

## Introdução

Em Cuba, o cinema foi fundamental para a consolidação da imagem, dentro e fora do país, do governo instituído em 1959, foi determinante na construção de uma certa memória da Revolução e colaborou na conformação de uma identidade latino-americana na Ilha. Não casualmente, a primeira realização do governo revolucionário no campo cultural foi a criação do Instituto de Cinema, o *ICAIC - Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos*, em 24/03/1959 - e há quem considere as produções desse Instituto as “mais notáveis criações culturais da Revolução”<sup>1</sup>. Apesar de voltado especialmente para a produção de documentários e noticiários, foi o cinema de ficção produzido no *ICAIC* que catalisou especialmente as crises políticas, os debates e as tensões entre cineastas e governo. Sendo assim, consideramos alguns filmes como fontes históricas significativas de nossa pesquisa.

A relação entre os cineastas e o governo em Cuba, após a Revolução, passou a ter lugar dentro dessa instituição, o *ICAIC*, que fez o papel de mediadora entre a política cultural governamental e os projetos pessoais e coletivos dos cineastas<sup>2</sup>. Mais que isso, esse Instituto, como demonstraremos ao longo do trabalho, gestou uma política cultural própria, balizada por negociações com o governo cubano.

O conceito de *política cultural*, termo que encerra diversas interpretações<sup>3</sup>, permeia todo nosso trabalho. De maneira ampla, podemos entender política cultural como a *movilización de la cultura llevada a cabo por diferentes tipos de agentes - el Estado, los movimientos sociales, las industrias culturales, instituciones tales como museo, organizaciones turísticas, asociaciones de artistas y otros - con fines de transformación estética, organizacional, política, económica y/o social*<sup>4</sup>. Sua definição, geralmente ampla,

---

<sup>1</sup> GOTT, Richard. *Cuba: uma nova história*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 278.

<sup>2</sup> Consideramos que as instituições culturais são compostas e agregam relações políticas, sociais e culturais que ultrapassam suas fronteiras. Ver WILLIAMS, Raymond. “Tradiciones, instituciones y formaciones”. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.

<sup>3</sup> Ver URFALINO, Philippe. “A história da política cultural” in SIRINELLI, Jean-François e RIOUX, Jean Pierre. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, pp. 293-305.

<sup>4</sup> OCHOA GAUTIER, Ana Maria. “Introducción; Arenas movedizas: arte, cultura política.” in *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: ICANH – Instituto Colombiano de Antropología y Historia /La Sillueta Ediciones, 2003. p. 26

depende de premissas que se considere a respeito do funcionamento e da natureza dessa política, que apresentamos a seguir.

A primeira premissa que consideramos é a de que não há uma única política cultural: alguns autores consideram que melhor seria tratarmos, inclusive, de política cultural no plural, pois mesmo quando a política em questão parte de esferas de poder, ela não deve ser entendida de forma unívoca ou como um simples conjunto de medidas<sup>5</sup>. Geralmente, a política cultural formulada por um governo é resultante de, ou pressupõe, negociações, disputa de poder, discussão de projetos e tensões que precisam ser desvendadas para melhor compreendermos os objetivos e interesses em jogo.

Em nossa pesquisa, a política cultural em Cuba foi abordada nessa perspectiva de desvendamento do jogo político e com o propósito de analisarmos o lugar e o papel do *ICAIC* nessa relação. Tal relação tem alguns complicadores, como a ausência de mercado e a pouca diferenciação existente, em Cuba, entre Estado, governo e Partido. A interpenetração que ocorreu, no país, dessas três instâncias, caracterizando uma situação típica de autoritarismo, aconteceu ao longo de um processo histórico e à medida em que, na prática, a maioria dos cargos oficiais foi ocupada por membros do Partido Comunista de Cuba. Esse partido, resultante de uma conflituosa fusão de organizações políticas, ocorrida nos primeiros anos da década de 60, foi oficializado em 1965, e realizou vários eventos (congressos políticos e culturais, encontros, festivais, etc) com a função de sistematizar princípios de política cultural que seriam adotados oficialmente pelo governo. Em grande medida esses princípios foram, de fato, incorporados pelo governo e pelo Estado, ainda que tenham ocorrido negociações e flexibilizações em sua aplicação, em algumas situações. Sendo assim, em nossa análise procuramos verificar como se deu o processo de elaboração da política cultural do governo e de que forma as forças políticas se comportaram a fim de garantir o predomínio de suas diretrizes e de sua hegemonia no meio cultural.

Nos anos 60 era bastante forte, dentre os dirigentes e intelectuais cubanos, a perspectiva de que o país deveria ter independência em relação à União Soviética, do ponto de vista político, econômico e cultural, apesar da recente opção pelo regime socialista (1961). Havia, no meio cinematográfico e no meio cultural em geral, uma significativa resistência à imposição do modelo do realismo socialista soviético nas artes,

---

<sup>5</sup> CAPELATO, Maria Helena. “Cultura Política e Política Cultural”. Digit, 2004.

implementação que era defendida por um grupo de intelectuais chamados de “dogmáticos”, ex-militantes do extinto *Partido Socialista Popular (PSP)*, cujos membros ocupavam cargos de comando em diversos organismos culturais. Os planos econômicos de Che Guevara como Ministro das Indústrias, a política internacionalista visando a projeção do governo cubano no “Terceiro Mundo”, a aproximação em relação à América Latina (orientação militar, apoio às guerrilhas, parcerias culturais) demarcavam uma clara intenção de afirmação geopolítica de Cuba.

Ao longo da década de 60, as dificuldades econômicas crescentes, o pouco avanço dos movimentos guerrilheiros no continente e a necessidade do país em contar com a ajuda do bloco socialista tornaram cada vez mais evidente - e inevitável - a dependência de Cuba em relação à URSS. A instituição do partido único, como afirmamos, o Partido Comunista de Cuba (1965), foi uma das primeiras mudanças, nos anos 60, que demarcaram o processo de reorganização do país nos moldes soviéticos, a chamada “sovietização”. Esta ocorreu fundamentalmente na década de 70, principalmente após o ingresso de Cuba no *Comecon*, Conselho para a Ajuda Econômica Mútua (1972) e a realização do I Congresso do *PCC* (1975), que determinou a elaboração de uma nova Constituição para o país. Nessa época, os procedimentos e orientações adotados pelos países do Bloco Socialista, particularmente a URSS, passaram a fazer parte da política cultural do governo cubano.

Em seu discurso sobre a política cultural, o governo revolucionário cubano anunciou, assim que conquistou o poder, pretender direcionar esforços para duas metas principais, segundo os preceitos definidos por Lênin: a democratização da herança cultural burguesa - levar a arte e a educação às massas - e a criação de veículos e expressões que servissem à propaganda ideológica.<sup>6</sup> Tais metas sinalizam para uma das principais funções da política cultural em Cuba, uma vez que *La cultura debe ser una actividad dirigida a la formación del hombre nuevo en la sociedad nueva. Esta posibilidad va indisolublemente aparejada con la construcción del socialismo*<sup>7</sup>. Segundo Che Guevara, ser “homem novo”

---

<sup>6</sup> Brunner estabelece uma tipologia de políticas culturais, a partir de uma divisão geral em quatro grandes modelos: leninista, gramsciano, fascista e toqueviliano. Seriam traços do modelo leninista: políticas culturais “de conteúdo”, necessariamente pedagógicas, educativas, e definidas exclusivamente pelo Partido e pelo Estado; objetivo central de manter e aprofundar a hegemonia do projeto ideológico em questão; permissão de que o povo tenha acesso aos valores nacionais e estrangeiros não-marxistas, se forem estes necessariamente antiimperialistas e humanistas; exclusão dos produtores culturais considerados *políticamente enemigos, antihumanistas o que contravienen la moral pública*. BRUNNER, J. J. Op. Cit., p. 222 - 225.

<sup>7</sup>*La Política Cultural de Cuba*. La Habana: Dirección de Divulgación del Ministerio de Cultura, 1983, p. 15.

significava ser um cidadão politicamente consciente de seus deveres, fraterno, corajoso, disposto a qualquer sacrifício para defender valores coletivos.<sup>8</sup> Foi, portanto, com o objetivo, de contribuir para a formação desse “homem novo”, colocando em prática os preceitos da política cultural por meio do cinema, que o *ICAIC* foi criado.

Esse quadro nos conduz à nossa segunda premissa da definição de *política cultural*, necessária para a análise do caso cubano: consideramos que o meio cultural é composto por diversos circuitos, nos quais coexistem agentes e instituições que interferem na elaboração, na recepção e no cumprimento dessa política. Tais circuitos estão sempre sujeitos a processos conflituosos de reconhecimento e ressignificação, possuem uma dinâmica semelhante a de “engrenagens” que se auto-acionam e se auto-regulam. Assim, em nossa análise, reconhecemos a existência, além da política cultural governamental, de políticas culturais elaboradas no interior de instituições culturais<sup>9</sup> (em nosso caso, o *ICAIC*) pelos agentes que nelas operam e produzem, dessa forma, circuitos próprios de ação: micro-circuitos culturais.<sup>10</sup> Nessa perspectiva, o sociólogo Joaquín Brunner define política cultural como *una constelación movable de circuitos culturales que se engarzan unos con otros y que entreveran, por así decir, desde adentro a la sociedad*<sup>11</sup>. A análise do papel do *ICAIC* no meio cultural cubano sugere reflexões dessa natureza.

Na interação entre a política governamental e esses micro-circuitos, isto é, na prática política e na vida cultural do país, o projeto original geralmente se modifica, ganha novas leituras e significados. Nossa hipótese é a de que isso ocorreu no meio cinematográfico cubano, isto é, a política cultural do governo adquiriu novas conotações ao ser assimilada

---

<sup>8</sup> Michel Löwy mostra como esse termo, já presente em diferentes teóricos como Rousseau, Lênin e Marx, representava, em Cuba, a “negação dialética do indivíduo da sociedade capitalista”. LÖWY, M. *O pensamento de Che Guevara*. São Paulo: Expressão Popular, 2002, 4ª edição, pp. 41-45.

<sup>9</sup> A definição de *Instituição* pressupõe a existência de *un patrón regularizado de interacción que es conocido, practicado y aceptado (si bien no necesariamente aprobado) por actores que tienen la expectativa de seguir interactuando bajo las reglas sancionadas y sostenidas por ese patrón*. OCHOA, A M. Op. Cit., p. 3. Ver também: COELHO, Teixeira. *Dicionário...* Op. Cit. p. 220

<sup>10</sup> Intelectuais e artistas ou *produtores culturais* podem ser também formuladores de política cultural quando *intervienen dentro de un circuito determinado ya no solamente con el propósito de ofrecer un producto simbólico, sino de influir en la orientación del circuito, de crear una tradición artística determinada, de combatir una escuela opuesta, de criticar con esa acción cultural el gobierno...*. BRUNNER. Op. Cit. p. 253.

<sup>11</sup> BRUNNER, J. J. *América Latina: cultura y modernidade*. México: Grijalbo/Conaculta, 1992, pp.252; 279; 281.

pelo *ICAIC* e colocada em prática de acordo com negociações, algumas explícitas, outras veladas, que pretendemos demonstrar<sup>12</sup>.

A pesquisa se estende da criação do *ICAIC*, em 1959, aos anos 90, quando um forte escândalo, em 1991, precisamente, quase resultou no fechamento da Instituição. Procuramos focar esse Instituto de Cinema em sua relação com a política cultural cubana, levando em conta as tensões, os debates e as diferentes concepções que envolveram e dividiram os cineastas que dele fizeram parte ao longo desse período. Tais debates orientaram a produção de filmes, ensaios, manifestos e refletiram discussões de caráter nacional que estiveram profundamente vinculados às relações internacionais estabelecidas pela direção do *ICAIC* com intelectuais e cineastas de diversos países.

Nossa tese é a de que o *ICAIC*, organismo plenamente vinculado ao programa do novo governo, que instituiu um regime autoritário, pôde funcionar por um longo tempo com certa autonomia em relação à política administrativa e à política cultural estabelecidas, na condição de *instituição privilegiada*<sup>13</sup>. Essa relativa autonomia – relativa, uma vez que estamos tratando de um contexto onde toda a sociedade é tutelada pelo Estado - foi contestada e minimizada em determinados momentos de crise e mudanças políticas e econômicas, que analisaremos ao longo do trabalho. De toda forma, gozando de maior ou menor autonomia conforme o momento, o Instituto de Cinema sempre teve privilégios em relação a outros organismos culturais cubanos.

O *ICAIC* perdeu boa parte de sua autonomia quando passou a ser subordinado a uma instância política mediadora depois que, em 1975, por ocasião do I Congresso do Partido Comunista de Cuba, foi feita uma grande reestruturação do aparelho estatal e criou-se o *Ministerio de Cultura (MINCULT)* para atuar de forma desvinculada do Ministério da Educação (*MINED*) que até então congregava os organismos culturais. O *MINCULT* entrou em vigor juntamente com o estabelecimento de uma nova Constituição, em 1976, e a partir

---

<sup>12</sup> Essas negociações a que nos referimos, ocorreram entre o *ICAIC* e as instâncias de poder, envolvendo o rigor com que a política cultural seria aplicada no meio cinematográfico, a intensidade dessa cobrança, quem deveria se submeter, como seria essa fiscalização e a punição em casos do não cumprimento das determinações.

<sup>13</sup> Entendemos que, no caso de Cuba, instituições privilegiadas são aquelas vinculadas ao aparelho estatal que desempenham sua função com alguma autonomia. Segundo Raymond Williams, a condição privilegiada favorece a postura de enfrentamento ou questionamento do *status quo* e, por isso tais instituições são mantidas geralmente apartadas, sob “graus de distância relativamente fixados”, de acordo com o prestígio de seus porta-vozes (intelectuais e artistas) junto ao governo ou ao partido hegemônico. WILLIAMS, R. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

de então a direção do *ICAIC* passou a ser supervisionada formalmente por uma outra autoridade - o Ministro da Cultura -, perdendo parte da auto-suficiência que antes detinha. Ainda assim, mesmo após essa mudança, foi mantido um certo privilégio e o reconhecimento da importância política do Instituto de Cinema, uma vez que seu diretor passava a ser, automaticamente, o vice-ministro da Cultura, acumulando a responsabilidade sobre o cinema e o gerenciamento, junto com o Ministro, do meio cultural

No início dos anos 80, uma série de medidas tomadas pelo Ministério da Cultura e pelo presidente que assumiu a direção do *ICAIC*, em 1982, permitiu ao Instituto reaver muito da autonomia que perdera. Esse quadro se alterou novamente nos anos 90, quando um dos filmes produzidos extrapolou os limites da tolerância do governo, gerando a demissão do atual presidente do Instituto e a ocorrência de uma intensa crise política envolvendo o organismo. Nesse momento, houve nova alteração da relação do *ICAIC* com o governo, que resultou numa reviravolta: diante da ameaça de dissolução do Instituto, os cineastas e funcionários se mobilizaram e conseguiram a recuperação da autonomia, porém num contexto de falência econômica do Estado e drástica redução do mecenato estatal. Parte do Instituto foi transformado em “empresa” (em moldes capitalistas), no bojo de um processo de busca de alternativas econômicas para a sobrevivência dos órgãos culturais cubanos, num contexto de agravamento da situação econômica, em virtude da derrocada da URSS.

Na história do Instituto, houve muitos momentos em que direção e cineastas negociaram saídas dentro das regras estabelecidas, o que colaborou para que o Instituto não só sobrevivesse como continuasse recebendo um tratamento diferenciado dos demais organismos culturais. Apesar de não ser objeto de nosso trabalho, o caso do *ICAIC* não nos parece único em Cuba: a *Casa de las Américas*, organismo criado pouco depois do *ICAIC* (em 28/04/1959) e que já foi alvo de importantes estudos, também se destaca como uma instituição cultural privilegiada, ativa na constituição da política cultural<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Ao tratar do estilo de literatura e de intelectual vinculados a essa instituição, e à política cultural, Quintero Herencia considera que *Casa de las Américas no sólo funciona como una caja de resonancia para estos modos de lectura y canonización, sino que además ella misma los articuló*. QUINTERO HERENCIA, J. C. *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-71)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002, p. 317. Trabalhos sobre a revista *Casa de las Américas* também oferecem grandes contribuições para a análise dessa instituição: LIE, Nadia. *Transición y transición. La revista cubana Casa de las Américas (1960-1976)*. Gaithersburg, MD&Leuven, Belgium: Hispamérica, Leuven UP, 1996 e

Dentro do *ICAIC* trabalharam e conviveram intelectuais afinados com a política governamental, que aderiram plenamente ao projeto do governo; intelectuais que protestaram de forma veemente contra essa política; e intelectuais que desenvolveram mecanismos de sobrevivência e negociação, ora driblando os mecanismos de censura e controle paulatinamente estabelecidos no meio cultural cubano, ora reiterando a política cultural oficial.<sup>15</sup> A maioria dos profissionais que passaram pelo *ICAIC*, apesar de se considerar “revolucionária” e apoiar o governo instituído em 1959, não aderiu, como militante, ao Partido Comunista, o que implicou em negociações constantes, mais ou menos abertas de acordo com o momento político.<sup>16</sup>

Nosso interesse, na pesquisa, se voltou principalmente para os momentos em que foi possível tal negociação. Procuramos, ao longo do trabalho, perceber quando, com quem e por que o governo concordou em negociar, e quais foram as “moedas de troca” usadas pelos cineastas. Vemos que vários intelectuais cubanos, para se manterem vinculados ao Estado, assumiram cargos políticos e administrativos, endossaram manifestos, silenciaram a respeito de polêmicas ou assumiram, em suas obras, estruturas narrativas ricas em metáforas a fim de escaparem da censura. Isso ocorreu de forma visível no meio cinematográfico e houve, particularmente, dois hábeis “negociadores”, sobre os quais existe uma boa quantidade de documentos e bibliografia, cujos nomes e trajetórias aparecem com mais destaque que os demais, em nosso trabalho. Um desses nomes é Tomás Gutiérrez Alea, cineasta não vinculado ao Partido Comunista de Cuba e considerado o realizador de

---

MOREJÓN, Idalia. *Política e polêmica na América Latina: Casa de las Américas e Mundo Nuevo*. PROLAM-USP, Tese de doutorado, 2004.

<sup>15</sup> Consideramos os cineastas cubanos como intelectuais partindo de uma visão ampla desse conceito, que permite definir como tal o artista ou profissional que desenvolve uma reflexão sobre a sua obra, o processo histórico e/ou a sociedade que o cerca. A definição de intelectual abrange diferentes concepções, inseridas num debate marcado por paradigmas de engajamento: nesse debate, se destaca a vertente gramsciana, que entende o *intelectual orgânico* como portador de uma consciência de classe, e a vertente sartreana, que salienta a função do intelectual de sempre se posicionar e ser o porta-voz de causas. Consideramos interessante para a nossa análise as concepções que valorizam a disposição crítica do intelectual, levando em conta sua cultura política e sua relação com o poder. Ver BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 1997 e SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In RÈMOND, R. (org) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996, pp. 242-269.

<sup>16</sup> Ruben Medina afirma que excetuando-se os dois presidentes que o Instituto conheceu até o ano 2000 - Alfredo Guevara e Julio Garcia Espinosa - e o documentarista Santiago Alvarez, os mais destacados cineastas e profissionais do *ICAIC*, como Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás, Manuel Octávio Gómez, Héctor Garcia Mesa (diretor da Cinemateca de Cuba), dentre outros nomes, não eram militantes do Partido Comunista de Cuba. MEDINA, R. “El fenómeno *ICAIC* y la política cultural cubana (1959-2005)”. *Digit*, 2006, p. 12. Artigo a ser publicado na revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, editada em Madrid.

ficção mais reconhecido dentro e fora do país, principalmente em função do filme que é considerado um “clássico” da produção latino-americana, *Memorias del Subdesarrollo* (1968). Outra figura que ocupa muitas páginas de nosso trabalho é Alfredo Guevara, comunista que dirigiu o Instituto por cerca de trinta anos e se consagrou como um importante nome do Partido. Guevara e Alea mantiveram, por mais de trinta anos, fortes divergências que espelham as disputas internas do *ICAIC* e o jogo político do qual essa instituição participou.

Importante frisarmos que a “negociação” não foi uma prerrogativa daqueles que discordavam dos rumos políticos do país e procuraram mecanismos para expor suas opiniões. Alguns cineastas que aderiram ao projeto político governamental, como Santiago Alvarez (o documentarista cubano mais premiado até hoje), afrontaram, intencionalmente ou não, as balizas colocadas no meio artístico. Santiago, por exemplo, ousou romper limites estéticos que, teoricamente, deveriam ser respeitados. Nesse sentido, tentamos compreender os cineastas cubanos a partir de reflexões propostas por Raymond Williams, que mostra a existência de produtores culturais não subordinados completamente à política oficial e com uma autonomia relativa em suas práticas<sup>17</sup>. Esses “revolucionários incômodos”, como foram por diversas vezes chamados, desencadearam tensões, tanto dentro das instituições em que atuavam, como junto às esferas de poder.

Sendo assim, o *ICAIC* se configurou como um mosaico de intelectuais de diferentes perfis, projetos e aspirações, que protagonizaram debates e conflitos internos e externos à instituição<sup>18</sup>. Em nosso trabalho, procuramos entender, analisando documentos de várias naturezas, a atuação desses intelectuais, cineastas em sua maior parte, relacionando-a com a obra artística e com os mecanismos de poder em Cuba. Procuramos analisar a lógica da sua ação – considerando a cultura política cubana - as opções existentes, as interações e as estratégias desenvolvidas dentro do *ICAIC* por esses intelectuais<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> WILLIAMS, R. Op. Cit. p. 55.

<sup>18</sup> Ao focar os mecanismos que determinam as relações entre intelectuais, instituições e política cultural, Raymond Williams sugere a existência de uma variada gama de intelectuais, segundo o critério do comprometimento político ou envolvimento partidário. Não adotamos a tipologia sugerida por esse autor, mas reconhecemos a existência de diferentes matizes de envolvimento dos intelectuais com as esferas de poder; no caso cubano, no envolvimento dos cineastas com o governo e o partido único. Idem. p. 225.

<sup>19</sup> Daniel Cefalá apresenta várias possibilidades para a análise da cultura política no âmbito das instituições em DUTRA, Eliana F. “História e Culturas Políticas. Definições, usos, genealogias”. *Varia Historia*, núm. 28, dezembro de 2002, p 18.



A diversidade de ações e as mudanças ao longo da história do *ICAIC* permitem questionar um mito presente na historiografia a respeito do tema- e que apresentaremos ao longo do trabalho - de que a atuação deste Instituto no meio cultural e suas produções fílmicas apenas reproduziram a política cultural oficial. Esta, baseada em princípios bastante rígidos e imposta com inegável autoritarismo, sobretudo em alguns momentos, não foi impermeável à atuação e ao jogo de forças – assimétricas, naturalmente - que se estabeleceu entre os intelectuais e o governo. Esse jogo variou bastante entre os diferentes setores culturais e no decorrer dos anos: a literatura, a música, o teatro, a dança, o cinema e outras artes em Cuba, pós-revolução, apresentaram dinâmicas próprias e receberam maior ou menor controle e incentivo por parte do governo.

Verificamos que o *ICAIC* estabeleceu com o governo um complexo jogo de adesão e resistência. A partir dessa atuação, exerceu papel de mediador e de agente fomentador da produção artística. O *ICAIC*, dessa forma, também se orientou por uma política cultural própria, na qual se destacam concepções ideológicas distintas em torno da função da arte e do grau de engajamento político. Além disso, influenciou o governo a adotar medidas e a transpor limites não previstos na política cultural. Houve, no período abordado (1959-1991), alguns momentos-chaves de embate do *ICAIC* com o governo, que implicaram em oscilações nos limites de sua autonomia como Instituto. Tais oscilações estiveram também condicionadas à evolução da política cubana (transformações da conjuntura interna e externa) e à dinâmica dos movimentos culturais nacionais. De toda forma, é inegável a trajetória peculiar da história do *ICAIC* quando comparado a outros organismos culturais da sociedade cubana, justamente em função do importante espaço que ocupou no corpo estatal, após 1959, e que lhe rendeu um grau de autonomia maior que o de outros institutos, grupos musicais, teatrais ou literários.

No que se refere às fontes consultadas para analisar historicamente os mecanismos da política cultural em Cuba, o diálogo dos cineastas com o projeto ideológico oficial e o processo que resultou na transformação do *ICAIC* num pólo referencial e internacional de circulação de idéias e projetos, como a criação de um novo cinema latino-americano<sup>20</sup>, nos

---

<sup>20</sup> Cineastas argentinos, chilenos, cubanos e brasileiros tais como Fernando Solanas, Fernando Birri, Miguel Littín, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Glauber Rocha, dentre outros, compartilharam esse propósito, inerente ao projeto de um movimento denominado *Nuevo Cine Latinoamericano*. Cf: AVELLAR,

servimos de documentos escritos, obtidos em coletâneas e periódicos, como resenhas, entrevistas, cartas, manifestos e artigos publicados pela revista *Cine Cubano*, órgão oficial do ICAIC, no período em questão. Consultamos também biografias e coletâneas de ensaios, particularmente as que reúnem textos de época de Alfredo Guevara, Tomas Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa. Também nos foram úteis arquivos e pastas de recortes referentes às obras dos cineastas cubanos, consultados na Cinemateca de Cuba (Havana) , na Cinemateca Uruguaya (Montevideu), na Cinemateca Brasileira (São Paulo) e nos Centos de Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e do Museu Lasar Segall, em São Paulo. Também fizeram parte de nossas fontes um número significativo de filmes cubanos obtidos ou assistidos no ICAIC, no Memorial da América Latina, no Centro de Apoio a Pesquisa Histórica da USP e no Núcleo de Estudos do Cinema Latino-americano da Universidade Federal Fluminense (Niterói-RJ).

Neste trabalho eles são considerados documentos históricos fundamentais, uma vez que nem todos os aspectos dos debates e tensões ocorridos são explicitados nos periódicos e nas publicações. Alguns filmes serão analisados ou comentados, ao longo do trabalho, uma vez que interagem com os debates vigentes no meio cultural, apresentando, direta ou metaforicamente, questionamentos e reiteraões dos projetos governamentais. Essas fontes oferecem, ainda, a possibilidade de análise de aspectos peculiares da natureza da obra fílmica, que nos permitem entrever de forma privilegiada os desdobramentos da política cultural. A análise dos filmes nos permite assim, identificar, para além dos projetos ideológicos que lhe dão suporte<sup>21</sup> e que não se manifestam “mecanicamente” ainda que o cinema seja controlado pelo Estado, “o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade, na qual se insere, apontando para suas ambigüidades, incertezas e tensões”<sup>22</sup>. Em se tratando dessa ambigüidade, partimos da premissa de que a narração cinematográfica se serve do que Ismail Xavier denominou de “multiplicidade de canais”<sup>23</sup>, ou seja, é

---

J. C. *A ponte clandestina. Teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed 34/Edusp, 1995.

<sup>21</sup> FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?” in LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (orgs) *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

<sup>22</sup> MORETTIN, Eduardo V. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. *Revista História: Questões e Debates – Dossiê Imagem em movimento: o cinema na história*. Curitiba: Editora da UFPR, ano 20, núm. 38, jan-jun/2003, p. 40

<sup>23</sup> XAVIER, I. “A voz e o olhar: a narração multifocal do cinema e a cifra da história em São Bernardo”. *Literatura e Sociedade*, núm. 2, Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP. Essa perspectiva se afina com a teoria do *dialogismo* e a tese de que “Toda enunciação (...) é um elemento do

composta de discursos diversos que aparecem não apenas na voz do narrador ou nos diálogos, mas nas relações entre os personagens, na *mise en scène*, na montagem, na cenografia, enfim, nos diversos elementos e níveis que compõem a linguagem cinematográfica .

Os filmes aos quais faremos menção nos permitirão abordar inúmeras discussões acerca de formas de engajamento político<sup>24</sup>. O papel do intelectual, a função social da arte, o significado histórico da Revolução, a educação política das massas, a identidade nacional são aspectos diretamente presentes nas produções cinematográficas e nos debates que as envolvem após a estréia. Mais que isso, também na escolha do argumento, na justificativa para a aprovação do roteiro, na construção de certos *tipos*, na definição do eixo narrativo, nas negociações que envolvem a produção, na opção por determinado estilo de a linguagem fílmica, nas reportagens de divulgação oficial do filme e nas premiações disputadas pelas obras, em todas essas etapas podemos encontrar elementos que revelam tensão política, balanços da situação cubana, atitudes de reprovação e adesão, enfim, chaves importantes para análise da produção do *ICAIC* e de seu lugar na política cultural cubana, sob o prisma da história política renovada, que propõe uma abordagem política da cultura.

Muitas vezes os cineastas pretenderam desempenhar o papel de “consciência crítica” da sociedade cubana e em seus filmes e ensaios questionaram ou reiteraram medidas, grupos políticos e escolhas estéticas. Num contexto de regime autoritário, em que qualquer possibilidade de produção cultural dependia e deveria estar inserida nos espaços tolerados pelo Estado e sob as prerrogativas do que se considerava condizente com o socialismo cubano, revelou-se inevitável o conflito político, envolvendo os atores da política cultural na área do cinema ligados ao *ICAIC*, o governo, intelectuais provenientes

---

diálogo, no sentido amplo do termo”. BAKHTIN, M. (trd. M. Lahud e Yara Frateschi) *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995. p. 15.

<sup>24</sup> O conceito de intelectual engajado ou engajamento, no contexto cubano, considerado à luz das exigências impostas por aquele regime, que sempre cobrou responsabilidades sociais e políticas do intelectual, deve ser entendido segundo a perspectiva sartreana. Ver SILVA, Helenice Rodrigues da. “Poder, contra-poder: os intelectuais engajados e suas relações com o poder. “Linha de Pesquisa: Cultura e Poder. Diagnósticos e perspectivas. Seminário de professores e alunos de pós-graduação”. Departamento de História – UFPR, 8 a 10/10/2003. Digit. Em nossas reflexões, no entanto, consideramos que o engajamento do intelectual pode ter uma conotação mais ampla que aquela apontada por Sartre (*Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989), vinculada à sua disposição de interagir criticamente com seu tempo e sua sociedade, tomando partido de causas as mais variadas, não apenas políticas, e adotando inclusive o silêncio como forma de protesto. SAID, Edward. *Representações do Intelectual. As conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

de outros setores culturais e cineastas estrangeiros, vinculados circunstancialmente ao Instituto cubano<sup>25</sup>.

No que se refere à estrutura do trabalho cabe esclarecer que no intervalo entre os marcos estabelecidos para definir o início e o fim da pesquisa, alguns momentos da história cubana se mostraram particularmente férteis para analisarmos a participação do *ICAIC* na definição da política cultural. Em cada capítulo, procuraremos oferecer algumas informações fundamentais sobre o contexto histórico que ajudem a guiar o leitor pelos debates. Uma vez que nossa pesquisa abarcou três décadas (60, 70 e 80), privilegiamos alguns acontecimentos e processos no meio cultural, que resumimos a seguir.

Nos início dos anos 60, década considerada o “período de ouro do cinema cubano”, a realização do *I Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba*, em 1961, representou o coroamento de um processo de definição da política cultural após uma polêmica desencadeada, justamente no *ICAIC*, a partir da produção de um curta-metragem independente. Por causa disso, em 1963, aflorou na imprensa um intenso debate entre a direção do *ICAIC* e renomados intelectuais comunistas do meio universitário, considerados “dogmáticos”. Nesse momento, o *ICAIC* também se posicionou em relação à configuração dos grupos políticos dentro do governo e à definição das concepções estéticas e políticas que determinariam os rumos da arte cubana. Ainda na década de 60, assistimos as repercussões do *I Congreso Cultural de La Habana*, em 1968, evento no qual se definiu a aproximação de Cuba, em termos de política cultural, em relação à URSS. Também nesse ano ocorreram as comemorações das guerras de independência (os *Cien años de lucha: 1868-1968*) e o meio cinematográfico delas participou intensamente.

Nos anos 70, década de intenso controle político sobre o meio cultural e conseqüente queda de qualidade da produção cinematográfica, como procuraremos mostrar, cabe mencionar dois momentos de configuração da política cultural nos quais o *ICAIC* esteve plenamente envolvido: o *I Congreso Nacional de Educación y Cultura*, em 1971, e o *I Congreso del Partido Comunista de Cuba*, em 1975. O primeiro marcou o período de maior enrijecimento da política cultural cubana, que se estendeu por toda a década,

---

<sup>25</sup> A presença de diversas personalidades estrangeiras no *ICAIC*, durante os anos sessenta e setenta, contribuiu para a configuração de um ambiente cultural cosmopolita, porém balizado pela política cultural do governo cubano. Essa presença reforçou uma cultura política do “protesto” e a imagem de Cuba como “socialismo alternativo”; ao mesmo tempo que suscitou discussões sobre as tendências estéticas européias e o modelo que deveria prevalecer no cinema cubano, como mostraremos no segundo capítulo.

enquanto o segundo estabeleceu uma profunda reestruturação do meio cultural, que inseriu a criação do Ministério da Cultura e a perda de parte da autonomia institucional do *ICAIC*, como mencionamos anteriormente.

Na década de 80, o *ICAIC* encampou medidas de renovação do cinema nacional, e começou a ser realizado em Cuba, anualmente, o Festival Internacional do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Nesse contexto, ocorreu a primeira troca de direção do *ICAIC*, em 1982, após um grande debate provocado pela realização da primeira “superprodução” cinematográfica cubana. O ano de 1986 também foi fundamental na história do cinema cubano, uma vez que houve uma reestruturação interna do Instituto, a criação da Escola Internacional de Cinema e TV em Cuba e o auge de uma campanha de reformas denominada *Rectificación de errores*. Isto ocorreu após ter sido realizado o III Congresso do Partido Comunista, em 1985, no contexto da abertura política na URSS (*perestroyka* e *glasnost*) e da crise do bloco socialista. O marco de encerramento de nosso trabalho é o ano de 1991, quando a polêmica provocada por um filme muito provocativo repercutiu na ameaça de desintegração do *ICAIC*. A reação veemente dos cineastas provocou a revogação da decisão do governo que, entretanto, impôs a volta de Alfredo Guevara à direção do Instituto. Em meio à crise econômica que assolou o país, nos anos 90, o *ICAIC* readquiriu autonomia.

Estruturamos o trabalho em seis capítulos. No primeiro capítulo, procuramos mostrar como pesaram, na formação do *ICAIC*, as disputas políticas existentes antes da Revolução, nos anos 50. Discutimos o embate cultural e as disputas políticas que ocorreram num processo marcado pela difícil unificação de três organizações políticas distintas.<sup>26</sup> Nos primeiros anos da década de 60, o conflito entre militantes que já eram comunistas antes da Revolução e intelectuais de diferentes tendências determinaram os debates ideológicos e o papel do *ICAIC* no cenário cultural cubano. Nesse capítulo, abordamos a primeira polêmica que envolveu a formulação das diretrizes da política cultural; analisamos o discurso fundador veiculado pelo Instituto, focando o caso da Cinemateca de Cuba; mapeamos as

---

<sup>26</sup> As organizações eram: o *M-26 (Movimiento Revolucionário 26 de Julio)*, o *DER (Directorio Estudiantil Revolucionário)* e o *PSP (Partido Socialista Popular)* dividido em duas “alas” - uma chamada de “dogmática” e favorável à subordinação de Cuba às orientações da URSS e outra contrária a isso, de tendência nacionalista-reformista.

estratégias e veículos de comunicação do *ICAIC* com o público e analisamos a escolha da produção documental como prioridade da política cinematográfica cubana .

No segundo capítulo, abordamos o impacto da circulação das muitas presenças estrangeiras no *ICAIC*, os diálogos e questionamentos gerados por esses intercâmbios e os primeiros debates e controvérsias que marcaram a busca da identidade do cinema cubano de ficção, pós-revolução. A interlocução entre cineastas cubanos e estrangeiros contribuiu para a constituição de uma postura estética variada e receptiva, por parte dos cineastas do *ICAIC*. Além disso, essa interlocução se desdobrou em questionamentos sobre estilos e gêneros de cinema (neo-realismo italiano, *free cinema*, cinema soviético, *nouvelle vague* etc) que acabaram sendo usados como formas de disputa política no meio cultural. A tentativa de adequação dessas referências estrangeiras à realidade cubana também resultou em parcerias quase sempre mal sucedidas, em função de diferenças estéticas e políticas, como demonstramos no caso da co-produção *Soy Cuba*.

No terceiro capítulo indicamos as discussões realizadas sobre o tipo de arte adequado ao contexto cubano, vigentes no cinema desde a fase de estruturação do *ICAIC*. Tais discussões alimentaram os conflitos entre dois grupos de intelectuais, vinculados ao cinema e a outros setores da cultura, e configuraram a chamada *Crise de 1963*. Essa crise repercutiu mudanças na política externa, implicou mudanças na política cultural do governo e revelou os impasses do cinema, relacionados à recusa da apropriação do realismo socialista como modelo estético e ideológico a ser adotado. O impasse em questão transparece no filme *La muerte de un burócrata*. Ainda neste capítulo, analisamos como, diante dos impasses colocados nos anos 60, ocorreu a vinculação do *ICAIC* ao projeto internacionalista do governo cubano. Nesse contexto, houve a aproximação dos cineastas cubanos em relação a outros cineastas latino-americanos em função da busca de um projeto de cinema original, sintonizado com os problemas da América Latina. Tal aproximação e o aval governamental concedido por meio da política internacionalista, redundaram num processo que se estendeu por várias décadas, através do qual o *ICAIC* assumiu gradativamente o papel de “sede” do chamado *nuevo cine latinoamericano*.

No quarto capítulo, focamos o impacto, no cinema, da reformulação da política cultural que ocorreu a partir de dois eventos oficiais, ocorridos em 1968 e 1971 no meio cultural. Analisamos a reconfiguração dos grupos políticos junto ao governo e o

posicionamento do *ICAIC* diante das novas diretrizes. Estas resultaram na inserção dos cineastas na campanha denominada “Ofensiva Revolucionária” que envolveu a produção de filmes de temática histórica voltados à comemoração dos “Cem Anos de Luta”. Analisamos os grupos de cineastas existentes dentro do *ICAIC* e destacamos alguns filmes que debatem os dilemas do intelectual cubano diante do novo quadro político, como *Un día de noviembre* e *Memórias del Subdesarrollo*. Focamos algumas trajetórias individuais de cineastas que reagiram, de alguma forma, às determinações da política cultural, como foi o caso de Nicolás Guillén Landrián e Sara Gómez, sobre os quais incidiram mecanismo de controle e censura. Nesse capítulo, nos referimos também à relação entre Glauber Rocha e o *ICAIC*, principalmente a fase em que o cineasta viveu em Cuba (1971 e 1972). A análise das trajetórias desses cineastas nos permite compreender os parâmetros estabelecidos de “cineasta revolucionário”, bem como o lugar do indivíduo dentro dos limites de tolerância entre o *ICAIC* e o governo.

No quinto capítulo, abordamos o período considerado de maior repressão no meio cultural, os anos 70, e o processo chamado de “sovietização”. Nessa fase, ocorreu uma reforma no Estado cubano e o *ICAIC* perdeu boa parte de sua autonomia como instituição. Analisamos os efeitos dessa perda e a busca, pelos cineastas, de brechas que permitiram produzir filmes de acordo com as temáticas autorizadas sem deixar de exprimir suas opiniões e reflexões sobre o momento presente. Nesse período vemos emergir, por meio de filmes históricos como *El Otro Francisco* e *La última cena*, discussões sobre a negritude e a identidade nacional cubana. Problemas relacionados ao cotidiano e ao universo familiar, como o machismo e a condição da mulher no socialismo, passaram a ser abordados após o sucesso do filme *Retrato de Teresa*. Abordamos também a emergência da problemática do exílio, nessa época, focando a produção fílmica de Jesus Díaz. Por fim, analisamos a condição ambígua do *ICAIC* como instituição privilegiada, nessa fase, e a trajetória individual desse escritor e cineasta, relacionada à estratégia do governo cubano em deslocar os intelectuais como forma de neutralizar suas posturas críticas.

No sexto e último capítulo, abordamos as causas e conseqüências da mudança de direção do Instituto, os novos desdobramentos da política cultural nos anos 80 e o impacto da crise do Bloco Socialista na produção cinematográfica cubana. Analisamos ainda a repercussão, no cinema, dos novos dilemas vividos pelo intelectual e a censura

desencadeada sobre os filmes *Hasta Cierta Punto* e *Techo de Vidrio*. Nesse contexto, e em função de um escândalo que envolveu o filme *Cecilia*, o ICAIC passou a ser administrado pelo cineasta Julio García Espinosa, que substituiu Alfredo Guevara (no poder desde 1959) e imprimiu medidas de descentralização. Tais medidas resultaram, indiretamente, na produção de um filme que causou novo escândalo, *Alicia em el pueblo de maravillas*, que quase implicou no fim do ICAIC e possibilitou o retorno ao poder de Alfredo Guevara. Antes disso, foram produzidos filmes que buscaram promover a chamada popularização do cinema cubano, como as comédias de Juan Carlos Tabío. Finalizando, abordamos a proposta de revisão crítica do processo revolucionário cubano contida nesses filmes e em obras, como *Fresa y Chocolate*, que buscaram dialogar com produções cubanas realizadas no exterior.