quando a câmera capta uma faixa que diz que os ianques mataram um brasileiro. Em pertinência a esse discurso, o *Noticiero* relata a chegada ao México de 15 revolucionários que eram presos políticos e foram soltos como condição do sequestro do embaixador norte-americano no Brasil. A operação considerada, no discurso cubano, como sensacional é apoiada como um golpe ao imperialismo norte-americano. As imagens e a trilha sonora geram certa tensão, talvez por se tratar de um momento conturbado. As imagens indicam que aquele acontecimento obteve muita visibilidade, pois há grande quantidade de jornalistas ao redor dos presos políticos. A música tensa é substituída por outra com ritmo mais leve quando inicia o relato da chegada dos presos em Cuba, talvez passando a ideia de que ali a tensão findaria, apesar de a letra dizer: “Guerra, queremos guerra.”²⁵⁴

²⁵⁴ Música de Jorge Ben Jor, de 1968.

No aeroporto, os presos são recebidos por Fidel Castro, o áudio da conversa é reproduzido, os brasileiros transparecem admirar o líder cubano, enquanto ele parece se interessar pela fala dos brasileiros. As imagens retornam para as manifestações no Brasil e, mais uma vez, o recurso de dar *close* em alguns ângulos de fotos é utilizado. Uma foto, em especial, ganha os dizeres “Brasil 1968” na boca do homem fotografado e, assim, finaliza o *Noticiero*.

3.1.12- *Noticiero* número 485; 16/02/1970; direção: Santiago Alvarez; duração: 10’

O *Noticiero* inicia-se com áudio de uma ventania, de ondas do mar quebrando e com imagens de um semáforo balançando ao vento, de um homem segurando seu chapéu, que parece querer voar, e da tradicional orla do Malecón sendo invadida por ondas. A cena seguinte é de Fidel Castro em estúdio de televisão, com pessoas de pé para recebê-lo e ele organizando muitas folhas, possivelmente contendo mais um de seus grandes discursos. Após há imagens de uma plantação de cana. Todas essas imagens, de certa forma, desconexas, compõem um *Noticiero* de uma só temática.

Trata-se de uma edição dedicada a noticiar a presença de Fidel na televisão, para falar ao povo cubano sobre a Safra dos 10 Milhões. É interessante perceber como um cinejornal constrói uma narrativa sobre outro meio de comunicação, bem como ele realizava uma crônica para aqueles que não tiveram contato com a fala de Fidel na televisão, visto que grande parte dos cubanos não possuía aparelhos televisivos em casa.

Fidel é apresentado e logo inicia sua fala. Expõe que em diferentes meios o tema da Safra vem sendo tratado e que naquele momento ele queria oferecer uma avaliação completa da situação. É importante destacar que a aquele era o ano para o alcance das metas de 10 milhões de toneladas de açúcar. O líder começa a exposição dos fatos pelos problemas enfrentados, o que já impõe um tom de justificativa. Nesse momento, se

explica as imagens de mau tempo no início do *Noticiero*. Segundo Fidel, as províncias que não estavam com sua produtividade caminhando bem, eram as atingidas por temporada chuvosa. A fala de Castro é entremeada por imagens de chuvas. As explicações buscam ser racionalistas, com apresentação de porcentagens e gráficos. O próprio Fidel apresenta todos os dados e os demonstra em mapas espalhados pelo cenário do estúdio.

O líder diz que apesar de todos esses problemas não acreditava que teriam maiores inconvenientes para a Safra. Entretanto, enfatiza com preocupação que os rendimentos deveriam ser prioridade, deveriam ser focados para que não se percam em algum processo da safra, como no processo de moer a cana. Esquecer dos rendimentos e não alcançar a meta seria, em suas palavras, uma “vergonha inacreditável”. Diz que a safra não terá um final lânguido, mas forte, combativo e agressivo, o que transmite um discurso de necessidade de comprometimento militante por parte da população. Alguém na plateia pergunta sobre as *fiestas*, que no espanhol se refere a comemorações e feriados, e Fidel responde que as pessoas merecem um descanso, mas um “descanso organizado”, o que arranca risos do público e representa a intenção de organizar para que os trabalhos não parem. Nesse momento, há uma música ao fundo que confere certa emoção e tranquilidade ao momento, que deixa de ser explicativo e matemático, para ser mais próximo das pessoas. Ao fim, a imagem retorna ao Malecón, demonstrando como a narrativa do *Noticiero* não é linear. Apesar de todos os problemas, a meta de 10 Milhões de toneladas de açúcar foi ratificada²⁵⁵.

²⁵⁵ Entretanto, como já mencionamos, a meta não foi alcançada.

3.1.13- *Noticiero* número 497; 15/06/1970; direção: Pastor Vega²⁵⁶; duração: 8'

Em primeiro plano, vemos uma criança amamentando, a câmera se distancia e percebemos um cenário de destruição com os dizeres ao lado: “Terremoto: infinita tragédia”. Trata-se de um *Noticiero* que apresenta como temática única o terremoto no Chile em 1960²⁵⁷. Imagens de muita destruição e trilha sonora mórbida retratam acontecimento da década anterior ao período de lançamento do *Noticiero*. Esse acontecimento deixou mais de 5.000 mortos.

A temática foi conduzida de maneira a apresentar a destruição causada pelo terremoto e a explicar de forma racional e científica esse fenômeno natural. As explicações são dadas aparentemente por um estudioso do assunto, que apresenta características geológicas da região do Chile, expõe mapas e fala de estudos no Japão, URSS e EUA, os quais buscam medidas preventivas. Em um momento como esse o tom de tragédia não é negado. Entretanto, não são utilizados discursos supersticiosos ou sobrenaturais para alcançar ou tocar o povo. De certa maneira, isso expressa uma das características da cultura política comunista: a busca por explicações racionalistas e científicas.²⁵⁸ Além dessas explicações, são utilizados como recursos fotografias, imagens documentais, recortes de jornais e a trilha sonora, que transmite, em certos momentos, tristeza e compaixão. Pode-se interpretar que mostrar tragédias da América

²⁵⁶ Na abertura do *Noticiero* consta que o realizador foi Pastor Vega, logo após aparece Santiago Alvarez como diretor, entretanto na sinopse consta Vega como diretor, portanto mantemos que ele realizou esse *Noticiero* sob direção geral de Alvarez.

²⁵⁷ Foram realizadas algumas edições do *Noticiero* que não encaixavam no modelo de “atualidades”, como essa datada de 1970, mas que reflete sobre um fato ocorrido em 1960. É possível interpretar que a intenção poderia ser relembrar fatos marcantes ou fazer com que o espectador reflita sobre determinado fato do passado através do momento presente. Vale lembrar que o ano de 1970 era ano eleitoral no Chile, onde o candidato do Partido Socialista, Salvador Allende, saiu vitorioso. Outra interpretação possível é o fato de que a equipe do *Noticiero* realizou algumas reportagens praticamente “atemporais” que pudessem ser utilizadas de outras formas em outras edições ou para não chegarem com atraso ao espectador, como poderia acontecer com reportagens de “atualidades”.

²⁵⁸ Desenvolveremos um pouco sobre essa característica da cultura política comunista na página 145 desta dissertação.

Latina, ou do Terceiro Mundo em geral, poderia estar relacionado ao interesse de suscitar no espectador a sensação de que a situação de Cuba era melhor perante os países “subdesenvolvidos”.

Outro foco importante do *Noticiero* é o relato da ajuda prestada por Cuba ao Chile após o terremoto. Fidel Castro e Osvaldo Dorticós acompanham o embarque de um grupo de pessoas que compõem as brigadas médicas e sanitárias de Cuba. O avião levava também carga para auxiliar o trabalho do grupo. Santiago Alvarez acompanha a missão, para que as imagens fossem documentadas, no embarque, conversa com Fidel Castro. Quando o líder e o presidente entram no avião para verem a carga, percebemos nas imagens cinematográficas que estavam sendo captadas imagens também por máquinas fotográficas, revelando a importância de documentar o momento de ajuda de Cuba à nação latino-americana, bem como da presença pessoal de líderes políticos no processo.

O narrador se dirige diretamente aos espectadores quando diz que quando há a necessidade de voluntários em alguma parte do mundo: “*tienen que estar ustedes dispuestos*”. O avião desembarca no Peru, possivelmente pela dificuldade de se chegar ao Chile, e o narrador relata a cooperação entre os governos cubano e peruano no trabalho de ajuda ao povo chileno. Algumas medidas são apresentadas, como a construção de policlínicas no Peru. Ao final, o tom de desastre não se encerra, mas a importância da cooperação entre países é ressaltada, pois as imagens finais são de pessoas deitadas em leitos hospitalares improvisados recebendo tratamento e de um recorte de jornal anunciando e agradecendo a chegada de ajuda.

3.1.14- *Noticiero* número 522; 27/05/1971; direção: Santiago Alvarez; duração: 10’

Baseando-se no gênero artístico ópera, o *Noticiero* constrói sua narrativa de forma satírica. A música e as imagens são utilizadas para representar uma ópera, dividida em quatro atos, sobre a invasão da Indochina por tropas norte-americanas e saigonesas. Cada tempo é apresentado por um letreiro, o primeiro apresenta os créditos da suposta ópera, escrito em italiano²⁵⁹ define que o título da ópera é *O drama de Nixon*. O nome Nixon tem o símbolo da suástica substituindo a letra x, aproximando o presidente norte-americano ao nazismo, e nos créditos da ópera há também alusão a Mussolini. Em tom ácido e cômico, o letreiro apresenta os intérpretes da ópera: o solista seria Nixon, o coro seria composto por saigoneses fantoches e polícia²⁶⁰ de Washington, e a música seria interpretada por uma suposta “Orquestra Sinfônica Pentágono”.

O primeiro ato é “Invasão à Indochina”, no qual são apresentadas imagens do conflito. Acompanhando o ritmo da música, as imagens são variadas: aviões bombardeando; *close* dos olhos de um soldado oriental (possivelmente não do inimigo, pois o olhar não o condena como inimigo e aparenta ser um olhar feminino); elefantes atravessando rio; batalha por terra com mulheres-soldados. O segundo ato é “A recuada”²⁶¹ e se refere ao recuo das tropas norte-americanas. As imagens são de soldados dos EUA feridos e com semblante de derrota. Um recorte de jornal diz que ianques abandonam a base militar de Khe-Sanh, e um letreiro indica supostos oficiais saigoneses capturados.

A voz do narrador somente aparece no terceiro ato, “Reação do povo norte-americano”. Ele relata manifestação em 04/05/1971 na cidade de Washington, com mais de 50.000 participantes contra a guerra. As primeiras imagens desse ato são de uma

²⁵⁹ Algumas palavras não foram encontradas em dicionário italiano, talvez busquem somente fazer alusão ao idioma.

²⁶⁰ Polícia em italiano é *polizia*, no letreiro aparece a palavra *poliziotti*, possivelmente no sentido de diminuir esse grupo.

²⁶¹ Esse termo, por exemplo, aparece em espanhol no *Noticiero*.

manifestação composta principalmente por jovens, alguns aparentemente *hippies* e outros veteranos do Vietnã. Em seguida, há outra sequência de imagens que buscam mostrar a repressão à manifestação. Não há continuidade entre elas. Em uma terceira sequência, inclusive com música diferente, parece ser uma manifestação em Cuba, em apoio à manifestação nos EUA.

O último ato “A desvalorização do dólar” ridiculariza os EUA e o seu dinheiro. Entre as imagens, mulheres atônitas com o corpo coberto por dólares e uma caricatura de Nixon cuidando de um EUA doente. Ao fim, caveiras fazendo continência, transmitindo um discurso de morte a quem serve o seu exército. E o “Final de todos os tempos” é a imagem de um rabo de elefante carregando a bandeira norte-americana. Esse *Noticiero* possui uma estética extremamente original.

Ao longo da análise dos *Noticieros* realizada até aqui, encontramos diversidade estética e temática nas edições do cinejornal, bem como observamos que alguns grandes temas foram essenciais para a transmissão de mensagens políticas. Algumas das partes formadoras dos discursos cinematográficos que chegavam até o público do *Cine-Móvil* se mostraram, implícita ou explicitamente, como expressões da cultura política comunista, tais como: internacionalismo, antiimperialismo, recusa ao individualismo e enaltecimento de líderes. Percebemos também como esse cinejornal foi importante para a construção da imagem da Revolução, para a transmissão de valores políticos e para relatar o cotidiano dos cubanos.

3.2- Os documentários e as animações

A produção de curta-metragens foi um foco importante do ICAIC. Os baixos custos de produção e a mensagem rápida eram essenciais para as finalidades do

Instituto. Os diferentes tipos de documentários e animações eram elementos dessa produção e grande parte da programação das unidades móveis foi formada por eles.

Em seu início, o *Cine-Móvil* contava com a Enciclopédia Popular, substituída posteriormente pelos documentários científico-populares. O primeiro formato eram notas fílmicas com temas artísticos, científicos, históricos, com resenhas sobre viagens, cotidiano, problemas e atividades do povo cubano. Foram produzidas 94 notas fílmicas.²⁶² A equipe da Enciclopédia Popular era dirigida por Octávio Cortazar, diretor do relato cinematográfico sobre o *Cine-Móvil*, o documentário *Por Primera Vez*.²⁶³ A equipe que trabalhava na Enciclopédia Popular transferiu-se, quase que por completo, para o departamento de *Documentales de 35 mm*. Para o departamento de Científico-Populares foram destinados novos criadores e dois realizadores que já desenvolviam trabalhos no ICAIC: Santiago Villafuerte, que havia trabalhado na Enciclopédia Popular, e o cinegrafista José M. Riera.

Os documentários Científico-Populares eram curta-metragens com uma média de 10 a 20 minutos de duração, em preto e branco, com uma linguagem cinematográfica caracterizada pela capacidade de organizar e sintetizar os temas de maneira que causasse um entendimento rápido, sobretudo porque utilizava explicações técnicas conjugadas com imagens. Essencialmente, os documentários supriam as demandas dos organismos que os encomendavam. Suas exibições poderiam ser feitas para pequenos grupos de espectadores, de acordo com o interesse do organismo, mas geralmente eram exibidos através das unidades móveis, combinando os lugares de exibição com as temáticas que a eles interessariam. Por exemplo, um documentário didático com tema

²⁶² El cine cubano... *Cine Cubano*, n. 54-55, 1969, pp. 118.

²⁶³ Octávio Cortazar cursou estudos cinematográficos em Praga e dirigiu muitos documentários, algumas edições do *Noticiero* e alguns longa-metragens, como *El Brigadista*, relato sobre a Campanha de Alfabetização através da experiência de um alfabetizador.

histórico poderia ser exibido nas escolas, enquanto que um documentário técnico sobre criação de gado poderia ser exibido em locais que desenvolviam pecuária.

Em 1964 a revista *Cine Cubano* divulgou pequenas sinopses²⁶⁴ dos filmes produzidos por esse departamento, cabe aqui analisar algumas delas. O primeiro, *Cultivo de la caña*, foi um documentário destinado ao *Instituto Nacional de Reforma Agrária* (INRA), como suporte para cursos especiais ministrados no chamado *Plan Fidel*.²⁶⁵ O segundo, *La Enmienda Platt*, realizado para o Ministério de Educação, tratava de um tema historicamente importante para Cuba e utilizou material de arquivo para construir sua narrativa imagética através de fotos fixas. Os documentários destinados ao ensino possuíam, geralmente, caráter informativo ou explicativo, servindo como suporte para alguma disciplina, ou eram documentários com temas históricos. Esse tipo de temática era importante porque, comumente, possuía conexões com o momento vivido, criava uma ligação entre o passado cubano e o presente revolucionário e poderia transmitir mensagens ideológicas.

Outro documentário também produzido para o INRA foi *Alzadora de caña*, que tinha como intuito instruir camponeses para o uso de máquina soviética destinada a recolher a cana já cortada. Outros documentários desse tipo foram produzidos, como: *Maquina de cortar caña*, *Perjuicios de la molienda*, *Tecnica del corte de caña*, *Variedades de la caña*, entre outros. *La mosca doméstica*, encomendado pelo *Ministerio de Salud Pública* (MINSAP), alcançava mais de perto o cotidiano das pessoas, pois

²⁶⁴ ALVAREZ, Santiago. Documentales científicos populares. *Cine Cubano*, n. 23, 24 e 25, pp. 47-49, 1964.

²⁶⁵ Não encontramos fontes confiáveis que definam o que foi esse plano, foram encontradas somente citações em *blogs* de que esse foi o nome inicial das *Unidades Militares de Ayuda a la Producción* (UMAPs), que eram campos de trabalho forçado onde pessoas consideradas com conduta imprópria eram enviadas para que lá permanecessem por um período para trabalharem e se recuperarem de supostos desvios “ideológicos ou sexuais”. Sobre as UMAPs, ver: MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda, 2009, p. 93-102.

apresentava formas de combate de moscas que atingiam os lares cubanos. *Parqueando el carro* também fugia das temáticas destinadas ao trabalho e à produtividade. Encomendado pelo *Departamento de Orden Público* para abordar problemas de trânsito, esse documentário foi desenvolvido em 35 mm para exibição nos cinemas de todo o país.

Entre os científico-populares, o desenho animado *El origen del hombre* sugere uma possível colaboração entre o *Departamento de Documentales Científicos Populares* e o *Departamento de Dibujos Animados*. Outros documentários científico-populares, mesmo não se enquadrando no gênero de animações, utilizavam como recurso as caricaturas, como em *La Enmienda Platt*.

Os documentários deveriam levar ao povo os “*adelantos alcanzados por la ciencia y la técnica modernas para el bienestar del hombre*”.²⁶⁶ Entretanto, as temáticas dos documentários poderiam versar sobre assuntos que fugiam do campo estritamente científico ou técnico, mas deveriam ser sempre expostos de maneira racionalista. Acreditamos que o caráter racional e científico do marxismo, entendido como teoria e como prática revolucionária, justifica a ênfase na razão e a transmissão de conhecimentos científicos para que sejam utilizados a favor do funcionamento do socialismo e da construção do comunismo. Lênin defende o caráter racional e científico do marxismo dizendo que a “doutrina de Marx é toda poderosa porque é exata. É completa e harmoniosa, dando aos homens uma concepção do mundo íntegra, intransigente com toda a superstição”.²⁶⁷ Portanto, a razão e a ciência se encontram no cerne da cultura política comunista.

²⁶⁶ GARCIA MESA, Hector. Cinemateca de Cuba. *Cine Cubano*, n. 5, pp. 49.

²⁶⁷ LENIN. As três fontes e as três partes integrantes do marxismo (fragmento). ROCHA, João de Deus; MARX, Karl; ENGELS, Friedrich; LENIN, Vladimir Ilitch; STALIN, Joseph. *Marxismo: noções elementares*. Belo Horizonte: Líder, 1986, p. 25.

O cinema foi, então, usado como meio de transmitir essa perspectiva racional, não se tratava de abandonar o caráter artístico do cinema em prol da ciência e da técnica, mas de se valer das múltiplas possibilidades da arte cinematográfica, que, por sua própria natureza, carrega o enlace entre arte e tecnologia.

Outra perspectiva importante para a condução das temáticas dos documentários era a busca por inovação e diferenciação perante os documentários científicos e didáticos produzidos por países capitalistas. Havia uma ideia recorrente nos países socialistas de que o desenvolvimento industrial, econômico, técnico e científico era uma forma de se fortalecer perante o capitalismo. Os comunistas reconheciam que os países capitalistas haviam alcançado tais desenvolvimentos, mas, em contrapartida, gerando desigualdades internas e externas. Mesmo que esses países utilizassem meios análogos aos países socialistas para alcançarem tais desenvolvimentos, como, por exemplo, os documentários científicos e didáticos,²⁶⁸ suas finalidades eram diferentes. Desse modo, a proposta do *Departamento de Documentales Científicos Populares* era produzir filmes com uma estética original, afastando-se dos documentários produzidos em países capitalistas. Nem sempre isso foi possível, pois a qualidade dos documentários não foi em sua totalidade inovadora, mas a busca por inovações foi uma condicionante.

Em 1966, a revista *Cine Cubano* publica novamente sinopses das produções do *Departamento de Documentales Científicos Populares* de 1965. As produções desse ano trazem maiores inovações e experimentações que as anteriores, por exemplo, *Técnica de la victoria* foi mais um documentário sobre o corte de cana, mas, sua filmagem foi realizada ao estilo do *Noticiero*, sem um roteiro rigoroso, com câmera fixa e alternância da velocidade da câmera em alguns planos, para dar variedade à imagem e destacar

²⁶⁸ Sobre os documentários didáticos e científicos serem usados por países “desenvolvidos” e “subdesenvolvidos”, ver: TORRES, Miguel. El cine didáctico y científico. *Cine Cubano*, n. 49-51, pp. 1-6, 1968.

alguns aspectos filmados²⁶⁹. A relação com o *Departamento de Noticieros* aparece nesse documentário não só na influência estética, mas também na atuação de um importante membro da equipe de Santiago Alvarez, Iván Nápoles, encarregado da fotografia desse filme.

Entre as inovações dos documentários científico-populares produzidos em 1965, há o uso de narração humorística, fotografia com diferentes planos, harmonização entre a trilha sonora e as imagens. Os diretores buscaram expressar os temas não só através de sua exposição e descrição didática, mas tentaram criar imagens que levavam o público a refletir sobre o tema, como no documentário *Seguridad en el trabajo*, que

*no describe un proceso ni enseña una técnica determinada ni es siquiera un documental fríamente didáctico sino que juega con ideas – crear una conciencia del peligro para evitar los accidentes del trabajo – y pone en juego los valores humanos. El documental se ha realizado desde el punto de vista humano.*²⁷⁰

Em 1968, o departamento produziu outro filme ainda mais inovador, *Coffea Árábica*. Este documentário fora encomendado para incentivar a campanha de plantação de café no *Cordón de La Habana*. O diretor, Nicolás Guillén Landrián, mais conhecido como Nicolasito, realizou um filme experimental que fugia dos padrões de documentários científicos e didáticos. A trilha sonora, a montagem rápida, as repetições, a narração fragmentada e as animações compunham um filme esteticamente inovador. Seu discurso informava sobre o cultivo do café, mas também sobre a sociedade cubana,

²⁶⁹ VALDÉS, Oscar; TORRES, Miguel. El Departamento de Documentales Científico-Populares. *Cine Cubano*, n. 35, pp. 33-41, 1966.

²⁷⁰ VALDÉS, Oscar; TORRES, Miguel. El Departamento de Documentales Científico-Populares. *Cine Cubano*, n. 35, pp. 39, 1966.

levantando questões relacionadas, por exemplo, ao trabalho e aos negros. De certa forma, o filme questionava a própria concepção dos filmes científicos e didáticos.²⁷¹

Coffea Arábica foi engavetado pelo ICAIC, possivelmente por sua estética inventiva e ambígua e, em grande parte, devido ao fracasso da campanha cafeeira. As inovações nos documentários científico-populares pareciam ter, portanto, um limite. Por outro lado, era importante para o ICAIC produzir documentários que através de sua linguagem fomentassem maior reflexão, em grande medida devido aos cineastas que individualmente buscavam realizar filmes com essa perspectiva. O *cine-ensayo documental* e os documentários de arte desempenharam esse papel. Isto porque, a divisão entre eles e os documentários científico-populares se deu devido ao caráter didático desses últimos, enquanto que os outros poderiam transitar por caminhos artísticos mais diversificados.

O ICAIC definia, em 1971, que havia produzido 102 documentários didáticos, 94 notas de Enciclopédia Popular e 237 documentários. Estes últimos eram chamados somente de documentários porque seriam a expressão pura do gênero. Os demais recebiam especificações porque seriam como uma vertente e, por vezes, foram desvalorizados. Segundo Enrique Pineda Barnet, o gênero documentário era menos valorizado perante a ficção, e ainda mais desvalorizados eram os documentários didáticos.²⁷² Contudo, dentro do ICAIC buscou-se construir valorização aos variados formatos e gêneros cinematográficos.

²⁷¹ Sobre a trajetória de Nicolasito e mais detalhes sobre o documentário *Coffea Arábica*, ver: VILLAÇA, Mariana Martins. Limites da contestação no cinema documental cubano: a trajetória de Nicolás Guillén Landrián. *Revista Eletrônica da Anphlac*, n. 6, pp. 21-37, 2007. Ver também: PARANAGUÁ, Paulo. *Coffea Arábica*. In: PARANAGUÁ, Paulo Antônio (Org.). *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra, 2003, pp. 316-318.

²⁷² PINEDA BARNET, Henrique. La teoría del limon y el documental didáctico. *Cine Cubano*, n. 47, pp. 12-14, 1968.

Importantes realizadores cubanos dirigiram os chamados documentários de arte, como Humberto Solás e José Massip, este último dirigiu o documentário de arte mais destacado pela Revista *Cine Cubano*, *Historia de un ballet* de 1962. Massip construiu um relato sobre o *Conjunto Folklórico Nacional*,²⁷³ exibindo a riqueza artística de suas apresentações, entretanto a partir da análise de Marisol Trujillo o que se destaca é o aprofundamento nas práticas religiosas de origem africana e nas danças constituídas através do sincretismo cultural e religioso. Portanto, o documentário não se limita em expor uma manifestação artística, mas aprofunda sobre suas bases culturais e sobre práticas existentes na sociedade cubana.²⁷⁴

Os documentários cubanos são bastante diversificados, os diferentes contextos de produção dos filmes e as características de cada diretor influem no resultado final de cada obra. Tentar definir o que seria a escola documental cubana²⁷⁵ é tarefa complexa, mas é possível observar algumas de suas características marcantes. Os documentaristas estrangeiros que estiveram na ilha influenciaram a produção documental, entre eles Joris Ivens, Theodor Christensen, Chris Marker e Román Karmén. Acreditamos também que as influências diversas que marcaram o cinema ficcional cubano, como o *Free Cinema*, encontraram eco também no cinema documental cubano. Isso porque ficção e documentário se relacionavam de maneira particular nos anos de 1960, anos que o *Nuevo Cine Latinoamericano*²⁷⁶ cantava olá à importância de documentar a realidade

²⁷³ Criado em 1962, propunha resgatar manifestações artísticas tradicionais cubanas com essência folclórica e realizar apresentações que envolvessem teatro, dança e música. Ver: <<http://www.folkcuba.cult.cu>>. Acesso em 28/05/2011.

²⁷⁴ TRUJILLO, Marisol. El documental de arte: valoración de su presencia en el cine cubano. *Cine Cubano*, n. 93, 1978, pp. 116-121.

²⁷⁵ A Revista *Cine Cubano* publicou uma pesquisa realizada por estudantes cubanos que buscava definir as principais características dos documentários produzidos na ilha de 1959 a 1981, ver: PIEDRA, Mario. El documental cubano a mil caracteres por minuto. *Cine Cubano* n. 108, pp. 43-49, 1984.

²⁷⁶ Sobre o *Nuevo Cine Latinoamericano* ver: NÚÑEZ, Fabián Rodríguez Magioli. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese (Doutorado) – Departamento de Comunicação, Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2009.

da América Latina com a intervenção do documentarista. Por isso não era um cinema que simplesmente exibia a realidade, mas influía sobre ela. Por vezes o *Nuevo Cine* se inspirou no *Cinema-Verité* francês e no cinema soviético dos anos de 1920, compondo um misto de imagens “reais”, interpretadas, simbólicas, artísticas e políticas. Os documentários cubanos sofreram essas influências e expressaram nas telas essa diversidade.

Devido a isso, escolhemos expor um documentário em especial, *Por Primera Vez*, por considerarmos que ele elucida a experiência do *Cine-Móvil* e pelo fato de que foi eleito o documentário cubano mais representativo.²⁷⁷ O documentário dirigido por Octávio Cortazar possui 9 minutos, e seu enredo expõe o *Cine-Móvil* com seus múltiplos componentes: a unidade móvel, o projecionista, a localidade erma e o público camponês. O filme inicia com a pergunta “*Qué labor realiza un cine móvil?*”, logo, dois projecionistas apresentam uma unidade móvel e falam de seu trabalho. Uma voz em *off* pergunta a eles se conhecem algum lugar que a população ainda não tinha tido contado com o cinema, um projecionista responde que sim e nos leva até esse lugar.²⁷⁸ No caminho, as imagens da estrada de difícil acesso e das montanhas são combinadas à trilha sonora, aos créditos da produção do filme e ao seu título. Chegando à localidade, o documentário se divide entre entrevistas com a população sobre as suas impressões do que seria o cinema e entre imagens de suas reações perante o contato real com ele. Entre as respostas dadas pelos camponeses é interessante destacar aquelas que apresentam seu

²⁷⁷ Em 1983, o ICAIC realizou pesquisa com 31 diretores, 13 roteiristas, 4 assistentes de direção e 7 especialistas em cinema, para eleger os 10 documentários mais representativos de 1959-1983. Ver: *Cine Cubano*, n. 108, 1984, pp. 20-29. É importante destacar que *Por Primera Vez* ganhou a “*Paloma de Oro*” no Festival de Leipzig de 1968.

²⁷⁸ Povoado de *Los Mulos*, localizado na província oriental de *Baracoa*.

isolamento²⁷⁹ e vida difícil, bem como aquelas que opinam sobre o que seria o cinema: para eles seria algo bonito e importante.

O ponto alto do filme são as tomadas que expõem os rostos do público assistindo pela primeira vez a um filme. Octávio Cortazar realizou enfoques que expuseram a emoção das crianças e adultos, e a trilha sonora do documentário acompanha esses momentos de emoção. Quando se tratava de momentos de riso, a música possuía uma rítmica mais agitada; quando o público enchia os olhos de lágrimas, a música era mais lenta e emotiva. O filme que o público assistia era *Tempos modernos* de Chaplin, diretor que, como já mencionamos, era muito apreciado pelo ICAIC. Acreditamos também que a figura do personagem Carlitos é representativa do perfil do *Cine-Móvil*, pois

Além do fácil apelo emocional, a escolha desse ícone [...] tinha evidente conotação política: tratava-se de um cineasta inglês de origem humilde, que havia sido perseguido nos EUA pelo macarthismo, e se empenhou em denunciar as injustiças do capitalismo e os excessos dos ditadores, por meio de narrativas românticas no registro da pobreza, da inocência, da nobreza de valores.²⁸⁰

Este personagem expressa também outra face importante do *Cine-Móvil*: o entretenimento. O Partido Comunista não via com bons olhos o cinema como simples entretenimento, entretanto apoiava que o homem trabalhador tivesse suas horas de lazer e descanso. Segundo Ninón Gómez, esse era o papel de filmes como os de Chaplin e dos mexicanos Cantinflas²⁸¹ e Tin Tan,²⁸² que eram divertidos, mas com características

²⁷⁹ Uma resposta em particular se refere ao antigo governo, dizendo que no seu período não era possível sair para ver filmes e os filmes também não vinham até eles. Essa resposta valoriza o novo governo e o projeto de *Cine-Móvil*.

²⁸⁰ VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. São Paulo: Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, 2006, p. 54.

²⁸¹ Cantinflas foi um personagem do comediante Mario Moreno. Sua origem humilde, sua fala cômica e sem sentido e sua maneira de lidar com o cotidiano, o definiram como um personagem de muito sucesso. Entretanto, por possuir contraditórias características que buscavam englobar o povo mexicano,

populares e críticas sociais e políticas. As animações também deveriam estar entre a programação destinada para o entretenimento.

Os desenhos animados, as marionetes, as pantomimas e os fantoches eram um tipo de produção leve e divertida para a população, não sem passar mensagens políticas e morais. Uma das propostas do *Departamento de Dibujos Animados* era construir uma cinematografia de animações que rompia com os tradicionais desenhos animados norte-americanos, que “corrompiam” as crianças cubanas com o *American way of life*. Portanto, o departamento buscava realizar animações que apresentavam características cubanas, como a vegetação e o clima, e que diziam sobre acontecimentos conhecidos pela população. Alguns acontecimentos em especial traziam mensagens políticas claras, como o desenho animado *Playa Girón*.²⁸³ Nos primeiros anos do departamento, houve grande experimentação, entretanto a partir de 1968 houve um forte atrelamento entre as animações e a intenção didática, possivelmente por influência da campanha *Ofensiva Revolucionaria*.²⁸⁴

O *Departamento de Dibujos Animados* realizou, por exemplo, uma animação com origamis cuja trama gira em torno da luta entre mal e bem em um sonho infantil com aspectos surrealistas e, ao fim, o bem vence. Outro filme produzido trazia a temática da guerra, o público-alvo eram as crianças, transmitindo a elas valores como o

muitas críticas lhe foram conferidas. Cantinflas não possuía uma vertente política definida, mas realizava críticas sociais e políticas que eram compreendidas pela classe pobre.

²⁸² Tin Tan foi um personagem do humorista e cantor Germán Valdés. Obteve grande sucesso principalmente por seu estilo *pachuco*, que seria aquele que tem suas origens mexicanas, mas estaria também próximo da cultura estadunidense, expressando simultaneamente um elo entre as duas culturas e certa negação de ambas. Os *pachucos* eram, de certa forma, marginalizados, atualmente estariam próximos dos chamados *chicanos*. Contudo, Tin Tan apresentava as características cômicas desse tipo, como suas vestimentas e seu vocabulário próprio. Entre seus filmes mais conhecidos, está *El Mariachi desconocido* (também conhecido como *Tin Tan en La Habana* de 1953, 90'), que narra uma viagem do personagem do México a Cuba.

²⁸³ MANET, Eduardo. Dibujos animados de aquí y de allá. *Cine Cubano*, n. 16, 1963, pp. 37-44.

²⁸⁴ A Revista *Cine Cubano* definiu algumas etapas de desenvolvimento do desenho animado em Cuba, ver: COBAS, Roberto. Notas para una cronologia del dibujo animado cubano. *Cine Cubano*, n. 110, 1984, pp. 1-12.

amor e a paz.²⁸⁵ Apesar da tentativa de diversificar as linguagens e os aparatos utilizados para a composição de uma animação, a dicotomia entre bons e maus valores parece ser comum entre as produções do departamento. O herói positivo e o herói negativo foram comumente usados pela cultura política comunista para realçar as qualidades daqueles atrelados aos seus ideais e para deteriorar aqueles presos aos ideais inimigos, como por exemplo, no desenho animado que possui como personagens principais um homem rico, egoísta e cruel e outro homem pobre, generoso e valente.²⁸⁶

Entretanto, nem sempre o *Departamento de Dibujos Animados* produziu filmes óbvios, sutilmente o diretor geral do departamento, Jesús de Armas, buscou inovar tanto nas formas quanto nos conteúdos de suas animações. Num de seus filmes, por exemplo, “*experimenta utilizando la pantomima, la danza y el ballet clásico, junto con elementos plásticos de los cuadros de Lam, para construir una tragedia de amor a través del pesimismo de un personaje romántico con psicología finisecular*”.²⁸⁷ Em 1964, o departamento produzia um filme cômico sobre as relações humanas, envolvendo temas como trabalho, individualidade e coletividade. Produzia também um desenho animado sobre a relação entre pai e filho. Ao utilizar técnicas especiais fazia um retorno às memórias infantis mais remotas, como nascimento e amamentação, para discorrer sobre questões psicológicas e realizar crítica ao comportamento de alguns pais.²⁸⁸

As animações mais populares entre os cubanos foram aquelas protagonizadas pelo personagem Elpidio Valdés. Criado em 1970 pelo cineasta e desenhista Juan Padrón, esse personagem representava os valores nacionais e revolucionários cubanos. Elpidio era um coronel do grupo dos mambises, homens que lutaram contra os

²⁸⁵ GARCIA ESPINOSA, Pedro. Apuntes sobre el Departamento de Dibujos Animados del ICAIC. *Cine Cubano*, n.19, pp. 40, 1964.

²⁸⁶ GARCIA ESPINOSA, Pedro. Apuntes sobre el Departamento de Dibujos Animados del ICAIC. *Cine Cubano*, n. 19, pp. 44, 1964.

²⁸⁷ GARCIA ESPINOSA, Pedro. Apuntes sobre el Departamento de Dibujos Animados del ICAIC. *Cine Cubano*, n. 19, pp. 44, 1964.

²⁸⁸ GARCIA ESPINOSA, Pedro. Apuntes sobre el Departamento de Dibujos Animados del ICAIC. *Cine Cubano*, n. 19, pp. 40, 1964.

espanhóis pela independência de Cuba no século XIX. O personagem, produzido em formato de desenho animado, possuía fisionomia simpática, mas características valentes. Sua filiação é representativa de duas classes valorizadas em Cuba, seu pai era um oficial mambí, e sua mãe uma camponesa. Os personagens que compõem os filmes de Elpidio Valdés não pertencem somente ao momento das guerras de independência do século XIX, mas ao momento vivido por Cuba após a Revolução de 1959. Entre os personagens, podemos encontrar contraguerrilheiros, latifundiários estadunidenses e componentes do Exército Libertador.

Fica perceptível, então, que as mensagens políticas estavam presentes de diferentes formas através das produções cinematográficas que atingiam o público do *Cine-Móvil*. Buscamos, neste capítulo, realizar análise de parte dos discursos presentes nas unidades móveis e construímos, a partir dele, algumas considerações finais relacionadas à nossa hipótese inicial.

Considerações Finais

O *Cine-Móvil* foi um meio extremamente importante para a difusão do cinema e de propaganda política do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*. Respondendo às diretrizes da política cultural oficial para a popularização da cultura e difusão dos feitos revolucionários, o ICAIC organizou esse meio para atingir, principalmente, camponeses, operários e estudantes que não tinham acesso fácil às salas de cinema. Através de uma perspectiva histórica, foi possível perceber que o *Cine-Móvil* não foi simplesmente um cinema itinerante, mas sim um meio que possuía uma estrutura complexa baseada nas inter-relações entre a política cultural do Estado, a produção de filmes, a sua distribuição, a transmissão de discursos e o público.

Ao longo desta dissertação, buscamos construir, através dessa perspectiva histórica, uma inteligibilidade do *Cine-Móvil* de sua criação, em 1961, até 1971, ano de realização do Congresso Nacional de Educação e Cultura, marco que representou o fim da década de ouro do cinema cubano e o início de maior cerceamento político e cultural na ilha. A hipótese levantada de que o *Cine-Móvil* se constituiu como expressão e meio de difusão da cultura política comunista permeou os três capítulos desta pesquisa e, no nosso entendimento, ela foi demonstrada ao longo da análise.

Primeiramente, discorreremos sobre as diretrizes do Estado cubano para a cultura, buscando preparar o terreno para a compreensão das inter-relações que envolvem o *Cine-Móvil*. Com isso, foi possível observar como se deu a organização institucional e administrativa do *Departamento de Divulgación Cinematográfica*, respondendo às metas de difusão de cultura e propaganda propostas pelo Estado. Observamos, também, as relações entre outros departamentos do ICAIC e a experiência prática e cotidiana das unidades móveis nos rincões de Cuba. Essa experiência se revelou rica e diversificada, pois os diferentes tipos de unidades móveis e de sessões para exibição dos filmes

possuíam singularidades que caracterizaram o momento de contato com o cinema, que envolvia diversidade de público, de discursos e de emoções. A cultura política comunista se mostrou presente nas finalidades das políticas culturais, na organização dos departamentos para fazerem cumprir as metas do Estado, e na experiência das unidades móveis conectando Estado e povo, confirmando que o *Cine-Móvil* se constitui como expressão dessa cultura política.

Contudo, foi no Capítulo 3 que se observou com maior nitidez o *Cine-Móvil* como meio de difusão da cultura política comunista. Pois, através da análise de alguns dos discursos transmitidos nas unidades móveis, localizamos traços dessa cultura política. Os *Noticieros*, os documentários e as animações foram importantes meios de transmissão de mensagens que interessavam o governo cubano e expressavam os valores da referida cultura política. Entre as mensagens, observamos representações da URSS e demais países socialistas, do inimigo “ianque”, do “Terceiro Mundo”, do líder Fidel Castro, das realizações do governo cubano e dos seus eventos monumentais. Observamos a importância de se falar a crianças e adultos, de fornecer informações que atingiam o cotidiano dos cubanos, de transmitir mensagens sobre o aumento da produção, de informar novas técnicas e conhecimentos científicos para uma população que deixava de ser analfabeta e poderia colaborar para o funcionamento do regime socialista. Verificamos que determinados discursos presentes no *Cine-Móvil* foram conduzidos de maneira que corroboraram para a construção de representações, normas e valores pertinentes à cultura política comunista.

Constatamos, por meio das categorias de análise expressas no Capítulo 3, que alguns grandes temas foram essenciais para a construção da imagem da Revolução. Após essa constatação, empreendemos análise das significações desses grandes temas, que se mostrou frutífera, visto que foi encontrada grande variedade de discursos que

revelam não somente coerência com os ideais comunistas, mas especificidades e abertura para a percepção de outros horizontes. Quando se relaciona a análise das sinopses com aquela pormenorizada dos 14 *Noticieros* selecionados, os grandes temas se confirmam, assim como as especificidades percebidas através do modo como cada *Noticiero* conduzia sua narrativa, propiciando diversidade e experimentação no tratamento dos temas.

Ressaltamos, todavia, que o fato da cultura política comunista ter influenciado significativamente o *Cine-Móvil* não implica, necessariamente, a existência de uma subordinação total aos ditames da URSS, ou que não tenham existido possibilidades de manifestação de criatividade ou relativa autonomia nos meios culturais cubanos. Reiterando, o material produzido para o *Noticiero*, ao contrário do cinema de ficção, era dirigido especificamente para a disseminação de valores políticos para a população, por isso, também, a maior incidência de elementos da cultura política comunista.

Devido aos limites de um trabalho de mestrado, esta análise não se propõe definitiva, apenas reflete sobre um objeto que deve ser interpretado a partir de diversos ângulos. Acreditamos que o relato e a análise aqui propostos revelam a importância de um meio como o *Cine-Móvil* e da produção cinematográfica que compunha sua programação. Infelizmente, algumas das valiosas fontes que informam sobre esse objeto já se perderam ou estão em vias de degradação, o que evidencia a necessidade de maiores esforços para relatar, analisar e preservar os vestígios de parte tão importante da história contemporânea.

REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

Revistas *Cine Cubano*:

Nº 2; 3 – ano: 1960.

Nº 4; 5 – ano: 1961.

Nº 6 - ano: 1962.

Nº 9; 10; 13; 14; 16 – ano: 1963.

Nº 17; 18; 19; 20; 23-25 – ano: 1964.

Nº 26 – ano: 1965.

Nº 31-33; 34; 35; 37; 38 – ano: 1966.

Nº 39; 40; 41; 45-46 – ano: 1967.

Nº 47; 49-51 – ano: 1968.

Nº 52-53; 54-55; 56-57; 58-59 – ano: 1969.

Nº 60-62 – ano: 1970.

Nº 66-67; 69-70 – ano: 1971.

Nº 71-72; 73-75; 76-77 – ano: 1972.

Nº 89-90 – ano: 1974.

Nº 93; 95 – ano: 1979.

Nº 97 – ano: 1980.

Nº 102; 103 - ano: 1982.

Nº 108; 110 – ano: 1984.

Nº 171 – ano: 2009.

Filmes:

Título original: *Por primera vez*; direção: Octavio Cortázar; produção: ICAIC; ano: 1967; duração: 9’.

Título original: *Así comenzo el camino*; direção: Octavio Cortázar; produção: ICAIC; ano: 1989; duração: 83’.

Título original: *Memória Cubana*; direção: Alice de Andrade; imagens: Iván Nápoles; produção: Mécanos Produções, Filmes do Serro, ICAIC (Brasil/Cuba/França); ano: 2010; duração: 68’.

Cinejornais:

Noticiero ICAIC Latinoamericano:

- Edições de número: 88; 125; 142; 181; 258; 275; 292; 323; 408; 421; 469; 485; 497; 522
- Sinopses provenientes de catalogação realizada pelo ICAIC.

Discursos, resoluções de congressos e documentos oficiais publicados:

BELL, José. LÓPEZ, Delia Luisa. CARAM, Tania. *Documentos de la Revolución Cubana - 1960*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2007.

CASTRO, Fidel. *Palabras a los intelectuales*.
<<http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>>.
Acesso em: 11 dez. 2009.

CASTRO, Fidel. *O caminho do socialismo*. São Paulo: Centro Ed. Latino Americano, 1980.

Congreso Cultural de La Habana, Llamamiento de La Habana, *Vida Universitária*, n. 209, enero de 1968.

Cuba: “o caso Padilla”. Lisboa: M. Rodrigues Xavier, Coleção Idéias no Tempo, 1971.

GUEVARA, Ernesto. “O que deve ser um jovem comunista”. In: SADER, Eder (org.) *Che Guevara: política*. São Paulo: Expressão popular, 2004.

GUEVARA, Ernesto. “O socialismo e o homem em Cuba”. In: SADER, Eder (org.) *Che Guevara: política*. São Paulo: Expressão popular, 2004.

La cultura para el pueblo. Consejo Provincial de Cultura de Habana, La Habana, 1961.

La lucha ideologica y la cultura artistica y literária. La Habana: Editora Política, 1982.

Ministério da Educação de Cuba. *A educação em Cuba*. Lisboa: Empresa de Publicação Seara Nova, 1975.

Pensamiento y política cultural cubanos (Antología - Tomo II e III). La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1987.

Revolución, letras, arte. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.

Tesis y resoluciones del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba. La Habana: Editado por el Departamento de Orientación Revolucionaria del Comité Central del PCC, 1976.

Entrevista:

Ninón Gómez (secretária do *Departamento de Divulgación Cinematográfica*): entrevista concedida à autora em 22/02/10, Cuba.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (orgs.) *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ADORNO, Theodor W.; ALMEIDA, Jorge M. B. de. *Indústria cultural e sociedade*. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

ADORNO, Theodor W.; MARCUSE, Herbert; HORKHEIMER, Max. *Cultura e sociedade*. Lisboa: Presença, 1970.

ADORNO, T. W.; EILSER, Hanns. *El Cine Y la Música*. Editorial Fundamentos. Madrid. 1981.

ARAY, Edmundo. *Santiago Alvarez: cronista del tercer mundo*. Cinemateca Nacional: Caracas, Venezuela, 1983.

AYERBE, Luís Fernando. *A Revolução Cubana*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina – Teorias de Cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995.

AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha Viz (Org.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

BAGGIO, Kátia Gerab. *Reflexões sobre o nacionalismo em perspectiva comparada – As imagens da nação no México, Cuba e Porto Rico* in: *Varia História*, Belo Horizonte, nº28, dez. 2002, pp. 39-54.

BANDEIRA, Alberto Moniz. *De Martí a Fidel: a Revolução Cubana e a América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BARASH, Zoia. *El cine soviético del principio al fin*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2008.

BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In: *Enciclopédia Einaudi*. V. 5 *Anthrospos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

BEIRED, José Luís Bendicho. “Revolução e Cultura Política na América Latina”. In: DAYRELL, Eliane Garcindo & IOKOI, Zilda Márcia Gricoli (orgs.). *América Latina Contemporânea: desafios e perspectivas*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1996 (Col. “América: raízes e trajetórias”, 4).

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Novo, anos 60-70: a questão religiosa* in: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saul (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BERSTEIN, Serge. “A Cultura Política” In: RIOUX e SIRINELLI (org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, pp. 345-363.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. 12.ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2004.

BURNS, E. Bradford. *Latin American cinema: film and history*. Los Angeles: UCLA Latin American Center, University of California, 1975.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CÂMARA, Antônio da Silva; SILVA, Bruno Evangelista da. *O "novo homem soviético" no cinema de Dziga Vertov*. O Olho da História, n. 13, Salvador (BA), dezembro de 2009.

CANCLINI, Néstor García. *Políticas Culturales en América Latina*. México: Editorial Grijalbo, 1987.

CAPELATO, Maria Helena; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Tomé; MORETTIN, Eduardo (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em Cena. Propaganda Política no Varguismo e no Peronismo*. Campinas: Papirus, 1998. pp.35-36.

CARNEIRO, Leandro Piquet; KUSCHNIR, Karina. *As dimensões subjetivas da política*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.13, n° 24, 1999, pp.227-250.

CASTAÑEDA, Jorge. *Utopia desarmada: intrigas, dilemas e promessas da esquerda latino-americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASTILLO, Luciano. *Cine cubano...y el cine también fue arte de la pantalla en movimiento. Documento Cinematográfico Latinoamericano*, Bogota, Año III, n.II

CASTILLO, Luciano. *El cine cubano a contraluz*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2007.

CASTRO, Claudia Gomes de. *Imagens da Revolução Cubana: os cartazes de propaganda política do Estado socialista (1960-1986)*. 155 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte, 2006.

CHANAN, Michael. *Cuban Image: Cinema and Cultural politics in Cuba*. London, British Film Institute, 1985.

CHAUI, Marilena. “Intelectual engajado: uma figura em extinção?” In: NOVAES, Adauto. *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. 39. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CHAUVERO, Haydee. *Noticiero ICAIC Latinoamericano: análisis de caso*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación Colección Académica. Serie Trabajos de Ascenso, 2000.

COGGIOLA, Osvaldo. *Revolução Cubana: história e problemas atuais*. São Paulo, Xamã, 1998.

COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005)*, Belo Horizonte: Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História (FAFICH - UFMG), 2009.

CROCE, Marcela (comp.) *Polémicas intelectuales en América Latina: del “meridiano intelectual” al caso Padilla(1927-1971)*. Buenos Aires: Simurg, 2006.

Cronología – 25 años de Revolución. La Habana: Editora Política, 1987.

DAYRELL, Eliane Garcindo; IOKOI, Zilda Marcia Gricoli. *América Latina contemporânea: desafios e perspectivas*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1996

DENNISON, S.; LIM, S.H. *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*. London, New York: Wallflower Press, 2006.

DOUGLAS, Maria Eulalia. *La tienda negra. El cine en Cuba (1897-1990)*. La Habana: Cinemateca de Cuba, 1996.

DUTRA, Eliana de Freitas. *História e culturas políticas. Definições, usos e genealogias* in: *Varia História*, Belo Horizonte, nº28, dez. 2002, pp. 13-28.

ESPAÑA, Rafael. *Guerra, cinema e propaganda*. O olho da história: Revista de história contemporânea, v.2, nº 3, Salvador, nov. 1996.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Boitempo: Ed. Unesp, 1997.

FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: EDUSP ; FAPESP, 1996.

FAGEN, Richard R. *The transformation of political culture in Cuba*. Stanford, Calif: Stanford University, 1969.

FERNANDES, Florestan. *Da guerrilha ao socialismo: a Revolução Cubana*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

FERREIRA, Jorge. *Prisioneiros do mito: cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930-1956)*. Niterói: EdUFF: Rio de Janeiro: MAUD, 2002.

- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?” in: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 202-203.
- FORMISANO, Ronald P. *The concept of political culture*. Journal of Interdisciplinary History, Vol. 31, No. 3. (Winter, 2001), pp. 393-426.
- FORNET, Ambrosio (org.). *Alea, una retrospectiva crítica*. La Habana: Letras Cubanas, 1987.
- FREITAS, Sônia Maria de. *História oral: possibilidades e procedimentos*. 2.ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- FUCIK, Julius; ALLEG, Henri; SERGE, Victor. *A hora obscura: testemunhos da repressão política*. São Paulo: Expressão popular, 2001.
- FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1976.
- GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 2007.
- GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2002.
- GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. *Otras maneras de pensar el cine cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2009.
- GEBRAN, Philomena; LEMOS, Maria Teresa Toríbio B. *América Latina: cultura, Estado e sociedade: novas perspectivas*. Rio de Janeiro: ANPHLAC, 1994.
- GONZÁLEZ, Reynaldo. *Cine Cubano: ese ojo que nos ve*. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002.
- GONZÁLEZ, Reynaldo (Coord.). *Coordenadas del cine cubano 1*. Cinemateca de Cuba. Editorial Oriente: Santiago de Cuba, 2001.
- GOTT, Richard. *Cuba: uma nova história*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- GOUVEA, Maria de Fátima Silva. *A história política no campo da história cultural*. Revista de História Regional. Vol. 3, nº 1. Ponta Grossa: 1998.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

GUEVARA, Alfredo. *Para presentar 50 años de arte nuevo en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.

GUEVARA, Alfredo. *Revolución es lucidez*. La Habana: Ediciones ICAIC, 1997.

GUEVARA, Alfredo. *Tiempo de Fundación*. Madrid: Iberautor/ Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, 2003.

HART, Armando. *Revolução e progresso cultural* – entrevista concedida a Luis Baéz. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

HOBBSBAWM, E. J. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HOBBSBAWM, E. J (org.). *Historia do marxismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HUNT, Lynn. *A nova historia cultural*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JACKSON, D. Bruce. *Castro, the Kremlin, and communism in Latin America*. Baltimore: J. Hopkins, c1969.

JUNQUEIRA, Flávia Campos e ALVARENGA, Nilson Assunção. *Novos meios, modernas linguagens: sobre a presença do modernismo na linguagem e na estética contemporânea*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009 in: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1384-1.pdf> (acesso em 03/2011).

KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*. Uberlândia: Art cultura, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LABAKI, Amir. *O olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LAZAR, Marc. *Forte et fragile, emuable et changeante. La culture politique communiste* In: BERSTEIN, Serge. *Les Cultures Politiques en France*. Paris: Le Seuil, 1999, p. 215-242.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora UNICAMP, 1990.

LIE, Nadia. *Casa de las Américas y el discurso sobre el intelectual (1960-1971)*. *Cuadernos Americanos*, nº 29, vol. 05, set./out. 1991.

LIE, Nadia. *Transición y transacción: la revista cubana Casa de las Américas (1960-1976)*. Bélgica/Leuven: Ediciones Hispamérica/Leuven University Press, 1996.

LIMA, Luis Costa. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

LÓPEZ, Mario Naito (Coord.). *Coordenadas del cine cubano 2*. Cinemateca de Cuba. Editorial Oriente: Santiago de Cuba, 2005.

LÖWY, Michael. *O pensamento de Che Guevara*. São Paulo: Expressão Popular, 1999.

LÖWY, Michael (org.). *O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

MARQUES, Rickley Leandro. *O papel dos intelectuais na revolução cubana – o caso Padilla*. In: Tempo de Histórias - Publicação do Programa de Pós-Graduação em História (PPG-HIS/UnB), n.13, Brasília, 2008.

MARTIN, Michael (ed.) *New Latin American Cinema*. Volume two: Studies of National Cinemas. Detroit: Sainé State University Press, 1997.

MEDVEDKIN, Alexander. *Cine sobre ruedas*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1984.

MESA-LAGO, Carmelo. *Cuba in the 1970s: pragmatism and institutionalization*. Albuquerque: University of New Mexico, 1974.

MISKULIN, Sílvia Cezar. *A política cultural no início da Revolução Cubana: o caso do suplemento cultural Lunes de Revolución*, Revista do Instituto de Estudos Socialistas, 2002, nº6, ISSN 1516-6333. www.revistaoutubro.com.br, acesso em 22/09/2008.

MISKULIN, Silvia Cezar. “Cultura e política na Revolução Cubana: a importância de *Lunes de Revolución*” in: Anais Eletrônicos do III Encontro da ANPHLAC, São Paulo – 1998, ISBN 85-903587-3-91, pp. 6. www.anphlac.org, acesso em 22/09/2008.

MISKULIN, Sílvia Cezar. *Cultura ilhada: imprensa e Revolução Cubana (1959-1961)*. São Paulo, SP: Xamã: FAPESP, 2003.

MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda, 2009.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latinoamericanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MOREJÓN ARNAIZ, Idalia. *Política e polêmica na América Latina: Casa de las Américas e Mundo Nuevo*. 326 f. Tese. Programa em Integração da América Latina, USP, São Paulo, 2004

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A figura caricatural do gorila nos discursos da esquerda*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 195-212, jul.-dez. 2007

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A história política e o conceito de cultura política* in: LPH: Revista de História, nº 6, Mariana, 1996, pp. 83-91.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *Culturas Políticas na História: Novos Estudos*. Belo Horizonte: Argymentvm, 2009.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O PCB e a Moral Comunista*. In: Locus: revista de história, Juiz de Fora, vol. 3, nº1, 1997.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O Perigo é Vermelho e vem de Fora: O Brasil e a URSS*. Locus: revista de história, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 227-246, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. “Fontes audiovisuais: a história depois do papel” IN: PINSKY, Carla (org). *Fontes históricas*. São Paulo, Contexto, 2005, p. 274.

NÓVOA, Jorge Luiz Bezerra (Org.); BARROS, José D' Assunção (Org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2008.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni; FEIGELSON, Kristian. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: São Paulo: EDUFBA; Ed. UNESP, 2009.

NÚÑEZ, Fabián Rodríguez Magioli. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Comunicação, Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, 2009.

OROZ, Silvia. *Tomás Gutiérrez Alea, os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

OTERO, Lisandro. *Política Cultural de Cuba*. Políticas culturales: estudios y documentos. Paris: Unesco, 1971.

PADRÓN, Armando Pérez. *Los Cine Móviles a casi medio siglo de distancia*. Disponível em: <http://www.pprincipio.cult.cu/articulos/los-cines-moviles-casi-medio-siglo-distancia.htm>

PARANAGUÁ, Paulo Antônio (org.). *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra, 2003.

PEREIRA, W. P. *Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo*. História: Questões & Debates, Curitiba, Editora UFPR, n. 38, p. 101-131, 2003.

POGOLOTTI, Graziella (org.). *Polémicas culturales de los 60*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006.

PRADO, Maria Ligia Coelho. *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*. São Paulo: EDUSP; Bauru: EDUSC, 1999.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

RAMOS, Jose Mario Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: (anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ : FGV, 1996.

RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.

ROCHA, João de Deus; MARX, Karl; ENGELS, Friedrich; LENIN, Vladimir Ilitch; STALIN, Joseph. *Marxismo: noções elementares*. Belo Horizonte: Líder, 1986.

RODRÍGUEZ, Carlos Rafael. *Cuba en el tránsito al socialismo (1959-1963)*. La Habana: Editora Política, 1979.

RODRÍGUEZ, Darío L. Machado. *Cultura Política en Cuba – Una aproximación sociológica*. La Habana: Ediciones Abril (Casa Editora Abril), 2009.

ROJAS, Rafael. *Anatomia do entusiasmo: cultura e revolução em Cuba (1959-1971)*. Tempo soc. [online]. 2007, vol.19, n.1, pp. 71-88. ISSN 0103-2070 in: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702007000100005 (acesso em 03/07/09).

SADER, Emir. *A Revolução Cubana*. São Paulo: Ed. Moderna, 1985.

SILVA, Cristiane Bereta da. *As fissuras na construção do “novo homem” e da “nova mulher” - Relações de gênero e subjetividades no devir MST - 1979/2000*. , Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História – UFSC, 2003.

SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais” in: REMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ : FGV, 1996.

SIQUEIRA, Daniela Giovana. *Cenas de um horizonte político: O ano de 1963 e a produção de cinejornais a serviço de uma administração municipal na capital de Minas Gerais*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SIQUEIRA, Daniela Giovana. *Poder e cinema: a produção de cinejornais a serviço da prefeitura de Belo Horizonte em 1963*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 79-93, jan.-jun. 2009.

SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

STECZ, Solange Straube. *Movimentos cinematográficos na América Latina*. *R.cient./FAP*, Curitiba, v.4, n.2 p.196-206, jul./dez. 2009.

SUAREZ, Andres. *Cuba: Castroism and communism, 1959-1966*. Massachusetts: MIT, 1967.

URFALINO, Philippe. “A história da Política Cultural” in: RIOUX e SIRINELLI (org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.

VERTOV, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Labor, 1974.

VILABOY, Sergio Guerra. *Cinco siglos de historiografía latinoamericana*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2009.

VILLAÇA, Mariana Martins. “*América Nuestra*” – Glauber Rocha e o cinema cubano. Disponível em: www.scielo.br Acesso em: 09/2008.

VILLAÇA, MARIANA MARTINS. “*Crítica e engajamento político no cinema cubano: ousadia e limites de Hasta Cierta punto*” in: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 225-242, jul.-dez. 2006.

VILLAÇA, Mariana. *La política cultural cubana y el movimiento de la Nueva Trova*. In: IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-LA, 2002, México. *Actas del IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-LA*, 2002, v. 1.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Limites da contestação no cinema documental cubano: a trajetória de Nicolás Guillén Landrián*. *Revista Eletrônica da Anphlac* – número 6, pp. 21-37, 2007.

VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. São Paulo: Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP, 2006.

VILLAÇA, Mariana Martins.. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular : Brasil e Cuba, 1967-1972*. São Paulo: Humanitas, 2004.

VINCENT, Gérard. *Ser comunista? Uma maneira de ser*. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (Orgs.). *História da vida privada – vol. 5: da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.427-57.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

ANEXOS

Anexo 1

AMÉRICA LATINA	CUBA
Los olvidados Yawar Mallku Tierra en trance Vidas secas Selva trágica Raíces Ukamau En el balcón vacío La fallecida El cura y la muchacha Tarahumara Tlayucan En este pueblo no hay ladrones Ganga zumba Tiempo de morir El gallo de oro Cortometraje: Revolución El otro oficio Tire die Hachero no mas Las cosas ciertas Me gustan los estudiantes	Lucia Historias de la revolución Manuela La primera carga al machete La muerte de un burócrata Aventuras de Juan Quinquim Realengo 18 Cumbite El joven rebelde La odisea Del General José Las doce Sillas Cortometraje: Despegue a las 18:00 Por primera vez Muerte al invasor Historia de una batalla 79 primaveras Hanói, martes 13 La canción del turista Nuestra olimpiada en La Habana Madina Boe Now Hasta la victoria siempre La guerra olvidada El azúcar Granel La siembra de la caña Productividad Método para la desviación del pene del toro Semen congelado en pastillas Higiene en el ordeño Vaqueros del cauto Valle del cauto Historia de un ballet Hombres de mal tiempo Acerca de un personaje que unos llaman San Lázaro y otros llaman Babalu De la guerra americana El llamado de la hora Guardafronteras Maniobras L.B.J Ellas Posición 1 Cerro pelado

	Los tiempos del joven Martí
CHECOSLOVAQUIA	ESPAÑA
Comercio en la calle mayor Viaje a los tiempos prehistóricos Hoyo de lobos La muerte se llama Engelchen El acusado Misa de medianoche	La tía Tula La caza El pisito Calle mayor La muerte de un ciclista Aprendiendo a morir El último encuentro
FRANCIA	INGLATERRA
La Marsellesa Amante a la medida Mi tío Lejos de Vietnam En campaña de Max Linder La sexta cara del pentágono Polly Magoo Las tribulaciones de un chino en China El samurái El suspirante El hombre de río Solo cuenta la salud	Tom Jones Todo comienza el sábado El caso Morgan En mi casa mando yo El quid Algo de verdad El llanto de un ídolo El hombre de millón
ITALIA	JAPÓN
El limpiabotas Manos sobre la ciudad Salvatore Giuliano Que gloria vivir Alemania año cero Umberto D El hombre que hay que matar Bandidos de Orgosolo El momento de la verdad Secuestro de una persona La batalla de argel	El arpa birmana La olimpiada de Tokio Rashomon Trono de sangre El samurái rebelde Sanjuro Cielo e infierno
R.D.A	POLONIA
El caso Gleiwitz Desnudo entre lobos Estrellas	Atentado La pasajera El primer día de la libertad El hombre en la vía El caso de los señores N

U.R.S.S	USA
Ivan el terrible (I y II) El fascismo corriente Hamlet La balada de soldado Lenin en octubre 9 de un año Los dos Mis universidades Lenin en Polonia Yo ando por Moscú Cielo despejado El destino de un hombre Tschors Tres primaveras de Lenin Relatos sobre Lenin	El ciudadano Kane La diligencia Cantando en la lluvia La mentira maldita Macbeth La máquina del tiempo La muerte de un viajante Algunos prefieren quemarse El gran dictador Monsieur Verdoux Despedida de soltero Un rostro en la muchedumbre La quimera del oro Tiempos modernos Los reyes de la risa Esclavos de la avaricia El tren de las 3:10 a Yuma
VIETNAM	SENEGAL
Vivir con el El joven combatiente Cortometrajes: Lucha actual en Vietnam En los caminos Junto al mar Guerrilleros de Cuchi Diez años de éxito Crimines de Guerra de Vietnam La Victoria de Dien-Bien-Phu	El giro

289

²⁸⁹ GARCÍA MESA, Hector. Un reportaje sobre el *cine-móvil* ICAIC. *Cine Cubano*, n. 60-62, p. 109, 1970.

Anexo 2

TITULO ORIGINAL (M)....: Noticiero ICAIC No.101
TITULO ORIGINAL (P)....: Noticiero ICAIC Latinoamericano
DIRECTOR: Alvarez,Santiago
PAIS PRODUCTOR: Cuba
AÑO DE PRODUCCION: 1962
FECHA DE PRODUCCION: 1962-05-14

REALIZACION: Profesional
CATEGORIA: Noticiero
CLASIFICACION: Cortometraje
IDIOMA ORIGINAL: Español
COLOR ORIGINAL: Blanco/Negro
SONIDO ORIGINAL: Sonora
MILIMETRAJE: 35
DURACION: 10
METRAJE: 260

SINOPSIS :

CUBA Y CHECOSLOVAQUIA: (1:10 min) Llegan a nuestro país el Ministro de Educación de Checoslovaquia, Frantisek Kahuda y el conjunto artístico del Ejército Checoslovaco "Vitnejedly". En el teatro Riviera el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) lleva a cabo un acto en homenaje a la liberación de Praga, en el cual se exhibe el filme checo "Estrellas de Mayo"

EL BOSQUE DE LA AMISTAD: (1:15 min) Representantes de todos los continentes, que visitan nuestro país con motivo de la celebración del Primero de Mayo, plantan árboles en el Bosque de la Amistad, en Santa María del Mar. El Primer Ministro Comandante Fidel Castro y otros líderes de la Revolución se reúnen con los delegados extranjeros en el Hotel Habana Libre

MARTI EN ISLA DE PINOS: (1:10 min) Reportaje sobre la casa que, en Isla de Pinos, sirvió de alojamiento a José Martí antes de su partida al exilio y donde se conservan algunas de sus pertenencias y otros objetos de valor histórico

!A TERMINAR LA ZAFRA!: (1 min) En Palma Soriano, Oriente, los macheteros José Martí y Reynaldo Castro ofrecen una demostración de su destreza en el corte de caña

PLAN FIDEL: (2 min) Reportaje sobre las actividades que desarrollan los jóvenes estudiantes becados por el Gobierno Revolucionario en el Reparto Siboney de la Habana

ATOMOS PARA LA PAZ: (1:05 min) Experimentos en el Instituto de Investigaciones Nucleares de Polonia

LA CIENCIA AL SERVICIO DEL HOMBRE: (1:40 min) Exposición de medicina soviética en el Colegio Médico de la Habana

TITULO ORIGINAL (M)....: Noticiero ICAIC No.152
TITULO ORIGINAL (P)....: Noticiero ICAIC Latinoamericano
DIRECTOR: Alvarez,Santiago
PAIS PRODUCTOR: Cuba
AÑO DE PRODUCCION: 1963
FECHA DE PRODUCCION: 1963-05-06

REALIZACION: Profesional
CATEGORIA: Noticiero
CLASIFICACION: Cortometraje
IDIOMA ORIGINAL: Español
COLOR ORIGINAL: Blanco/Negro
SONIDO ORIGINAL: Sonora
MILIMETRAJE: 35
DURACION: 11
METRAJE: 292

SINOPSIS :

PRIMERO DE MAYO: Reportaje especial sobre el desfile y la
concentración popular en la Plaza de la Revolución "José Martí" el
Primero de Mayo.Imágenes de la visita del Primer Ministro,Comandante
Fidel Castro a la Unión Soviética²⁹⁰

²⁹⁰ As duas fichas técnicas e sinopses fazem parte da catalogação realizada pelo ICAIC.

Anexo 3



291

²⁹¹ É sabido por nós que a utilização de imagens requer análise que observe suas características formais e suas mensagens, entretanto, utilizamos as imagens do anexo 3 como ilustração de nosso trabalho. As fotos foram retiradas da revista *Cine Cubano* e retratam as unidades móveis e as sessões do *Cine-Móvil*. Os cartazes são de autoria de Eduardo Muñoz Bachs e foram retirados do site: www.ospaal.com (acesso em 02/06/2011). Eles apresentam a relação entre a figura de Chaplin (Carlitos) e o *Cine-Móvil*.





